

TOMÁŠ REINDL

INDICKÝ RYTMICKÝ SYSTÉM:

Zdroj inspirace
západních skladatelů



TOMÁŠ REINDL

INDICKÝ RYTMICKÝ SYSTÉM:

Zdroj inspirace
západních skladatelů

NA

Tato publikace vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Výzkum vlivu rytmického systému indické hudby na tvorbu západních skladatelů“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2016.

Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA
(Uveďte původ – Zachovejte licenci).
Licenční podmínky najdete na adrese
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Recenzovala Mgr. Veronika Seidlová, Ph.D.

© Tomáš Reindl, 2026

© Akademie múzických umění v Praze

© Cover & typo Studio Kubů, www.kubu.cz

ISBN 978-80-7331-776-8 (iPDF)

Obsah

Úvod	8
A. Rytmický systém indické klasické hudby	11
Indická klasická hudba	12
Indický rytmičský systém	14
Severoindický (hindustánský) rytmičský systém	16
Bubny <i>tabla</i> a rytmičské slabiky (<i>bol</i>)	16
<i>Tāla, laya</i>	26
<i>Tintāl</i>	27
<i>Ṭhekā</i>	29
Další <i>tāly</i>	29
Tablové sólo jako tradiční koncertní žánr hindustánské klasické hudby (jeho struktura a jednotlivé formy)	31
<i>Kāyḍā</i>	33
<i>Tihāī</i>	36
<i>Ṭukṛā</i>	38
<i>Tipallī gat</i>	38
Hra s čísly – <i>gintī</i>	39
<i>Chakkardār</i>	40
Jihoindický (karnatický) rytmičský systém	42
Všeobecné rozdíly mezi severoindickou a jihoindickou hudbou	42
<i>Tālam</i> – karnatické rytmičské cykly	43
Groove v jihoindické hudbě	44
Jihoindické bicí nástroje	45
Jihoindické fráze a jejich skládání do složitějších útvarů	46
<i>Arudhi</i> (= <i>Tihāī</i>)	48
Augmentace a diminuce frází	48
<i>Kōrvai</i>	50
Aditivní a reduktivní princip – <i>kōrvai</i> typu „pyramida“	51
Jihoindická perkusivní performance – <i>Tani āvartanam</i>	52
<i>Mōrā</i>	52
Rytmičská modulace	53

B. Rytmický systém indické klasické hudby jako zdroj inspirace západních skladatelů	57
Principy indické rytmiky z hlediska hudební kompozice	60
Princip metrického rámce (rytmického cyklu – <i>tála</i>)	60
Princip skládání frází	60
Princip augmentace a diminuce	61
Aditivní princip	62
Princip tempové (či metrické) modulace	62
Inspirace indickými bicími nástroji a jejich technikou hry	63
Princip recitace rytmických slabik nebo číslovek	63
Typy a úrovně ovlivnění tradičním materiálem (hudební synkreze a syntéza)	64
Příklady inspirace indickou rytmikou v dílech konkrétních západních skladatelů	66
Olivier Messiaen	66
Miloslav Kabeláč	77
Philip Glass	84
Současní američtí a kanadští skladatelé inspirovaní formou a repertoárem severoindického tablového sóla	90
Bob Becker	90
Payton MacDonald	92
Christien Ledroit	96
Nicole Lizée	100
John Mayer, Jonathan Mayer	104
Ned McGowan	106
Příklady z vlastní tvorby	108
1. Skládání různě dlouhých frází nad stabilním metrem	108
2. Lineární augmentace a diminuce	109
3. Nelineární augmentace – polyfonní	110
4. Nelineární diminuce – homofonní	110
5. Rytmická práce v několika pásmech nad sebou – polymetrie	111
6. Recitace pomocí rytmických slabik	113
7. Rytmická modulace	113
Závěr	114
Výslovnost přepisu sanskrtských výrazů	116
Použitá literatura	118
Abstract	120
Seznam zvukových souborů	122

Poděkování

Za mnoho cenných informací, které jsem zužitkoval při tvorbě této práce, bych rád poděkoval svým učitelům indické rytmiky a hry na indické bicí nástroje: Sanju Sahaiovi, Matovi Prasadu Mishrovi a Petu Lockettovi, dále pak přáteli, spoluhráči i učiteli v jedné osobě, Amitu Chatterjee. Velký dík patří také mému učiteli skladby, prof. Hanuši Bartoňovi, dále pak doc. Vlastislavu Matouškovi, Ivaně Hessové, prof. Ivaně Loudové, Slávku Hořínkovi a doc. Michalu Ratajovi. Děkuji též skladatelům Paytonu MacDonaldovi, Nedu McGowanovi, Christien Ledroitovi, Nicole Lizée a Jonathanu Mayerovi za vstřícný přístup a poskytnutí notových materiálů k jejich skladbám.

Úvod

„Na počátku byl rytmus“

Olivier Messiaen

Dovolil bych si tuto práci zahájit parafrází na úvod evangelia sv. Jana, která pochází z knihy Oliviera Messiaena *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* (Pojednání o rytmu, barvě a ornitologii)¹ a poukazuje na fakt, že bez rytmu (jakožto sledu hudebních událostí v čase) by nebyl myslitelný žádný hudební projev. Jak víme, těžiště evropské hudby tkvělo po řadu století v rozvoji bohatých harmonických struktur a akordických vztahů, v důmyslném polyfonním vedení hlasů, v umění kombinací orchestrálních barev, ve vytříbené dynamice a bohaté agogice. To jsou kvality, které v mimoevropských² kulturách nemají obdoby (alespoň ne v této šíři a hloubce). Avšak i na počátku 21. století jsme v evropské hudbě často svědky jakési „rytmické ignorance“. Rytmická složka byla dlouhodobě podceňována, upozaďována, zanedbávána, málokdo se rytmem hlouběji zabýval, systematicky jej kultivoval a rozvíjel. Většina skladatelů i posluchačů se dodnes často spokojí se zavedenými a omezenými klišé. Není proto divu, že někteří západní hudební tvůrci již řadu desetiletí hledají inspiraci v mimoevropských hudebních kulturách, čímž rozvíjejí své rytmické cítění a obohacují skladatelské postupy o nové koncepty a přístupy. Velké oblibě se samozřejmě dlouhodobě těší africká hudba, avšak hlubokou studnicí rytmů jsou i tradice arabského kulturního okruhu a v neposlední řadě též indická klasická hudba.

Je třeba si uvědomit, že k ovlivňování hudebních kultur dochází od nepaměti. Např. ve starověku vycházely systémy západní i východní hudby z podobných modálních principů, středověká evropská hudba byla výrazně ovlivněna hudbou arabskou a jejím instrumentářem – např. loutna (angl. *luth*) pochází z arabského *al'ud*, z Ori-

1 „In the Beginning there was Rhythm“ – Olivier Messiaen. *Treatise on Rhythm, Color, and Ornithology. Volume 1*. Translated by Melody Baggech. Oklahoma City: University of Oklahoma, 1998, s. 10 (uvedený anglický překlad je součástí disertační práce Melody Baggecha. *An English translation of Olivier Messiaen's Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, Volume 1*. Dissertation. Oklahoma City: University of Oklahoma, 1998).

2 Termínem „mimoevropský“ ve svém textu označuji oblasti mimo Evropu a Severní Ameriku, pojmem „západní“ míním naopak euroamerickou kulturu (opět pouze Severní Amerika).



entu do Evropy přišly i bicí nástroje (např. tympány a činely), dále zde mají kořeny nástroje smyčcové, některé dřevěné dechové nástroje atd. Dochází zde také k pozoruhodným shodám v hudební terminologii (*talea* v teorii středověké evropské hudby znamená prakticky totéž, co termín *tāla* v teorii indické hudby – rytmický cyklus). Dalším příkladem je tzv. janičářská hudba (vliv hudby osmanských Turků) v klasicismu, bez vlivu indonéské hudby (zvláště javánského *gamelanu*) by byl nemyslitelný hudební impresionismus. Španělské *flamenco* má pro změnu kořeny v Íránu, v arabském světě, a dokonce i v Indii. Příkladem za všechny je pak fenomén vzniku *jazzu*, kdy na přelomu 19. a 20. století došlo k syntéze africké a evropské hudby na americké půdě. Četnost nejrůznějších vlivů a inspirací různými hudebními tradicemi celého světa vzrostla zvláště v posledních desetiletích 20. století (především díky snadnosti cestování a rychlejšímu šíření informací) a dala vzniknout novému a samostatnému hudebnímu stylu, který nejčastěji bývá označován jako *world music*.

Ze západních skladatelů 20. století se mimoevropskými kulturami inspirovali např. Olivier Messiaen (staré rytmické cykly indické hudby), John Cage (vlivy zen-buddhismu, ale i indické hudby a filozofie), Philip Glass (indická hudba), Steve Reich (africká hudba), La Monte Young (indická hudba), Lou Harrison (indonéský *gamelan*), Kaija Saariaho (japonská hudba), u nás např. Miloslav Kabeláč (především japonská a indická hudba) či Jan Rychlík (africká hudba).

V této práci se však zaměřím pouze na vlivy indické hudební tradice, konkrétně na její rytmickou stránku. Důmyslnost a konceptuální systematičnost, jimiž oplývá rytmika severoindické i jihoindické klasické hudby, totiž nemají v žádné jiné hudební kultuře obdoby, a to ani v Africe, kolébce rytmů, bicích nástrojů a bubnování. Africká rytmika, která je založená na komplexních polyrytmických strukturách, totiž tradičně funguje víceméně intuitivně. Rytmus zde nejsou tak systematicky a racionálně propočítávány jako v Indii, kde existuje i velice propracovaná hudební teorie. Tím však rozhodně nechci ohromný potenciál afrických rytmů nikterak snižovat, jedná se pouze o rozdílný přístup.

Tato kniha je členěna do dvou oddílů. V prvním z nich má čtenář možnost se seznámit s tradičními principy a koncepty severoindické a jihoindické rytmiky, s ryt-

mickými cykly a způsoby jejich počítání, s indickými polyrytmickými formami, se systémem rytmických slabik, jež se používají k výuce i k interpretaci, a v neposlední řadě s indickými bubny *tabla*, se kterými jsou některé rytmické struktury úzce spjaty. Ve druhé části knihy se pak budu zabývat konkrétními případy a způsoby, jakými kontakt s indickou rytmikou ovlivnil tvorbu některých západních hudebních skladatelů.

Důležitou součástí této publikace jsou i zvukové ukázky, které doplňují především výklad o severoindickém a jihoindickém tradičním rytmickém systému. Velká část nahrávek skladeb analyzovaných ve druhé části knihy je volně dostupná na internetu a je k dispozici v playlistu nazvaném „Ukázky ke knize Indický rytmický systém“.³

Při citaci odborných sanskrtských a hindských termínů používám mezinárodní vědeckou transliteraci. Při častějším výskytu daného slova, kdy je navíc potřeba výraz skloňovat, je pak v dalším textu použit systém zjednodušené české transkripce (např. *rāga*, *tāla*, *kaida*). Verze a tvary rytmických kompozic uvádím tak, jak mi byly předány mými indickými učiteli, mistry hry na tabla Sanjuem Sahaie a Matou Prasadem Mishrou z tradice *Benares gharana*. Repertoár a verze jednotlivých kompozic se totiž mohou mezi jednotlivými tradičními tablovými školami značně lišit.

³ https://www.youtube.com/watch?v=XG7kHV_Fw-M&index=1&list=PLsDyFVAEWJvRBgcV5n-yQx20-gx030CI (přímý odkaz na playlist je uveden na <http://www.tomasreindl.cz/kniha-audio.html>, kde jsou ke stažení i zvukové soubory).



A.

Rytmický systém indické klasické hudby

Indická klasická hudba

O této prastaré hudební tradici panuje v Čechách stále ještě značná dezinformovanost, a to i mezi hudebními profesionály. Proto bych rád alespoň stručně uvedl na pravou míru některé obecné pojmy a souvislosti.

Indická hudba se všeobecně dělí na hudbu lidovou, hudbu populární (kam spadají i bollywoodské filmové hity), hudbu náboženskou a v neposlední řadě hudbu klasickou, podpořenou rozsáhlou a propracovanou hudební teorií, jež se vyvíjela po staletí. Indická hudební teorie má kořeny už v prastarých védských spisech (cca 1000–2000 let př. n. l.). Nejstarší z nich se nazývá *Nāṭyaśāstra* (autorství je připisováno mudrci Bharatovi, vznik tohoto spisu je velmi nepřesně datován mezi 3. stol. př. n. l. a 5. stol. n. l.) – pojednává především o umění dramatickém, ale týká se také hudby. Vše nasvědčuje tomu, že už na počátku našeho letopočtu se na indickém subkontinentu používaly různé stupnice, s termínem *rāga* (dále též *rāga*) se však setkáváme až někdy mezi 6.–9. stoletím (údajně byl tento termín poprvé použit autorem *Mataṅga* v díle *Brhaddeśi*).⁴ Performativní umění v Indii (hudba, tanec, drama) jsou založena na propracovaném systému *nava rasa*, devíti „citů“ či emocionálních stavů (do určité míry se tento systém vztahuje i na jiná umělecká odvětví – poezii, malířství či sochařství). Jsou to: láska (*śṛṅgāra*), soucit (*kāruṇya*), hrdinství (*vīra*), odpor (*bībhatsa*), hněv (*raudra*), veselost (*hāsyā*), údiv (*adbhuta*), strach (*bhayānaka*) a klid mysli (*śāntiḥ*). Další cenný spis *Śaṅgītaratnākara* pochází pravděpodobně ze 13. století a jeho autorem je mudrc *Śārṅgadeva*. Uvádí se zde mimo jiné i existence 264 *rāg* a je zde i seznam 120 rytmických cyklů *deśi-tāla*.

Vlivem muslimských invazí (od 10. stol.) se z původně celkem jednotné hudební kultury vydělují dva základní hudební projevy, které se v teorii i praxi výrazně odlišují: hudba jihoindická (karnatická), bližší původní védské tradici, a hudba severoindická (hindustánská), ovlivněná kulturou muslimských panovníků. V období mughalské dynastie (od 16. stol.) zde došlo k propojení starých indických tradic s arabskými a perskými podněty. Významnou roli zde sehrál mughalský panovník Akbar Veliký (1542–1605), na jehož dvoře došlo k nebyvalému rozkvětu hudebního umění. Hudba jihoindická si naopak po celou dobu zachovává svůj původní, hinduistický ráz. Obě

⁴ Saneeep Bagchee. *Nād: Understanding Rāga Music*. Mumbai: Eeshwar, 1998.

větvě vycházejí ze společného základu, systému *rāga* – *tāla*, kde *rāga* je složka melodická a *tāla* složka rytmická. Na rozdíl od hudby západní zde není přítomna složka harmonická (ve smyslu vertikálních souzvukových vztahů), indická hudba je výhradně modální – podobně jako stará evropská hudba (až do období raného středověkého vícehlasu). O to propracovanější je systém melodický a rytmický. *Rāga* není jen *modus* (jak se mnozí domnívají), ale souhrn sofistikovaných pravidel pro práci s melodickou linkou (vzestupná a sestupná tónová řada, citlivé tóny, charakteristické ozdoby, precizní systém ladění ve smyslu přirozených intervalů atd.). Správně provedená *rāga* má v posluchači i interpretovi navodit určitou náladu, stav mysli (*rāsa*). V indické tradici existuje několik stovek *rág*. Termínem *rāga* se však též označuje hudební forma severoindické klasické hudby, která může být jak vokální, tak i instrumentální. Tuto formu provedení *rāgy* můžeme vzdáleně přirovnat k jazzu – *rāga* má vždy pevně danou část, jakési „téma“ (*gat*), a pak části improvizované, kde se však interpreti musí držet velmi přísných pravidel pro melodické postupy dané *rāgy* a rytmické struktury a cykly (*tāla*). Rytmický systém (*tāla*) bude v této práci podrobně diskutován.

Indická klasická hudba je také daleko méně vázána na hinduistické náboženství, než se všeobecně předpokládá. Ve světě je naprosto běžné, že ji studují a koncertně provozují západní umělci. I v samotné Indii hrají často stejné *rāgy* hinduisté, muslimové, a někdy dokonce též indiští křesťané. To se však týká především hudby severoindické.

Indický rytmický systém

Indická rytmika je bezesporu jednou z nejpropracovanějších a nejkomplexnějších rytmických tradic na Zemi (alespoň co se týče lineárního rytmu, v polyrytmické práci samozřejmě dominuje hudba africká). Navíc je celý systém velmi kvalitně teoreticky popsán a definován, je proto možné jej systematicky studovat. Nalezneme v něm prakticky všechny varianty různě dlouhých (lichých, sudých) „taktů“, dokonalou techniku *off-beatů*⁵ (různě dlouhé rytmické fráze hrané „přes doby“ a jejich augmentace či diminuce), různé možnosti rozdělení dob (kvintoly, septoly, nonoly), virtuózní techniku hry na bicí nástroje (s níž také blízce souvisí jejich neuvěřitelně barevný zvuk). Jedním z nejzajímavějších a nejpraktičtějších aspektů indické rytmiky je recitace rytmických slabik (*bol*), které slouží k výuce rytmů, k dorozumívání mezi spoluhráči; jedná se však zároveň i o efektní interpretační výrazový prostředek.

Indický rytmický systém má hlubokou historii, jež sahá až do prastarých védských pramenů. Toto pojetí rytmu přímo souvisí s recitací rozsáhlých védských textů a manter, které se adeпти učili celé nazpaměť pomocí značně propracovaných metod spočívajících právě v jejich rytmizaci. Ve výše zmíněném hudebněteoretickém textu *Nāṭyaśāstra* se již pojednává o rytmických cyklech a jejich členění, jedná se však o prastaré *mārga tālam*, složité cykly chrámové hudby, které se dnes již nepoužívají.⁶ Ze spisu *Saṅgītaratnākara* pochází pak seznam *deśi tāla* (neboli „regionální rytmy“), ze kterých se později vyvinuly současné rytmické cykly. Mimochodem, tento seznam se později stal naprosto zásadním inspiračním zdrojem pro Oliviera Messiaena (viz s. 66).

Rytmus se v Indii tradičně vyučuje na různé bicí nástroje (na severu především *tabla*), jeho principy je však možno adaptovat na jakýkoliv jiný hudební nástroj či zpěv a lze je využít v hudební kompozici. Pomocí zmíněných rytmických slabik a názorného systému počítání se totiž indické rytmy může snadným a zábavným způsobem učit úplně každý a procvičovat je kdekoli „v terénu“.

⁵ V textu používám anglický termín „off-beat“, protože pro posun rytmických frází vůči základnímu metru neexistuje český ekvivalent.

⁶ Více viz Frances Ann Shepherd. *Tabla and the Benares Gharana*. Dissertation. Middletown (Connecticut): Wesleyan University, 1976, s. 78.



Jak již víme, indická hudba (a potažmo i indický rytmus) podléhá základnímu geografickému rozdělení na styl jihoindický (karnatický) a severoindický (hindustánský). Ačkoliv obě větve vycházejí ze společných principů, jsou zde též podstatné rozdíly a oba styly je třeba studovat odděleně. V tomto textu se budu nejdříve věnovat severoindickému systému – přestože je vývojově mladší, snáze se na něm demonstrovají všeobecné principy indické rytmiky.

Severoindický (hindustánský) rytmickeý systém

Bubny *tabla* a rytmickeý slabiky (*bol*)

Než přikročíme k vlastním výkladu o indickém rytmickeém systému, je nezbytné se alespoň zběžně seznámit s nejpoužívanějším severoindickým bicím nástrojem, jímž jsou bubny *tabla*.

Tabla jsou určité nejznámější a nejpoblárnější indický bicí nástroj. Tradičně jsou spjata se severoindickou klasickou hudbou, ale v posledních letech se značně rozšířila i do oblastí jižní Indie. V západní hudbě se *tabla* s oblíbeností již řadu let používají ve všech možných hudebních fúzích – od world music, rocku, jazzu a různých tanečních stylů až po klasickou hudbu. Na Západě se *tabla* poprvé objevila na desce jazzového kytaristy Johna McLaughlina *My Goal's Beyond* (1970) a následně na albu *On The Corner* (1972) Milese Davise (hraje na ně hráč bengálského původu Badal Roy). Po celém západním světě však *tabla* proslavil především Zakir Hussain, bezesporu nejslavnější tablista současnosti (ale zároveň i jeden z nejtalentovanějších a nejkreativnějších).

Obrázek č. 1





Tabla započala svůj vývoj zhruba počátkem 17. století a o jejich vzniku existuje velké množství více či méně pravděpodobných historek.⁷ Jisté však je, že konstrukce i technika hry byly ovlivněny třemi nástroji:

1. *pakhāwaj* – tradiční dvoublaný severoindický buben sudovitého tvaru,
2. kovové kotlíky *nakkārā* – předchůdci našich tympánů,
3. *ḍholak* – folklórní dvoublaný buben.

Název „tabla“ pochází z arabštiny (celá severní Indie je ovlivněna mnohaletou nadvládou muslimských císařů od 11. stol.) a znamená doslova „buben“ (v arabských zemích je např. běžné tímto názvem označovat i tradiční pohárový buben, který je na Západě známý jako *darbuka*).

Konstrukce a složení nástroje:

Tabla jsou tvořena dvěma konstrukčně odlišnými bubny, z nichž na každý se hraje jednou rukou. Buben pro pravou ruku – *dāyān* (též *dahinā*) – je dřevěný, má vysoký jasný zvuk a ladí se do základního tónu *rāgy* (*Sa*). Buben pro ruku levou – *bāyān* – je kovový (někde se stále používá hliněný) a vydává basový zvuk, jehož výšku hráč během hry moduluje tlakem a posunem ruky. *Tabla* disponují neuvěřitelně harmonickým a koncentrovaným zvukem, jehož je docíleno speciální konstrukcí blan. Jsou vyrobeny z kozí kůže, na okraji je přidána další vrstva nad (*kinar*) a pod (*bhartī*) hlavní blánou, ve středu je pak vytvořen kruh (*sīyahī* či *gāb*) ze speciální pasty (směs jemných železných pilin, rýžové mouky a dalších ingrediencí). Tímto způsobem dochází k ztlumení neharmonických kmitů a ke zvýraznění určitých alikvotních tónů bubnu, charakter zvuku je tím pádem více tónově určitý.

⁷ Jedna z historek např. praví, že při soutěži ve hře na buben *pakhawaj* na dvoře Akabara Velikého poražený hráč mrštil vzteky tímto dvoublaným bubnem o zem, ten se rozpadl na dvě poloviny, a vznikl tak pár jednoblaných bubnů *tabla*.

Bol – rytmické slabiky:

„V hindštině *bol* znamená slovo. Každý specifický úder na *tabla* [...] má svůj vlastní jednoslabičný název – *bol*. Název je onomatopoický a svou zvukovou kvalitou připomíná skutečný zvuk úderu.“⁸ Tyto slabiky se používají nejen při výuce hry na *tabla*, ale slouží také jako dorozumívací „jazyk“ mezi hudebníky, zpěváky či tanečníky (substituce západní notace) a v neposlední řadě jsou i velmi efektním výrazovým prostředkem při koncertech, kdy hráč na *tabla* často virtuózním a precizním způsobem recituje velice komplikované rytmické formy (např. *gat*, *chakkardār* atd. – viz dále).

Technika hry a základní údery:

Při hře na *tabla* se používá speciální prstová technika, která je pro každou ruku odlišná. Podívejme se nyní podrobněji na základní tablové údery, dělíme je do tří kategorií:

1. *rezonanční* (otevřené),
2. *polorezonanční* (částečně zatlumené špičkou prsteníku – jen na bubnu *dāyān*),
3. *nerezonanční* (zatlumené).

V zápisu používám pro rezonanční a polorezonanční údery na začátku velké písmeno, pro nerezonanční písmeno malé. Jak již brzy uvidíme, někdy stejná slabika označuje dva různé údery či naopak pro stejný úder existují různé slabiky. Závisí to vždy na kontextu, způsobu použití a také na konkrétním stylu hry.

⁸ Vlastislav Matoušek. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Praha: Togga, 2003, s. 74.

Přehled základních úderů na tabla:

))) Audio č. 1 (((

Obrázek č. 2



Rezonanční údery na dāyāñ:

Tun (někdy též **Tin**) – základní otevřený zvuk bubnu hraný pouze ukazovákem (viz obr. č. 2).

Din (též **Di**) – základní otevřený zvuk bubnu hraný celou dlaní.



Rezonanční údery na bāyān:

Ghe (též **Ge**, **Gi**, **Ghi**, **Ghin** – vše vyjadřuje tentýž úder) – úder na *bayān* hraný buďto společně prostředníkem a prsteníkem, nebo jen ukazovákem (tyto dvě varianty se často střídají v rychlém tempu; viz obr. č. 3). Zápěstí je lehce opřeno o blánu a moduluje zvuk tlakem či posunem přes *sīyahī*. Vzniká tak charakteristický glisandový efekt *bayānu*.



Polorezonanční údery na dāyāñ:

Na (též **Ta**) – úder ukazovákem na okraj *dayanu*, zatímco prsteník buben lehce tlumí na okraji *sīyahī* (černého kruhu), čímž se eliminuje fundamentální frekvence bubnu (viz obr. č. 4). Cílem je co nejjasnější, pronikavý vysoký zvuk, který je vlastně vyšším harmonickým tónem základního tónu. Takto vzniklý tón se ladí tradičně do základního tónu *rāgy* (nejčastěji c^1 či d^1).

Obrázek č. 5



Tin – podobný úder jako *Na*, ale hraný blíže ke středu bubnu (viz obr. č. 5). Zvukově zastřenější než *Na*.



*Nerezonanční údery na dāyān:*⁹

(Prsty po úderu zůstávají na bláně a tlumí zvuk.)

te (též **ta**, **na** či **ne**) – hraný společně prostředníkem a prsteníkem do středu *sīyahī* (viz obr. č. 6).

⁹ V tomto textu používám systém zápisu, kde slabiky pro rezonanční či polorezananční údery začínají velkým písmenem a nerezonanční údery písmenem malým (na rozdíl od zápisu jihoindických rytmů, kde velké písmeno označuje začátek fráze).

Obrázek č. 7



te¹⁰ (též **re**) – hraný ukazovákem do středu *sīyahī* (viz obr. č. 7) – v Indii se vyslovuje jinak než předchozí úder **te** (zde retroflexní „ṭ“, které je pro nás nezvyklé),
ti – prostředník do středu *sīyahī*,
tak – ukazovák, prostředník a prsteník do středu *sīyahī*.

¹⁰ Záměrně je zde použita kurziva pro odlišení od předchozího úderu **te**.

Obrázek č. 8



Nerezonanční úder na bāyāñ:

ke (též **ki** či **ka**) – plácnutí celou dlaní přes *sīyahī* a okraj bubnu, ruka zůstává po úderu ležet (viz obr. č. 8; pozn.: na basovém bubnu *bāyāñ* se polorezonanční údery nepoužívají).

Kombinované údery:

(vzniknou spojením úderů levé a pravé ruky)

Dha = **Na** + **Ge**,

Dhin = **Tin** + **Ge** nebo také **Dhin** = **Tun** + **Ge** (záleží na kontextu, v jakém je úder použit),

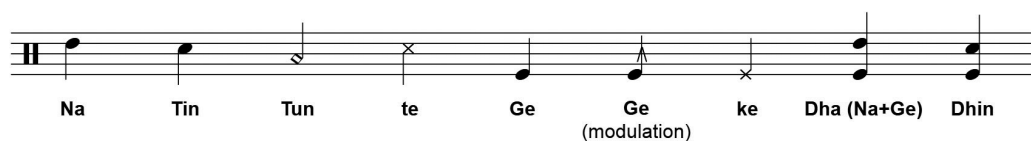
Dhe = **te** + **Ge**.

Notace bubnů tabla:

V Indii se nepoužívá žádný systém grafického zápisu podobný naší západní notaci. Veškerá interpretace sebesložitějších hudebních struktur severoindické či jihoindické klasické hudby probíhá vždy bez jakékoli vizuální opory, z paměti. Rytmické formy a kompozice se někdy zaznamenávají pomocí slabik *bol* (podobně jako v tomto textu), takový záznam je však pouze pomocný. Základem je memorování daného materiálu a přímý kontakt učitele s žákem, bez něhož je správná a přesná interpretace nemožná. Slabiky *bol* jsou totiž často spíše orientační a mohou zde existovat zásadní rozdíly v technice hry i ve zvuku daného úderu, který se liší podle kontextu, typu kompozice atd. V tomto typu zápisu (jenž je použit i v této publikaci) se podtržením značí skupina úderů, které spadají pod jednu počítací dobu, pomlčky jsou pokaždé symbolizovány pomlčkou.

Na Západě se k zápisu používá podobný systém jako pro jiné bicí nástroje – basové zvuky jsou znázorněny jako níže položené noty, znělé údery se značí plnými notami a neznělé údery křížky. V detailech se však zápis u různých skladatelů liší. Pro ilustraci předkládám systém notace, který se mi nejvíce osvědčil.

Notový příklad č. 1



Tāla, laya

Základním pojmem indického rytmu je *tāla* (dále též *tāla*). Jedná se o rytmický cyklus o určitém počtu dob – podobně jako „takt“ v evropské hudbě, počet dob však může být daleko vyšší (nejběžnější je 4, 6, 7, 10, 12 či 16 dob, existuje však i *tāla* o 108 dobách!). *Tāla* se dále dělí na menší úseky (*vibhāg*), které se skládají ze 2–4 dob (*matra*), první doba z každého *vibhāg* má vždy jeden ze tří stupňů přízvuknosti:

sam – hlavní přízvuk (většinou první doba *tāly*),

tālī – vedlejší přízvuk,

khālī – ne-přízvuk (doslova „prázdný“).

V indické hudbě se pracuje se třemi základními tempovými úrovněmi – *laya*, tj. rychlost, jakou *tāla* plyne v čase:

vilambit laya – pomalé tempo,
madhya laya – střední tempo (zhruba dvojnásobek *vilambit laya*),
drut laya – rychlé tempo (zhruba dvojnásobek *madhya laya*).

Kromě těchto tří základních úrovní se ještě používá příslovce *ati* (tj. „velmi“), takže např. *ati vilambit* = velmi pomalu, *ati drut* = velmi rychle.

Na pozadí vyměřeného rastru *tály* se mohou odehrávat rytmické útvary o různém počtu not zahráných v rámci jedné doby (*matra*). Základnímu pulzu, kdy na jednu dobu *tály* připadá jedna zahraná nota, se říká *barābar* (odpovídá našim čtvrtovým hodnotám), dvě noty na dobu (osminové noty) – *dugun*, čtyři (šestnáctiny) – *chaugun* atd. Triolovému rozdělení v jakékoli podobě (tři, šest či dvanáct not na dobu) se říká *ārī*. Indové používají také další rozdělení, které odpovídá našim kvintolám – *kuārī*, septolám – *biārī* apod.

Tīntāl

Výuka severoindického rytmu vždy začíná cyklem *tīntāl*, a to proto, že je dokonale symetrický – jeho šestnáct dob se dělí na čtyři stejně dlouhé čtyřdobé úseky (*vibhāg*). *Tīntāl*¹¹ je nejpoužívanějším cyklem severoindické klasické hudby, jeho název doslova znamená „tři tlesknutí“ (*tīn* = číslovka 3, *tālī* = tlesk), má totiž tři přízvuky (*sam* a dvě *tālī*) a jeden ne-přízvuk (*khālī*).

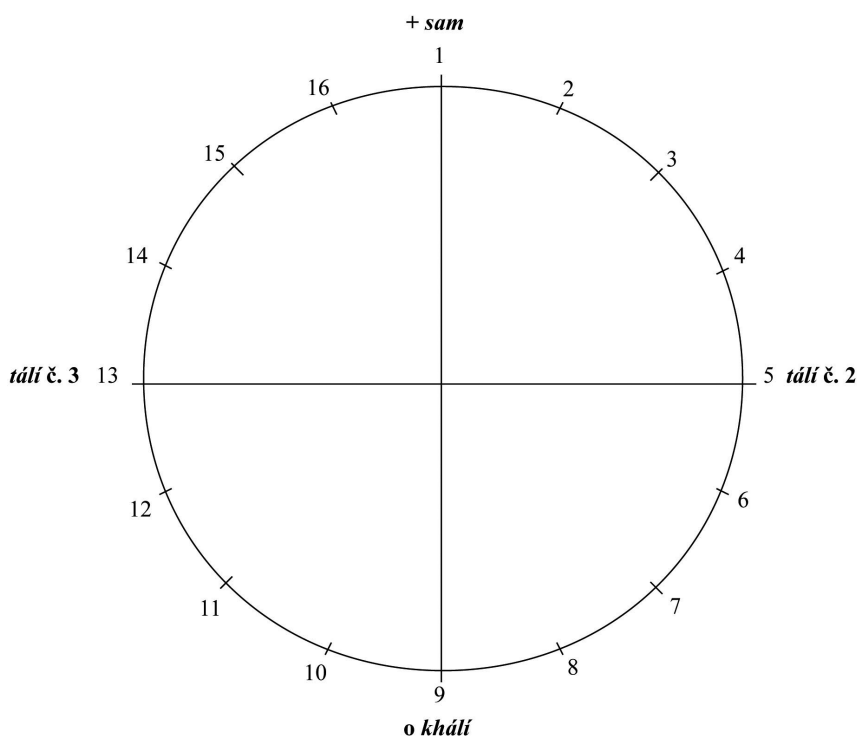
Cyklus *tīntāl* lze velmi názorně zobrazit jako jakýsi ciferník rozdělený na čtyři stejné díly (viz obr. č. 9). Na jeho vrcholu *tāla* začíná i končí hlavním přízvukem *sam*, druhá čtvrtina začíná dílčím přízvukem *tālī* (značí se číslem 2, protože je to již druhý přízvuk v *tāle*, první je *sam*), od deváté až do třinácté doby probíhá sekce *khālī*, která se projevuje tak, že hráč na bubny *tabla* vynechá basové úder (viz níže) a tím se hudba poněkud odlehčí. Tato část je též důležitá pro orientaci spoluhráčů, kteří podle absence basových úderů spolehlivě vědí, v jakém místě cyklu se nacházejí. Polarita *bhārī/khālī*, či též *khulī/muñdī*¹² (dosl. překl. „otevřený/zavřený“), je typickým všudypřítomným principem severoindické hudby. Rytmické kompozice probíhají v jakýchsi „vlnách“, jsou střídavě zatěžkány basovými úderem *bayanu*, jež se v dané části cyklu vždy odmlčí a tím dojde k zajímavému kontrastu, odlehčení. Hudba tak doslova „dýchá“.

Indové vyvinuli praktický způsob názorného počítání *tály*, který slouží jak hudebníkům či tanečnickům k nácvičce nových forem a kompozic, tak i publiku, aby se v *tāle* neztratilo a vychutnalo si všechny hudební kreace odehrávající se nad *tálou*.

¹¹ Někdy se používá též název *tritāl* – výraz *tri* v tomto případě pochází ze sanskrtu (zatímco slovo *tin* je z hindštiny).

¹² F. A. Shepherd. *Tabla and the Benares Gharana*, s. 185.

Obrázek č. 9



Jedna z možností počítání tintálu vypadá takto:

- 1. dobu (*sam*) tleskneme celou pravou dlaní do dlaně levé ruky (která je ve vodorovné poloze, dlaní vzhůru, prsty jsou nataženy),
- 2., 3. a 4. dobu odpočítáme ukázáním pravou rukou postupně do třech kloubů ukazováku levé ruky (bazální, střední a konečný kloub prstu),
- 5. dobu (*tālī*) tleskneme jen prsty pravé ruky do dlaně levé ruky,
- 6. až 8. dobu odpočítáme ukázáním pravou rukou do třech kloubů prostředníku levé ruky,
- 9. dobu (*khālī*) mávneme pravou rukou otočenou dlaní vzhůru do vzduchu,
- 10. až 12. dobu odpočítáme ukázáním pravou rukou do třech kloubů prsteníku levé ruky,
- 13. dobu (*tālī*) opět tleskneme jen prsty pravé ruky do dlaně levé ruky,
- 14. až 16. dobu odpočítáme ukázáním pravou rukou do třech kloubů malíku levé ruky.

Podobný systém se dá aplikovat na *tālu* o jakémkoli počtu dob, v rychlejších tempích se vynechává počítání kloubních jamek a vyznačují se pouze hlavní akcentované a prázdné (*khālī*) doby.

Thekā

Nyní, když již známe základní tablové úderý, se můžeme seznámit s dalším důležitým pojmem ze světa indické klasické hudby – *thekou* (dosl. překl. „podpora“, „tlačení“). Jedná se o doprovodný pattern na *tabla*, který je charakteristický pro danou *tálu*. Podle tohoto sledu úderů lze také konkrétní *tálu* poslechem identifikovat.¹³ *Thekā* pro výše zmíněný šestnáctidobý cyklus *tīntāl* je tedy:

Tīntāl thekā (16 dob):

))) Audio č. 2 (((

<i>matra</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
<i>bol</i>	Dha	Dhin	Dhin	Dha	Dha	Dhin	Dhin	Dha	Dha	Tin	Tin	Ta	Ta	Dhin	Dhin	Dha
<i>tālī</i>	+				2				o				3			

Jak již bylo řečeno výše, jedná se o nejsymetričtější *tálu* s rozdělením 4-4-4-4 doby.

Další *tály*

Až dosud jsme se zabývali pouze šestnáctidobým cyklem *tīntāl*. Tato *tála* je v severoindické klasické hudbě nejpoužívanější, např. některé styly hry na *sitar* tradičně ani v jiných *tálách* nehrají. Kromě *tīntálu* však existuje mnoho dalších *tál* s různým počtem dob (tradičně od čtyř až po sto osm). Někteří hudebníci (např. legendární hráč na *sarod* Ali Akbar Khan) si dokonce sami vymýšlejí své vlastní *tály*. Pro ilustraci bych nyní uvedl přehled několika nejpoužívanějších *tál* současné severoindické hudby a jejich charakteristické sekvence tablových úderů (*they*) zapsané pomocí slabik (*bol*).¹⁴

Jhaptāl (10 dob; dělení 2-3-2-3):

))) Audio č. 3 (((

<i>matra</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>bol</i>	Dhin	Na	Dhin	Dhin	Na	Tin	Na	Dhin	Dhin	Na
<i>tālī</i>	+		2			o		3		

¹³ F. A. Shepherd. *Tabla and the Benares Gharana*, s. 171.

¹⁴ Další *tály* si čtenář může snadno dohledat v uvedené literatuře či na internetu, např. http://www.chandrakantha.com/tala_taal [online, cit. 29. 8. 2017].

Jhaptāl má stejný sled akcentů jako *tīntāl*, avšak jednotlivé segmenty jsou asymetrické (střídání dvoudobých a třídobých segmentů).

Rūpak (7 dob; dělení 3-2-2):

))) Audio č. 4 (((

<i>matra</i>	1	2	3	4	5	6	7
<i>bol</i>	Tin	Tin	Na	Dhin	Na	Dhin	Na
<i>tālī</i>	o			1		2	

Tato asymetrická *tála* je navíc ojedinělá tím, že začíná úsekem *khālī* (bez basových zvuků *bayanu*).

Ektāl (12 dob; poněkud komplikovanější *tála* s rozdělením po dvou dobách 2-2-2-2-2):

))) Audio č. 5 (((

<i>matra</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<i>bol</i>	Dhin	Dhin	DhaGe	terekete	Tun	Na	ka	Ta	DhaGe	terekete	Dhin	Na
<i>tālī</i>	+		o		2		o		3		4	

Dīpcandī (14 dob; dělení 3-4-3-4):

))) Audio č. 6 (((

<i>matra</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
<i>bol</i>	Dha	Dhin	–	Dha	Dha	Tin	–	Ta	Tin	–	Dha	Dha	Dhin	–
<i>tālī</i>	+			2				o			3			

Opět můžeme pozorovat strukturální příbuznost s *tintálem* (dokonce i údery jsou řazeny podobně), fráze jsou však zkráceny a vždy zakončeny pauzou.

Cārtāl kī savārī (11 dob; dělení 2-2-2-2-3):

))) Audio č. 7 (((

<i>matra</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
<i>bol</i>	Dhin	terekete	Dhin	Na	Tun	Na	ka	Ta	Dhin –	Na Dhin	– Na
<i>tālī</i>	+		2		o		3		4	– 5	

Na závěr dvě jednodušší *tály*, které jsou přejaty z indické lidové hudby a používají se v takzvaných semiklasických hudebních formách (jako např. *dhun*, *bhajan* či *qawwālī*):

))) Audio č. 8 (((

$$+ \quad 0$$

))) Audio č. 9 (((

$$+ \quad 0$$

31

jab.¹⁵ Tablový recitál v praxi vypadá tak, že kromě hráče na *tabla* (sólisty) je ještě přítomen hráč na doprovodný melodický nástroj (nejčastěji *sārangi* či indické harmonium), který hraje melodickou smyčku, tzv. *lahrā* (či též *lahara*), opisující danou *tálu*. Sólista i posluchači se proto v daném cyklu dobře orientují a mohou si vychutnat náročné polyrytmické útvary.

Struktura tablového sóla je dána tradicí. Jedná se o kombinaci fixních formových typů,¹⁶ ve kterých je určitý prostor pro improvizaci (ovšem vždy v rámci jistých pravidel a zvyklostí). S nadsázkou bychom mohli říci, že jde o jakousi „stavebnici“ – sólista má určenou „kostru“ a doporučené pořadí jednotlivých typů forem (např. *kāyḍā*, *ṭukṛā*, *relā* atd.), vybírá však, jakou konkrétní „skladbičku“ v rámci daného typu formy uvede (navíc má v některých případech prostor pro tvorbu svých vlastních variací či variant).

Typy forem se liší podle racionálních postupů, které jsou v jejich rámci uplatňovány, a dále dle použitých úderů, frází a jejich artikulace. Tak např. *uṭhān* slouží k zahájení, úvodnímu „rozjezdu“ tablového sóla, pak následuje alespoň jedna forma typu *kāyḍā*, či *bāṇṭ*, což je jakési „tělo“ tablového sóla (útvár, jenž má formu tématu s řadou variací). Poté přichází na řadu virtuózní *relā* (překl. „vlak“), která má stejnou strukturu jako *kāyḍā*, ale s daleko větší hustotou úderů. Dále se tradičně hrají kratší formy jako *ṭukṛā*, či *gat*, v nichž je kladen důraz na důmyslnou a někdy až vtipnou kompozici úderů a frází. Sólo většinou uzavírá *chakkardār*, což je opět propracovaná gradační forma, jež využívá velkých fázových posunů vůči základním akcentům *tály* (viz *tihāi*). *Gat* a *chakkardār* navíc patří k formám, které se často před provedením na nástroji recitují pomocí slabik *bol*. V praxi existuje mnoho dalších forem, na tomto místě jsem uvedl pouze ty nejpoužívanější. Tyto formy bývají strukturálně velmi komplikované a jsou interpretačně náročné (hudba se často odvíjí v extrémně rychlém tempu). Plnohodnotné provedení tablového sóla trvá běžně hodinu až hodinu a půl.

Při výuce hry na *tabla* některé tyto formy slouží i jako etudy, které se žák nejprve učí recitovat pomocí slabik *bol* a následně je hraje na *tabla*. Tato recitace navíc slouží také posluchačům k lepší orientaci při poslechu koncertů i nahrávek indické klasické hudby. Tradiční rytmické formy můžeme rozdělit do dvou základních skupin:

15 Pro hlubší vhled do jednotlivých stylů hry a jejich repertoáru (včetně audiomateriálu a transkripcí do západní notace) doporučuji vynikající publikaci Roberta S. Gottlieba. *Solo Tabla Drumming of North India: Its Repertoire, Styles, and Performance Practices*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1993.

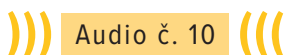
16 Termín „forma“ zde používám k označení různých druhů tradičních „skladbiček“ pro *tabla*, které se liší podle využitých racionálních postupů a jsou součástí tradičního tablového repertoáru předávaného z generace na generaci.

- *Formy cyklické* – sekvence úderů respektují stavbu dané *tály* – včetně jejich přízvučné (*bhārī*) a nepřízvučné části (*khālī*). Patří sem např. *kāydā*, *relā*, *peshkār*.
- *Formy kadenční* – zde dochází ke stupňování napětí pomocí výrazných fázových posunů frází oproti základnímu cyklu (off-beatové techniky). Forma je často počítána tak, že po těchto výrazných polyrytmických posunech dochází k rozvedení napětí tím, že frázování vyústí do první doby cyklu (*sam*). Typickými kadenčními formami jsou *tihāī*, *chakkardār*, *ṭukṛā*, *paran*.

Kāydā

Kāydā (dále *kaida*) je typ cyklické formy, s níž se tablový adept setká nejdříve. Mohli bychom ji charakterizovat jako téma s variacemi. Za praktický příklad této formy nám poslouží *kaida* v cyklu *tīntāl* z tradičního repertoáru stylu *Benares gharana*.

Téma kaidy:¹⁷



⁺ Dha Ge Na Dha terekete Dhin Na ² Gi Na Dha Ge Na Dha terekete
^o Ta ke Na Ta terekete Tin Na ³ Gi Na Dha Ge Na Dha terekete

Tento způsob zápisu vyjadřuje, jak téma *kaidy* „sedí“ na matici *tály* (zde šestnáctidobý *tīntāl*). Značky na začátku každého čtyřdobého úseku *vibhāg* označují stupeň přízvučnosti (základní rozdělení je v této *kaidě* osminové, ale fráze „terekete“ je uvedena ve dvojnásobné rychlosti, jde tedy o šestnáctiny). Téma svou strukturou doslova kopíruje „koláčový“ model *tintálu*, každý úder připadá na jednu počítací dobu. První řádek tématu je stejný jako druhý, avšak s jedním rozdílem – třetí čtvrtina cyklu je nepřízvučná (*khālī*). Z toho vyplývá, že *bayan* přestane hrát basový zvuk a místo *Dha Ge Na Dha terekete Dhin Na* hrajeme analogickou frází *Ta ke Na Ta terekete Tin Na* (úder *Tin* je v tomto kontextu rezonanční úder na *dayan*, v našem přehledu označený jako *Tun*). Pokusme se nyní tuto formu přepsat do běžné západní notace.

¹⁷ Podtržením se vždy označuje skupina úderů, které spadají pod jednu počítací dobu.

Notový příklad č. 2

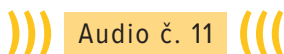


Jak je patrné z výše uvedeného příkladu, jednotlivé fráze *kaidy* (označeno čárkovanými obloučky) jsou různě dlouhé, a vytvářejí tak vůči základnímu pulzu *tály* synkopy.

Tradičně se téma hraje nejprve v pomalém tempu a pak se přejde do dvojnásobného tempa (*dugun*); někdy ještě přes další mezistupně – jako např. *ārī*, kdy je celé téma hráno v triolovém pulzu (tzn. 1,5x rychleji než základní tempo – jeden cyklus *tály* tedy obsáhne kompozici 3x).

Nyní se podívejme, jak probíhá následné variační zpracování tématu. První variace (*palṭā* či *vistar*) je tradičně tvořena trojnásobným zopakováním první části tématu (zde fráze *Dha Ge Na Dha terekete Dhi Na*).

Palṭā 1:



Audio č. 11

⁺ <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>	<u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>
² <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>	<u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>
^o <u>Ta ke Na Ta</u>	<u>terekete Tin Na</u>	<u>Ta ke Na Ta</u>	<u>terekete Tin Na</u>
³ <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>	<u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>

Jak jsem již poznamenal, po úvodní pomalé „expozici“ tématu *kaidy* následuje přechod do dvojnásobného tempa, v němž se pak odehrávají i veškeré variace. Aby variace odpovídaly dané *tále*, musí být dvakrát delší než téma. V další variaci již pracujeme s kratším úsekem tématu, s frází *Dha Ge Na Dha terekete*, již dvakrát zopakujeme, doplníme frází *Dhi Na Ge Na* (která je též odvozena z tématu) a poté citujeme celý první řádek tématu. Tento způsob citace tématu ve variacích je běžnou praxí.

Palṭā 2:

⁺ <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>	<u>Dhin Na Ge Na</u>
² <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>	<u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>
^o <u>Ta ke Na Ta</u>	<u>terekete Ta ke</u>	<u>Na Ta terekete</u>	<u>Tin Na ke Na</u>
³ <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>	<u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>

Palṭā 3:

⁺ <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>
² <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>	<u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>
^o <u>Ta ke Na Ta</u>	<u>Ta ke Na Ta</u>	<u>Ta ke Na Ta</u>	<u>terekete Tin Na</u>
³ <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>	<u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>

Pracujeme s ještě kratší frází – *Dha Ge Na Dha* zopakovaná 3x.

Palṭā 4:

⁺ <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>	<u>Gi Na Dhin Na</u>	<u>Gi Na Dha –</u>
² <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>	<u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>
^o <u>Ta Ke Na Ta</u>	<u>terekete Tin Na</u>	<u>ki Na Tin Na</u>	<u>ki Na Ta –</u>
³ <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>	<u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>

Zde pro změnu opakujeme pozdější frázi *Dhin Na Gi Na* a po *Dha* necháme pauzu.

Palṭā 5:

⁺ <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>	<u>Dha – – Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>
² <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>	<u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>
^o <u>Ta Ke Na Ta</u>	<u>terekete Tin Na</u>	<u>Ta – – Ta</u>	<u>terekete Tin Na</u>
³ <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>	<u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>

Jinou technikou tvorby variací je práce s pauzami. Výše uvedená variace vznikla z variace č. 1 tak, že jsme na třetí době z původní fráze vypustili údery *Ge* a *Na* a nahradili je pauzami.

Palṭā 6:

⁺ <u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha Ge Na</u>	<u>Dha – – Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>
² <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>	<u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>
^o <u>ke Na Ta ke</u>	<u>Na Ta ke Na</u>	<u>Ta – – Ta</u>	<u>terekete Ti Na</u>
³ <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhin Na</u>	<u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>

V poslední ukázce kombinujeme více technik dohromady – téma *kaidy* obrátíme „naruby“, začneme tedy frází *Gi Na Dha Ge*, kterou navíc zopakujeme, a zbytek řádku doplníme frází s pauzami z předchozí variace.

Podobnými způsoby je možné pokračovat, zkušenější hráči si sami vytvářejí další a další variace.

Důležité je poznamenat, že kompozice typu *kaida*, ale i další níže vysvětlené formy existují ve variantách pro různé *tály* – vždy přizpůsobené a propočítané tak, aby korespondovaly s daným počtem dob a strukturou cyklu. Např. výše zmíněná *kaida* v *tin-tálu* by se dala upravit pro čtrnáctidobou *tálu dīpcandī* takto:

Téma kaidy v tále dīpcandī (14 dob):

⁺ <u>Dha Ge</u>	<u>Na Dha</u>	<u>terekete</u>	² <u>Gi Na</u>	<u>Dha Ge</u>	<u>Na Dha</u>	<u>terekete</u>
^o <u>Ta ke</u>	<u>Na Ta</u>	<u>terekete</u>	³ <u>Gi Na</u>	<u>Dha Ge</u>	<u>Na Dha</u>	<u>terekete</u>

Tihāī

Po vyčerpání všech variací dané *kaidy* se celý hudební úsek uzavře velmi zajímavým druhem kompozice, který se nazývá *tihāī* (dále též *tihāj*). Jedná se o kadenční rytmic-kou formu, jež vznikne trojnásobným opakováním stejné fráze takovým způsobem, že její poslední úder vyjde na první dobu *tály*, tj. *sam*. *Tihāī* se však v indické klasické hudbě používá i ve spojení s melodickými nástroji či zpěvem – vždy k završení určitého úseku anebo na závěr celé skladby.

Nejjednodušší příklad *tihāje* může vypadat např. takto:

<u>Dha Dha te te</u>	<u>Dha – Dha Dha</u>	<u>te te Dha –</u>	<u>Dha Dha te te</u>	<u>Dha</u>
+	2	o	3	+

Jedná se tedy o trojnásobné opakování pětidobé fráze *Dha Dha te te Dha* oddělené pauzou (pomlčka). Pod zápisem je uvedeno, jak se *tihāj* shoduje s hlavními akcenty *tintálu*. Použití tučného písma označuje začátek opakované fráze. Tomuto typu *tihāje* se říká *dumdar tihāī* (tj. *tihāj* s pauzou), jednotlivé fráze jsou v něm odděleny pomlčkami. Existuje však i *tihāj* bez pauz – *bedumdar tihāī* – v němž fráze nastupují bezprostředně po sobě. Následující příklad je *bedumdar tihāī*, kde dochází ke trojná-

sobnému opakování fráze *Dha Dha te te*, *Dha Dha Tin Na*, *Dha Ti Dha*, která má jedenáct úderů (členění frází je zde 4-4-3).

⁺ <u>Dha Dha</u>	<u>te te</u>	<u>Dha Dha</u>	<u>Tin Na</u>
² <u>Dha Ti</u>	<u>Dha Dha</u>	<u>Dha te</u>	<u>te Dha</u>
^o <u>Dha Tin</u>	<u>Na Dha</u>	<u>Ti Dha</u>	<u>Dha Dha</u>
³ <u>te te</u>	<u>Dha Dha</u>	<u>Tin Na</u>	<u>Dha Ti</u>
⁺ <u>Dha</u>			

Nyní si ukažme typický *tiháň* pro závěr naší *kaidy*. Důležité je připomenout, že *tiháň* (podobně jako variace *kaidy*) nesmí obsahovat jiné fráze či údery než ty, které jsou použity v dané *kaidě*. Nejčastěji *tiháň* vychází přímo z tématu *kaidy*:

))) Audio č. 12 (((

⁺ <u>Dha Ge</u>	<u>Na Dha</u>	<u>terekete Dhi Na</u>	<u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>
² <u>Dha – – –</u>	<u>(ka – ta –)</u>	<u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhi Na</u>	
^o <u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>	<u>Dha – – –</u>	<u>(ka – ta –)</u>	
³ <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhi Na</u>	<u>Gi Na Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>	
⁺ <u>Dha</u>				

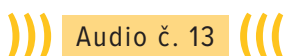
Údery (*ka – ta –*) jsou jen jakousi „obligátní“ výplní dlouhé pauzy, nejsou součástí dané fráze. Je však možné utvořit i propracovanější *tiháň*, který navíc obsahuje další „vnořený“ mini-*tiháň* (3x zopakovaná fráze *Gi Na Dha –*):

⁺ <u>Dha Ge Na Dha</u>	<u>terekete Dhi Na</u>	<u>Gi Na Dha –</u>	<u>– Gi na Dha</u>
² <u>– – Gi Na</u>	<u>Dha – Dha Ge</u>	<u>Na Dha terekete</u>	<u>Dhi Na Gi Na</u>
^o <u>Dha – – Gi</u>	<u>na Dha – –</u>	<u>Gi Na Dha –</u>	<u>Dha Ge Na Dha</u>
³ <u>terekete Dhi Na</u>	<u>Gi Na Dha –</u>	<u>– Gi na Dha</u>	<u>– – Gi Na</u>
⁺ <u>Dha</u>			

V tomto případě již dochází k zajímavému fázovému posunu a dostat tento rytmický útvar „pod kůži“ je poměrně pracné. Velcí tabloví mistři v průběhu hry vytvářejí různé typy *tiháňů* v jakémkoli rytmickém cyklu (a to nejen od první doby!). V reálném čase jsou tedy schopni provádět komplexní matematické výpočty. Rozsáhlejšímu a složitějšímu útvaru, ve kterém každá část *tiháňe* obsahuje ještě další, „menší *tiháň*“, se říká *chakkardār* (viz závěr této kapitoly).

Tukrā

Tukrā (doslova „kousek“) je krátká tablová sólová kompozice, která začíná sekvencí několika frází (jakési „tělo“ *tukry*), po nichž vždy následuje *tihāj*. *Tukra* je, na rozdíl od *kaidy*, kompozicí kadenční – to znamená, že nerespektuje přízvuky (*tālī*) a ne-přízvuky (*khālī*) dané *tály*. Jedná se o jakousi kadenci, která graduje k první době (*sam*). Podívejme se na jednu z nejznámějších *tuker*:

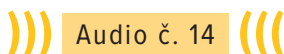


⁺ <u>Dha Ge te te</u>	<u>Ta Ge te te</u>	<u>kre Dha – kre</u>	<u>Dha – kttk</u>
² <u>Din – Din –</u>	<u>Na Na Na Na</u>	<u>ka te te Dha</u>	<u>– kat – te</u>
^o <u>Dha – ka te</u>	<u>Dha – ka te</u>	<u>te Dha – kat</u>	<u>– te Dha –</u>
³ <u>ka te Dha –</u>	<u>ka te te Dha</u>	<u>– kat – te</u>	<u>Dha – ka te</u>
⁺ <u>Dha</u>			

Tihāī zde začíná od sedmé doby *tintālu* a je tvořen třikrát se opakující frází *ka te te Dha – kat – te Dha – ka te Dha*. Tabloví studenti se učí recitovat i hrát *tukru* jako fixovanou kompozici, skuteční tabloví mistři jsou však schopní vytvořit přímo na místě i značně propracované improvizované *tukry*!

Tipallī gat

Jedná se o speciální případ *gatu*, tj. pevně dané, prokomponované formy, která se navíc při koncertě recituje. V celé Indii je velmi běžná praxe, že se stejný rytmický materiál opakuje v různých tempových úrovních, zatímco základní tempo *tály* zůstává neměnné. Jako příklad může posloužit tzv. *Tipallī gat*, jenž je zkomponován takovým způsobem, že se stejná fráze beze změny opakuje ve třech tempových úrovních (zde nejprve trioly, poté šestnáctiny a nakonec sextoly) a poslední úder vyjde přesně na první dobu (*sam*), tentokrát však v desetidobém cyklu *jhaptāl*. Pokud ale celou formu zopakujeme třikrát, je možné ji použít i na *tintāl*!



⁺ <u>Dha Ge –</u>	<u>ta ki te</u>	
² <u>Dha tre kre</u>	<u>Dhe te te</u>	<u>ka ta Ga</u>
^o <u>Di Ge na</u>	<u>Na Ge te</u>	
³ <u>re ke te</u>	<u>Dha – ka ta</u>	<u>Dha Ge – ta</u>
⁺ <u>ki te Dha tre</u>	<u>kre Dhe te te</u>	

² ka ta Ga Di Ge na Na Ge te re ke te
^o Dha – ka ta Dha Ge – ta ki te
³ Dha tre kre Dhe te te ka ta Ga Di Ge na Na Ge te re ke te
⁺ Dha

Notový příklad č. 3



Hra s čísly – *gintī*

Pozoruhodný druh rytmické formy se vyvinul ve městě Lucknow ve spojení s indickým klasickým tancem *kathak* – tanečníci či tanečnice vydupávají tyto rytmy bosýma nohama s rolničkami za doprovodu bubnů *tabla*. Tyto formy jsou založeny na matematických formulích a říká se jim *gintī* (překl. „počty“).¹⁸ Vyjadřují se pouze pomocí číslovek, které se při vystoupeních často recitují v jazyce *hindí*, a hráč na *tabla* si místo nich pak podle svého uvážení dosazuje konkrétní sekvence úderů. Tento princip může být též inspirativní pro skladatele.

Jednoduchý *gintī tihāī*, tentokrát v desetidobém cyklu *jhaptāl* (viz s. 29), vznikne trojnásobným zopakováním této aditivní sekvence:

1 – 1 2 – 1 2 3 – 1 2 3 4 –

Recitace uvedené formy pak vypadá takto:

ek – ek do – ek do tin – ek do tin čar

V přehledném zápisu formy vidíme, že po třetím zopakování fráze vychází její poslední úder na jedenáctou dobu, tj. na první dobu (*sam*) následujícího cyklu deseti-dobé *tály jhaptāl*:

¹⁸ James Kippen. *The Tabla of Lucknow: A Cultural Analysis of a Musical Tradition*. New Delhi: Manohar, 2005, s. 185.

))) Audio č. 15 (((

⁺ 1 – 1 2 – 1 2 3
² – 1 2 3 4 – 1 – 1 2 – 1
^o 2 3 – 1 2 3 4 –
³ 1 – 1 2 – 1 2 3 – 1 2 3
⁺ 4 – – –

Zajímavá je i tato *gintī tukrā*, vystavěná z fráze o devíti úderech, které jsou pokaždé jinak uskupeny. V následujícím notovém příkladu tečkované obloučky opět označují začátek a konec fráze, pod číslicemi je pak zapsána možná interpretace na *tabla* pomocí devítidobé fráze *te te ka ta Ga Di Ga na Dha*.

))) Audio č. 16 (((

Notový příklad č. 4

+

2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9

te te ka ta ga di ge na dha te te ka ta ga di ge na dha

o

3

1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9

te te ka ta ga di ge na dha te te ka ta ga di ge na dha

Chakkardār

Na závěr této kapitoly bych rád uvedl jeden typ rozsáhlejší, často velmi virtuózní formy tablového sóla – *chakkardār*. Jedná se o strukturálně komplikovanější *tihá*j, pro nějž je typické, že výchozí blok (který se celý třikrát zopakuje) sestává z většího množství většinou různě dlouhých frází a obsahuje v sobě navíc další, menší *tihá*j. Jde tedy doslova o menší *tihá*j zanořený ve větším *tihá*ji.

))) Audio č. 17 (((

⁺ <u>Dha Ge te te</u>	<u>Ta Ge te te</u>	<u>kre Dhe te te</u>	<u>kre Dhe te te</u>
² <u>Ta Ge te te</u>	<u>kre Dhe te te</u>	<u>ka te te ka</u>	<u>te te ka te</u>
^o <u>Dha – Dha –</u>	<u>Dha – – –</u>	<u>te te kre Dhe</u>	<u>te te ka te</u>
³ <u>te ka te te</u>	<u>ka te Dha –</u>	<u>Dha – Dha –</u>	<u>– – te te</u>

⁺ <u>kre Dhe te te</u>	<u>ka te te ka</u>	<u>te te ka te</u>	<u>Dha – Dha –</u>
² <u>Dha – – –</u>	<u>– – – –</u>	<u>Dha Ge te te</u>	<u>Ta Ge te te</u>
^o <u>kre Dhe te te</u>	<u>kre Dhe te te</u>	<u>Ta Ge te te</u>	<u>kre Dhe te te</u>
³ <u>ka te te ka</u>	<u>te te ka te</u>	<u>Dha – Dha –</u>	<u>Dha – – –</u>
⁺ <u>te te kre Dhe</u>	<u>te te ka te</u>	<u>te ka te te</u>	<u>ka te Dha –</u>
² <u>Dha – Dha –</u>	<u>– – te te</u>	<u>kre Dhe te te</u>	<u>ka te te ka</u>
^o <u>te te ka te</u>	<u>Dha – Dha –</u>	<u>Dha – – –</u>	<u>– – – –</u>
³ <u>Dha Ge te te</u>	<u>Ta Ge te te</u>	<u>kre Dhe te te</u>	<u>kre Dhe te te</u>
⁺ <u>Ta Ge te te</u>	<u>kre Dhe te te</u>	<u>ka te te ka</u>	<u>te te ka te</u>
² <u>Dha – Dha –</u>	<u>Dha – – –</u>	<u>te te kre Dhe</u>	<u>te te ka te</u>
^o <u>te ka te te</u>	<u>ka te Dha –</u>	<u>Dha – Dha –</u>	<u>– – te te</u>
³ <u>kre Dhe te te</u>	<u>ka te te ka</u>	<u>te te ka te</u>	<u>Dha – Dha –</u>
⁺ <u>Dha – – –</u>			

Jak vyplývá z výše uvedeného příkladu, tento útvar pokrývá čtyři cykly *tály* (zde opět šestnáctidobý *tīntāl*) a závěrečný úder *Dha* vyúsťuje do první doby cyklu (*sam*). Pro lepší orientaci jsou začátky jednotlivých bloků „velkého *tiháje*“ v příkladu označeny kombinací tučného písma a kurzivy, zatímco začátky opakujících se menších bloků „malého“ zanořeného *tiháje* jsou odlišeny pouze tučně.

V severoindické tablové tradici existuje v každé dílčí škole (*gharaně*) bezpočet poutavých kompozic, které si čtenář může dohledat v uvedené literatuře.¹⁹ Zde pouze na vybraných příkladech demonstují základní principy, které mohou být inspirativní pro západní skladatele.

¹⁹ Např. R. S. Gottlieb. *Solo Tabla Drumming of North India: Its Repertoire, Styles, and Performance Practices*.

Jihoindický (karnatický) rytmický systém

Všeobecné rozdíly mezi severoindickou a jihoindickou hudbou

Severoindická a jihoindická hudba vycházejí ze stejných kořenů prastaré védské kultury. Jak jsem již poznamenal, severoindická tradice se začala v historii ubírat jiným směrem (především pod vlivem muslimských vládců). Jihoindická hudba si naopak zachovala čistě hinduistický ráz, přestože samozřejmě také prošla dlouhým vývojem. Oba dva hudební světy pracují s dvojicí termínů *rāga/tāla*, jsou zde však značné odlišnosti v pojetí a naplnění těchto principů. Asi nejpodstatnější rozdíl spočívá v tom, že severoindická tradice je zcela založena na improvizaci (která probíhá v rámci přísných pravidel pro provedení dané *rāgy*), zatímco pro karnatický styl jsou typické komplexní, pevně dané kompozice, jež se interpreti musí naučit nazpaměť. Improvizace zde také má své významné místo, nepředstavuje však hlavní těžiště koncertního repertoáru. Rozdílná je i estetika zvuku nástrojů či artikulace hlasu.

Co se týče rytmiky, obě diskutované hudební větve indické hudby vycházejí ze stejného základu a pracují s příbuznými principy. I terminologie je někdy podobná, ale význam stejných názvů může být jiný. Karnatický rytmus využívá také systém *tāl* (zde se používá většinou termín *tālam* anebo – stejně jako na severu – *tāla*) ve smyslu rytmických cyklů, které se dále dělí a názorně počítají pomocí tleskání, mávání a ukazování prsty. Tyto *tály* jsou však odlišné od hindustánských (používají i jiné názvosloví). Je zde např. shoda v názvu *tály* – *rūpak* (sever), *rūpakam* (jih), severoindická verze však obsahuje sedm dob, zatímco jihoindická šest dob (navíc se zcela liší i jejich struktura). Taktéž na jihu Indie je nejmenší stavební jednotkou cyklu jedna doba – *aksaram* (na severu *matra*).

V rámci dané *tály* se i v jihoindické hudbě odehrávají podobné rytmické krea-ce jako např. v severoindických *kaidách* či jejich variacích a *tihájích*, ale v karnatické hudbě se daleko více a důmyslněji pracuje s různě dlouhými frázemi, které bývají off-beatově posouvány vůči základním akcentům *tály*. Z těchto frází jsou pak často vy-



stavěny velmi dlouhé, prokomponované a komplikované melodicko-rytmické kompozice, jež tvoří tradiční repertoár karnatické hudby. Zajímavým paradoxem však je, že ačkoli se jedná o opravdu starou hudební tradici, karnatická klasická hudba si zachovala (zvláště v rytmické složce) překvapivou svěžest a mladistvý „feeling“, na který jsme na Západě zvyklí spíše ze světa jazz rocku či funku.

V jižní Indii se rovněž používají rytmické sklabiky a fráze, které se recitují (zde se pro ně používá termín *konnakol*). Slouží však spíše jako návod pro frázování, nejsou tolik vázány na zvuk konkrétního bicího nástroje a konkrétní úderý (jako je tomu na severu s *tably*) – jejich interpretace je svobodnější a lze je aplikovat na různé nástroje. Tato vazba je v severoindické hudbě vyjádřena pojmem *thekā*, což je charakteristický sled úderů (slabik – *bol*) na *tabla* odpovídající dané *tāle*. V karnatické hudbě však žádná *thekā* neexistuje, *tāla* zde slouží pouze jako společný rámec, na jehož pozadí se hudba odehrává. Z těchto důvodů jsou možná jihoindické rytmické koncepty pro současného skladatele inspirativnější než ty severoindické, které někdy při pokusu o přenesení na jiný nástroj než *tabla* ztrácejí smysl.

Tālam – karnatické rytmické cykly

Kořeny současné karnatické teorie rytmu sahají až do výše zmíněného spisu *Saṅgīta-ratnākara*. Tento systém se nazývá *sapta tāla* (sedm skupin *tāl*, členěných podle vnitřního uspořádání dílčích segmentů), viz tabulka níže, a je postaven na sedmi typech cyklů (jednotlivé řádky tabulky), složených z dílčích segmentů, z nichž některé jsou fixní (*drutam*, *anudrutam*) a jiné proměnlivé (*laghu*).²⁰ Jednotlivé sloupce tabulky jsou uspořádány podle délky proměnlivých segmentů (*jāti*). Kompletní počet těchto „klasických“ *tāl* je tedy celkem 35. Např. *mātsya tāla* je složena ze tří segmentů – prostřední má fixní délku (2 doby), zatímco první a třetí segment jsou proměnlivé; ve variantě *tīshra jāti* má 3 doby, *caturuśra jāti* – 4 doby atd.

²⁰ Pro hlubší porozumění této terminologii i způsobu počítání uvedených cyklů odkazují čtenáře na web: http://www.petelockett.com/pete_new_pages/Thalum_south_india.html [cit. 21. 4. 2016].

Nejpoužívanější jihoindická *tāla* z rodiny *sapta tāla* je všeobecně známá pod názvem *ādi tālam* (*ādi* znamená „první“), její plný název je však *caturuśra jāti triputa tāla* (má 8 dob neboli *aksaram*). Jedná se o *tālu* typu *triputa* (pátý řádek tabulky), která se skládá z jednoho proměnlivého segmentu *laghu*, jenž má v tomto případě čtyři doby (*caturuśra jāti* – druhý sloupec), a ze dvou fixních segmentů *drutam* po dvou dobách. Při názorném počítání se tato čtyřdobá jednotka *laghu* znázorňuje pomocí jednoho tlesknutí a následného ukázání malíkem, prsteníkem a nakonec prostředníkem pravé ruky do levé dlaně, dvojdobá jednotka *drutam* je pak znázorněna tlesknutím na první dobu a mávnutím do vzduchu na dobu druhou.

Kromě těchto klasických *tāl* ještě existují novější tzv. *cāpu tāly* (tzn. „krátké“), které mají prakticky stejný význam jako evropský termín „takt“ a v praxi mají dnes široké využití.

Notový příklad č. 5

Tabulka sedmi skupin *tāl* karnatické hudby (*sapta tāla*)

Názvy pěti *Jatí*:

Názvy <i>Tāl</i> :	<i>Tīśhra</i>	<i>Chaturuśhra</i>	<i>Cūndh</i>	<i>Mīśhra</i>	<i>Sankīrna</i>
1. <i>Dhruva</i>					
2. <i>Mātsya</i>					
3. <i>Rūpaka</i>					
4. <i>Jhampa</i>					
5. <i>Triputa</i>					
6. <i>Atatāla</i>					
7. <i>Ekatāla</i>					

Groove v jihoindické hudbě

Jak již víme, v jižní Indii není pevně definován charakteristický pattern, který by danou *tālu* vyjadřoval na bicí nástroj (viz *thekā* v severoindické hudbě). Funkci doprovodu dané skladby zde plní výrazný, opakující se pattern (v jižní Indii se mu někdy říká *narray*), který má často vyloženě taneční charakter. Jeho úlohu bychom mohli přirovnat např. k doprovodu bicí soupravy v západní soulové, funkové či rockové hudbě. V anglicky mluvícím světě i literatuře se pro tento typ rytmů všeobecně po-

užívá pojem *groove*.²¹ Uvedený doprovod je pak v rámci skladby většinou vystřídán buďto kratšími vykalkulovanými perkusivními předěly či „breaky“ (např. *tiháj* – viz severoindická hudba), nebo delšími a složitě prokomponovanými melodicko-rytmickými úseky, které jsou součástí dané skladby a perkusisté je hrají syrytmicky spolu s hráči na melodické nástroje nebo zpěváky.

Samozřejmě všechny tyto rytmické útvary (včetně *groovů*) musí odpovídat konkrétní *tālam*, jež slouží jako neměnná matrice na pozadí. Hudebníci ji musejí respektovat a intuitivně „cítit“ (často ji též názorně počítají na dlaních a prstech přímo na pódiu – podobně jako v severní Indii, viz výše).

Pravděpodobně nejtypičtější jihoindický *groove* pro osmidobou *ādi tālam* bychom mohli pomocí slabik vyjádřit takto:

Ta ka di mi Ta ka jhu ne

Tento rytmický model je velmi podobný severoindické *tāle kaharwa* (s. 31), která má výrazně taneční charakter.

Jihoindické bicí nástroje

Jihoindický instrumentář se od severoindického sice odlišuje, ale některé nástroje jsou si navzájem příbuzné. Králem všech indických bubnů je soudkovitý dvoublaný buben *mṛdaṅgam* (jeho severoindická verze se nazývá *pakhāwaj*), z jehož úderů jsou odvozeny jihoindické rytmické slabiky. Dále je zde hliněný hrnec *ghatam* (který po světě proslavil Vikku Vinayakram, původní člen známé skupiny Shakti),²² tamburína s hadí kůží *kanjira* (jejíž slávu pro změnu šíří jeho syn Selvaganesh Vinayakram) či dvoublaný buben *tavil*, na nějž se hraje z jedné strany paličkou a z druhé rukou. Karnatičtí perkusisté přivedli k naprosté dokonalosti též hru na brumli – *mosring*; jsou na ní schopní zahrát všechny rytmy jako na ostatní nástroje (přídechem dokonce simulují basové zvuky bubnů). Hudebníci dosahují ve hře na uvedené nástroje obecně neuvěřitelné virtuozity a preciznosti. Významným výrazovým prostředkem je také již zmíněná recitace rytmů – *konnakol*, která slouží k praktickým a výukovým účelům, ale také k nesmírně efektní performanci, jež může mít jak individuální, tak i sborovou formu.

21 Tento výraz je součástí běžné terminologie jazzu a tzv. nonartifciální hudby, neexistuje pro něj však český ekvivalent. V *The New Grove Dictionary of Music* je uvedený termín popsán jako opakující se pattern, který má schopnost posluchače přitáhnout či „vtáhnout“, je zde evidentní souvislost s tancem. Konstatování, že „hudba má *groove*“, většinou znamená, že nutí posluchače k pohybu.

22 Skupina Shakti jazzového kytaristy Johna McLaughlina již od 70. let 20. stol. čerpá inspiraci především z karnatické hudby, kterou kombinuje s jazzovými postupy. Jejimi dalšími původními členy byli: Zakir Hussain – *tabla*, Vikku Vinayakram – *ghatam* a Lakshminarayan Shankar – housle.

Výše jsem uvedl, že jihoindické rytmické struktury nejsou vázány na jeden konkrétní hudební nástroj a je možné je přenést i na nástroje úplně jiné. V současné době se např. v karnatické hudbě používají *tabla*, přestože nejsou tradičním jihoindickým nástrojem. V tomto směru je velkým průkopníkem tablový mistr Zakir Hussain, který na *tabla* fenomenálním způsobem interpretuje severoindický i jihoindický repertoár.

Jihoindické fráze a jejich skládání do složitějších útvarů

Jedním z nejdůležitějších principů tvorby rytmických forem v jihoindické hudbě je kombinování různých dlouhých frází tak, aby výsledný útvar vycházel na počet dob daného cyklu *tālam*. Tyto základní stavební jednotky (*jati*) mají délku od dvou do devíti dob a jsou vyjádřeny charakteristickými kombinacemi slabik (v zápisu karnatických rytmů používám velké písmeno pro označení začátku jednotlivých frází):²³

Fráze o dvou úderech – **Ta ka**

Tři údery (*tīśra*) – **Ta ki ta**

Čtyři údery (*caturuśra*) – **Ta ka di mi**

Pět úderů (*khaṇḍa*) – **Ta ka ta ki ta** nebo často též **Ta di gi na tom**

Sedm úderů (*miśra*) – **Ta ka di mi ta ki ta**

Devět úderů (*sankīrṇa*) – **Ta ka di mi ta ka ta ki ta**

Tyto útvary se mohou hrát v rámci jedné doby – jednotlivé úrovně rozdělení doby na drobnější hodnoty se pak nazývají *gati*, např. *tīśra gati* = trioly, *caturuśra gati* = šestnáctiny, *khaṇḍa gati* = kvintoly atd. Plnohodnotný termín označující *ādi tālam* v kvintolovém rozdělení by pak byl *caturuśra jāti tripata tāla*, *khaṇḍa gati*. Hlavní předností karnatického rytmu je však skládání těchto různě dlouhých frází za sebe na pozadí neměnné matrice dané *tāly*. Vzájemným a systematickým kombinováním jednotlivých rytmů se postupně vytváří rozsáhlejší polyrytmické a off-beatové formy s nesmírně sofistikovanou (a někdy též velmi složitou) strukturou. Tento princip si ukážeme na následujících příkladech. Skládání třídobých frází (neboli akcentování prvního úderu ze tří) v rámci šestnáctinového pulzu není nic neobvyklého ani v evropské hudbě. Avšak fráze o pěti notách už jsou trochu zajímavější:

²³ Na rozdíl od zápisu úderů na *tabla*. Interpretace karnatických rytmů není pevně svázána s konkrétním nástrojem, není proto třeba v zápisu odlišovat znělé a neznělé údery. Podstatné je zachování charakteru dané fráze.

))) Audio č. 18 (((

Notový příklad č. 6



))) Audio č. 21 (((

Ta – Taka Takita Takadimi Takatakita Takadimitakita Takadimitakatakita

Notový příklad č. 9



I zde je samozřejmě možné měnit pořadí frází. Způsobů, jak „prerozdělit“ hudební čas v rámci daného cyklu, je v karnatické hudbě bezpočet.

Arudhi (= Tihāī)

Podobně jako v severoindické hudbě i v hudbě jihoindické se používá k uzavření určitého hudebního celku *tihāī* (na jihu se tomuto typu formy říká *arudhi*, pojem *tihāī* je zde však také známý), tj. 3x zopakovaná fráze, jejíž poslední úder vychází na první dobu. Asi nejpoužívanější karnatický *tihāj* je tvořen 3x zopakovanou pětislabičnou frází *takatakita*. Procvičíme si ho ve spojení se základním *groovem* pro *ádi tālam* (*Takadimi Takajhune*):

<u>Takadimi</u>	<u>Takajhune</u>	<u>Takadimi</u>	<u>Takajhune</u>
– Takata	kitaTaka	takitaTa	katakita

))) Audio č. 22 (((

Možná interpretace na *tabla* přepsaná do západní notace:

Notový příklad č. 10



Augmentace a diminuce frází

Nejtypičtějším stavebním prvkem karnatického rytmu je pětislabičná fráze *Ta di gi na tom*. S tímto útvarem se provádí různé operace, je např. možné frázi proložit pomlčkami (*augmentace*) nebo pomlky naopak odebírat (*diminuce*). Proložíme-li např.

tuto frázi jednou pomlčkou, z pětidobé fráze se tak stává fráze desetidobá (*Ta – di – gi – na – tom –*), použijeme-li pomlku dvojnásobné délky, bude mít výsledek patnáct dob (*Ta – – di – – gi – – na – – tom – –*). V jihoindické hudbě je navíc častým jevem, že se po poslední notě fráze pauzy již nevkládají a okamžitě začíná fráze následující, což je již drobná nelinearita, která zdůrazňuje off-beatové posunutí frází vůči základnímu metru. Běžnou technikou nelineární augmentace je také postupné přidávání pauz, čímž se pětislabičná fráze rozšiřuje postupně na 6, 7, 8 a 9 dob:

Ta di – gi na tom = 6 dob

Ta – di – gi na tom = 7 dob

Ta di – gi – na – tom = 8 dob

Ta – di – gi – na – tom = 9 dob

Možné jsou však samozřejmě i jiné kombinace pomlkl.

Tyto fráze můžeme následně skládat obdobným způsobem jako v předchozích ukázkách. Praktické využití si ukažme si na dvou příkladech *tihájů* vytvořených z těchto modifikovaných frází:

Tihāi s použitím šestidobé fráze Tadi-ginatom:

))) Audio č. 23 (((

<u>Takadimi</u>	<u>Takajhune</u>	<u>Takadimi</u>	<u>Ta – Tadi</u>
<u>– ginatom</u>	<u>Tadi – gi</u>	<u>natomTadi</u>	<u>– ginatom</u>
Ta			

První 3 doby jsou vyplněny *groovem*, vlastní *tiháj* pak začíná v polovině čtvrté doby.

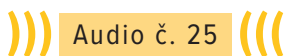
Tihāi s použitím sedmidobé fráze Ta–di–ginatom:

))) Audio č. 24 (((

<u>Takadimi</u>	<u>Takajhune</u>	<u>Ta – – Ta</u>	<u>– di – gi</u>
<u>natomTa –</u>	<u>di – gina</u>	<u>tomTa – di</u>	<u>– ginatom</u>
Ta			

Vlastní *tiháj* začíná na poslední šestnáctině třetí doby.

Zajímavou technikou je přímé nahrazování některých slabik pauzami. Slabiky si pouze představujeme, ale nehrajeme je (tyto „imaginární“ slabiky jsou v příkladu níže uvedeny v závorkách). Vznikají tak jakési „děravé“ rytmy. Např. opět *tiháj*, který již známe:



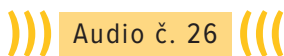
- Ta (di gi na) tom Ta (di gi na) tom Ta (di gi na) tom
Ta

Kōrvai

Určitou analogií severoindických kadenčních forem *chakkardār*, *gat* či *ṭukrā* je jihoindický *kōrvai*. Opět se jedná o racionálně propočítanou komponovanou formu, v jejímž rámci jsou fráze uspořádány tak, že vytváří výrazné fázové posuny a polyrytmy, které nakonec gradačně vyústí do první doby dané *tály*. Pravděpodobně nejtypičtější a nejznámější „trychtýřovitý“ *kōrvai* využívá výše zmíněného principu diminuce:

Ta - - - di - - - gi - - - na - - - tom - - -
Ta - - di - - gi - - na - - tom - -
Ta - di - gi - na - tom -
Tadiginatom Ta -
Tadiginatom Ta -
Tadiginatom
Ta

Interpretace této výrazně gradující kadenční formy na *tabla* by mohla vypadat např. takto:



Notový příklad č. 11



Kompozice je vystavěna z jediné fráze, *Ta di gi na tom*, ve které se postupně zkracuje délka pauzy mezi jednotlivými údery, a každé opakování fráze se tak „smršťuje“. Celék opět uzavírá *tiháj* (*arudhi*). Forma koresponduje s cyklem *ádi tálam* i severoindickým *tintálem*.

Aditivní a reduktivní princip – *kōrvai* typu „pyramida“

Kromě výše zmíněného principu augmentace a diminuce jsou v jihoindické hudbě oblíbené i jiné racionální principy kompozice rytmických útvarů. Jedná se např. o *aditivní* a *reduktivní princip*. Základní rytmické jádro se postupně rozšiřuje o další slabiky (aditivní princip), nebo se naopak z delší fráze postupně jednotlivé slabiky odebírají (reduktivní princip). Tímto způsobem je zkomponován např. níže uvedený typický „pyramidový“ *kōrvai*.²⁴

kida tom –
 ta – kida tom –
 ta – ta – kida tom –
 di – ta – ta – kida tom –
 ta – di – ta – ta – kida tom –
 di – ta – ta – kida tom –
 ta – ta – kida tom –
 ta – kida tom –

Notový zápis:

))) Audio č. 27 (((

Notový příklad č. 12



²⁴ Pete Lockett. *Indian Rhythms for Drumset*. [New York]: Hudson Music, 2008, s. 105.

Jiný zajímavý reduktivní *kōrvai* může vypadat takto:

<u>— — — —</u>	<u>Ta Ta di gi</u>	<u>na tom — —</u>	<u>— — — —</u>
<u>— — Ta di</u>	<u>gi na tom —</u>	<u>— — — —</u>	<u>— — — di</u>
<u>gi na tom —</u>	<u>— — — —</u>	<u>— — — gi</u>	<u>na tom — —</u>
<u>— — — —</u>	<u>— — na tom</u>	<u>— — — —</u>	<u>— — — —</u>
<u>tom — — —</u>			

Z šestislabičné fráze *TaTa digenatom* jsou postupně ubírány jednotlivé slabiky, až zbyde pouze slabika *tom*, která vychází na první dobu *tály*. Mezi frázemi se nachází pauza o fixní délce osmi slabik (jedna slabika odpovídá jedné šestnáctinové notě). Tento *kōrvai* začíná až od druhé doby cyklu.

Jihoindická perkusivní performance – *Tani āvartanam*

Podobně jako v severoindické klasické hudbě existuje tradiční forma tablového sóla, tak i na jihu se běžně při koncertech klasické hudby uvádí perkusivní performance – ovšem s tím rozdílem, že v karnatické hudbě se jedná o skupinu více perkusistů, kteří hrají na různé nástroje (*mṛdaṅgam*, *ghatam*, *kanjira*, *morsing* atd.). Této hudební formě se říká *thani avartanam* a nejčastěji bývá součástí provedení hlavní a nejdelší *rágy*, jež představuje těžiště koncertu. Uvedená forma je založena na střídání improvizčních vstupů hráčů na jednotlivé bicí nástroje, ke kterému dochází nejprve po dlouhých úsecích, kde se každý hráč představí svým sólovým vstupem. Perkusisté mohou postupně modulovat i do jiných úrovní rozdělení dob (*gati*), např. do trio-lového, kvintolového či septolového cítění (rytmická modulace), čímž performance graduje. Postupně se tyto časové úseky zkracují na osmi-/čtyř-/dvou-/jednotaktové vstupy, v jejichž rámci si hráči vzájemně předávají rytmické modely a tímto způsobem se ovlivňují. Nakonec všichni společně zahrají tradiční předem dohodnutou formu zvanou *mōrā*, po které následuje finální *kōrvai*.

Mōrā

Mōrā je tradiční jihoindická rytmická forma, která se používá v závěrečné části perkusivní performance *Tani āvartanam*. Uvádí se po individuálních vstupech jednotlivých perkusistů a hrají ji společně všichni hráči. Forma *mōry* je pevně dána, její struktura je demonstrována na následujícím jednoduchém příkladu:

))) Audio č. 28 (((

Ta dim dim na Taka dim dim na Ta dim dim na Tom – – Ta digenatom
Ta dim dim na Taka dim dim na Ta dim dim na Tom – – Ta digenatom
Ta dim dim na Tom – – Ta digenatom Ta dim dim na Tom – – Ta digenatom
– Tadige natomTadi genatomTa digenatom – Tadige natomTadi genatomTa digenatom
Ta

Mōrā je založena na principu stále frekventovanějšího přerušování základního *gro-ovu* (zde *Ta dim dim na*) breakem (zde *tadigenatom*). K tomu v uvedeném příkladu dochází nejdříve na konci osmidobého cyklu. Druhý cyklus následně kopíruje první cyklus. Ve třetím cyklu se již break dostane na čtvrtou i na osmou dobu a v posledním čtvrtém cyklu již tato fráze zaplní celou délku cyklu ve formě dvakrát zopakovaného *tiháje*. Toto schéma bývá v praxi naplňováno různými frázemi pro *groove* i pro break, formální princip však musí zůstat zachován.

Je třeba poznamenat, že v severoindické hudbě se výraz *mōrā* používá také, má však naprosto odlišný význam (jedná se o krátkou úvodní kadenční tablovou kompozici, která vyústí do první doby *sam*).

Rytmická modulace

Asi nejsostikovanější metodou, kterou jihoindická rytmika disponuje, je tzv. *rytmická* (či *tempová*) *modulace*. Jedná se o přechod do jiných tempových úrovní vzhledem k základnímu pulzu při zachování původních frází. Ukažme si tuto techniku na jednoduchém příkladu:

))) Audio č. 29 (((

Notový příklad č. 13

The musical notation example consists of three staves. The first staff is in 5/4 time and features a series of eighth notes with triplets and quintuplets. The second staff is in 4/4 time and continues the rhythmic patterns. The third staff is in 5/4 time and shows further modulation. The lyrics 'Ta di gi na tom' are written below the notes, corresponding to the rhythmic structure.

Pětislabičná fráze *Tadiginatom* zde prochází různými tempovými úrovněmi vzhledem k základnímu čtvrtřovému pulzu – z toho důvodu se posluchači může zdát, že interpret prostě jen mění tempo. Ve skutečnosti však hráč stále pociťuje neměnný základní čtvrtřový pulz *tály*, nad kterým se tyto změny odehrávají. Zvláště v kvintolovém (či případně i septolovém) rozdělení je tato technika interpretačně opravdu náročná (viz následující ukázka).

Rytmická fráze v běžném šestnáctinovém pulzu:²⁵

))) Audio č. 30 (((

Notový příklad č. 14



Stejná fráze, která však moduluje do kvintolového pulzu (poměr rychlostí je tedy 5 : 4):

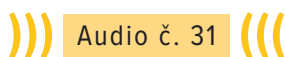
Notový příklad č. 15



Na závěr bych rád uvedl transkripci složitější tradiční karnatické rytmiické kompozice, kterou použili perkusisté již zmíněné skupiny Shakti ve finále svého perkusivního sóla ve skladbě *Get Down and Sruti* z CD *Natural Elements* (1977).

²⁵ Pete Lockett. *Indian Rhythms for Drumset*. [New York]: Hudson Music, 2008, s. 124.

Transkripce – *mōrā* a na ni navazující *kōrvai*:



Dhet – Ta kite takaTakaterekite DhatiDha kite takaTakaterekite
Dhet – Ta kite takaTakaterekite DonetakeDone Takete Dom – –
Dhet – Ta kite takaTakaterekite DhatiDha kite takaTakaterekite
Dhet – Ta kite takaTakaterekite DonetakeDone Takete Dom – –
Dhet – Ta kite takaTakaterekite DhatiDha kite takaTakaterekite
Dhet – Ta kite takaTakaterekite DonetakeDone Dhet – Ta kite
takaTakaterekite DonetakeDone Dhet – Ta kite takaTakaterekite
DonetakeDone Takete Doneta keDoneTakete DonetakeDone
Ta – – ta Din – Ta – Tom – – – – – kitetake
Dha Ta – ta Din – Ta – Tom – – – – – kitetake
TadikedaTa – do TakiteTakeTa getodoTa – Di – Gi – Na – Tom
Ta – – Di – – Gi –
– Na – – Tom – – Ta
– Di – Gi – Na – Tom
– – Ta – – Di – – Gi – – Na – – Tom –
– Ta – Di – Gi – Na – Tom – Ta diginatom
Ta di gi na tom Ta di gi na tom Dha Dha Dha – Ta di
gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Dha Dha Dha
– Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom
Ta

Jedná se o kompozici v osmidobé *ádi tálam*. Její první část tvoří poněkud komplikovanější *mōrā*, než jaká byla uvedena v předchozí podkapitole. *Groove* v tomto případě vychází z fráze *Dhet–Ta kitetakaTakaterekite* a break, který hudební tok stále častěji přerušuje, je tvořen triolovou frází *DonetakeDone Takete Dom – –* (v zápisu kompozice používám pro triolové rozdělení kurzivu). Po *tiháji* vytvořeném z této fráze začíná druhá část kompozice – *kōrvai*. Jeho úvodní část (*Ta – – ta Din – Ta – Tom ...*) přechází do důmyslné kombinace několika frází v sextolách. Závěrečná (gradační) část je založena na postupné diminuci fráze *Tadiginatom*, jež zde prochází celkem pěti úrovněmi. V úplném závěru kompozice je z této fráze vybudován finální trojitý *tiháj*, proložený frází *DhaDhaDha*.

Přepis tablové hry do západní notace:

Notový příklad č. 16

Dhet Ta ki te ta ka Ta ka te re ki te Dha ti Dha ki te ta ka Ta ka te re ki te Dhet Ta ki te ta ka Ta ka te re ki te Do ne Ta ka Do ne Ta ke te Dom

Dhet Ta ki te ta ka Ta ka te re ki te Dha ti Dha ki te ta ka Ta ka te re ki te Dhet Ta ki te ta ka Ta ka te re ki te Do ne Ta ka Do ne Ta ke te Dom

Dhet Ta ki te ta ka Ta ka te re ki te Dha ti Dha ki te ta ka Ta ka te re ki te Dhet Ta ki te ta ka Ta ka te re ki te Do ne Ta ka Do ne Dhet Ta ki te

ta ka Ta ka te re ki te Do ne Ta ka Do ne Dhet Ta ki te ta ka Ta ka te re ki te Do ne Ta ka Do ne Ta ke te Do ne Ta ka Do ne Ta ke te Do ne ta ka Do ne

Ta Ta Din Ta Tom ki te ta ke Ta Ta Ta Din Ta Tom ki te ta ke ta di ke da Ta do Ta ki te Ta ka Ta Ge To do Ta di gi na tom

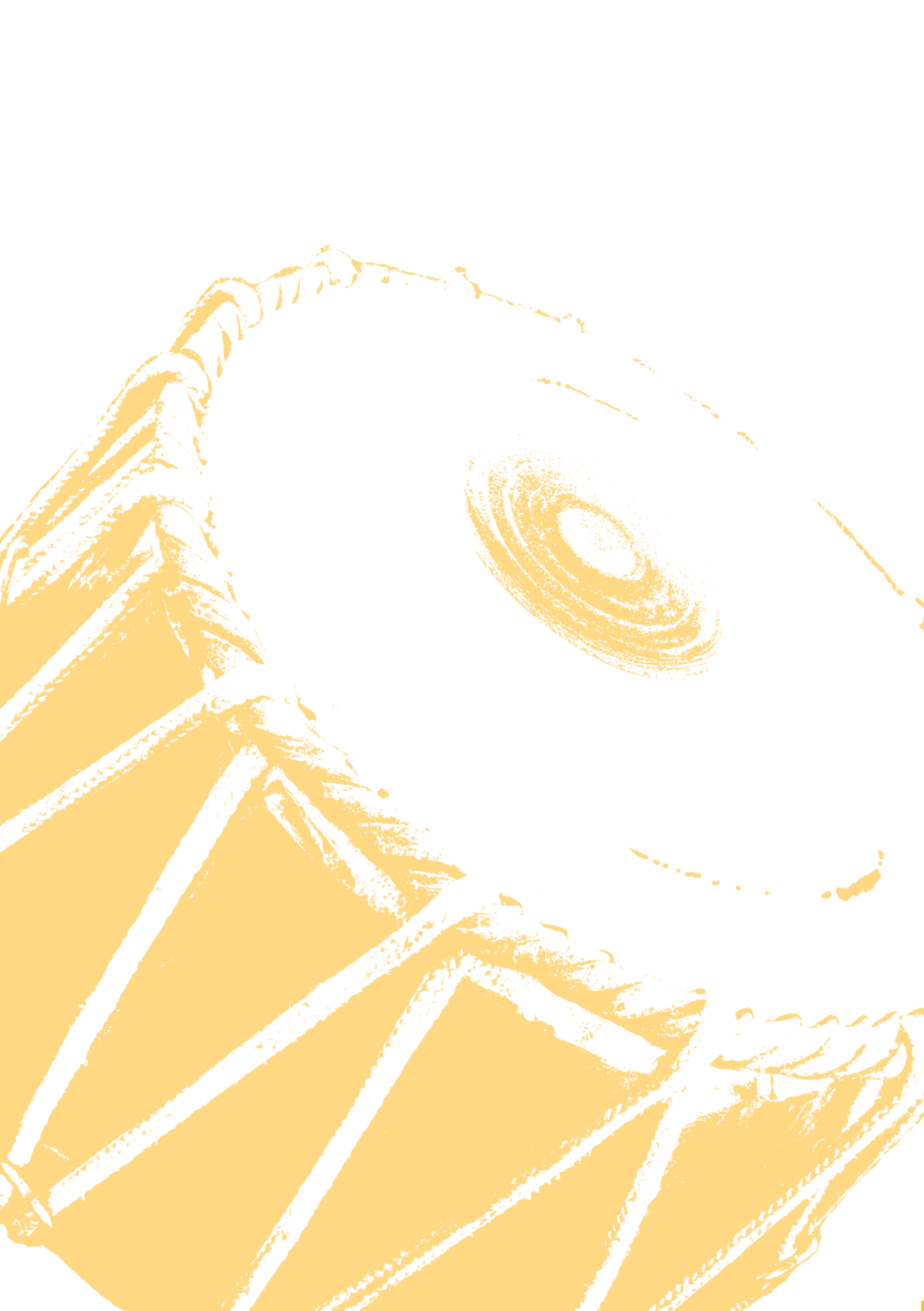
Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Dha Dha Dha

Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Dha

B.

Rytmický systém
indické klasické
hudby jako zdroj
inspirace západních
skladatelů





Pravděpodobně nikdo nepochybuje o tom, že kontakt s jinou hudební tradicí a její hlubší studium mohou být pro hudebníky či skladatele obohacující. Jak však bude patrné z následujícího výkladu, u některých skladatelů bylo setkání s indickou rytmikou zásadním impulzem v procesu formování jejich osobitého hudebního jazyka a přístupu ke kompozici. Mezi tyto autory patří i tak zásadní skladatelé jako Olivier Messiaen, Miloslav Kabeláč či Philip Glass.

V této části knihy bych se rád podrobněji věnoval různým možnostem a způsobům, jimiž mohou koncepty indické rytmiky ovlivňovat kompoziční myšlení hudebních tvůrců. Zároveň bych se chtěl pokusit alespoň rámcově zmapovat, k jakým typům ovlivnění v daných případech došlo – a to jak u výše zmíněných „klasiků“ hudby 20. století, tak i u současných skladatelů.

Samozřejmě je možné v některých případech namítnout, že určité postupy (např. aditivní princip, různé typy diminuce a augmentace apod.) mohl skladatel odvodit vlastní logickou úvahou. Pro účely této práce jsem se však snažil vybírat právě ty případy, kde je vliv indické rytmiky evidentní – buď díky konkrétnímu kompozičnímu postupu či rytmickému útvaru, které je možné vystopovat v některé tradiční formě, anebo kde máme k dispozici důvěryhodné informace o tom, že se autor indickou tradiční hudbou zabýval, studoval ji a inspiraci sám připustil.

Principy indické rytmiky z hlediska hudební kompozice

Než přistoupíme k rozborům děl konkrétních skladatelů, zrekapitulujme si nejdříve jednotlivé principy a techniky indického rytmického systému, které mohou pro komponisty skýtat inspiraci. Pokusme se též o srovnání těchto prostředků s pojmy, které používáme v západní hudební kinetice.

Princip metrického rámce (rytmického cyklu – *tála*)

Jak severoindické, tak karnatické hudbě je vlastní metrická podstata neboli práce s pevně daným metrickým rámcem, kterému se v indické tradici říká *tála* (její délka může být 3 až 108 dob). Z hlediska hudební kinetiky lze tuto situaci označit jako *polymetrii* či ještě přesněji jako *bimetrii*,²⁶ neboť v indické hudbě se nikdy nevyskytuje náraz více metrických pásem než právě dvě: základní, neměnné metrum – *tála*, a vlastní rytmická struktura skladby, kde je metrum proměnlivé. V určitých uzlových bodech (*sam*) se navíc obě metra setkávají. Polymetrie zde může být pravá i nepravá – někdy vrchní pásmo probíhá v triolových či kvintolových hodnotách, jindy je jen násobkem základní metrické jednotky cyklu. Tradiční indické bimetrické struktury mohou však skladatele inspirovat k daleko komplexnější polymetrii, kde současně probíhá nad sebou několik metrických pásem (viz např. kapitola o Nedu McGowanovi).

Princip skládání frází

„Stavebnicový“ princip skládání různě dlouhých frází nalezneme především v jihoindické (karnatické) klasické hudbě a v některých rytmických formách hudby severoindické. Na jihu se tradičně pracuje se šesti různými délkami – *jāti*, vyjádřenými pomocí rytmických slabik (viz s. 46). Tyto fráze se pak mohou jakkoli kombinovat, skládat za sebe, řetězit, násobit, k čemuž tradičně dochází na pozadí pevně daného metrické-

26 Vladimír Tichý. *Úvod do studia hudební kinetiky: K systematice hudebního rytmu, metra a tempa*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2002, s. 108.



ho rámce – *tály*. Analogický jev nalezneme i v severní Indii, např. v podobě tzv. *gintí forem* (viz s. 39). Kromě výše zmíněného pojmu *bimetrie* je zde navíc na místě i použití termínu *křížové rytmy*,²⁷ známého na Západě hlavně z jazzové oblasti (a z díla skladatelů jazzem inspirovaných). V jazzu je však tato technika odvozena z africké hudby a její systematickosti a sofistikovanosti nedosahuje takové úrovně, jako je tomu v indické (zvláště pak v jihoindické) hudbě.

Jako příklad tradiční bimetrické struktury můžeme uvést výše zmíněný pyramidový *kōrvai* na s. 50. Základní metrický rámec zde představuje šestnáctidobý cyklus *tīntāl* (v notách reprezentovaný čtyřmi 4/4 takty). Druhou, proměnlivou metricou vrstvu reprezentují za sebe poskládané fráze, jejichž délka se systematicky mění uplatněním aditivního principu. Délky frází v počtu osminových not jsou zde: 2, 3, 4, 5, 6, 5, 4, 3.

Princip augmentace a diminuce

Augmentaci (neboli protahování frází) a diminuci (neboli jejich smršťování) můžeme v indické tradici najít ve dvou podobách: lineární (rovnoměrná) a nelineární (nerovnoměrná). S oběma případy se velmi sofistikovaně pracuje v jihoindickém (karnatickém) rytmickém systému, kde se většinou vychází z fráze o pěti notách: *Tadiginatom* (viz s. 48). Na principu diminuce je založen např. typický karnatický „trychtýřovitý“ *kōrvai* (viz s. 50). V karnatické hudbě je však naprosto běžná i technika, kdy se fráze systematicky nelineárně prodlužují postupným přidáváním pauz, což může být pro současného skladatele zvláště inspirující kompoziční postup (viz kapitola *Příklady z vlastní tvorby*).

²⁷ *Tamtéž*, s. 113.

V západní hudbě je *diminuce/augmentace* běžný pojem, většinou se však používá ve své nejjednodušší, rovnoměrné podobě, známé již z polyfonie vrcholného baroka. Výhoda indického přístupu tkví v použití rytmických slabik, pomocí kterých je frázování zřetelnější, snáze se identifikuje pouhým poslechem. Navíc karnatická hudba používá prakticky výhradně fráze liché, čímž se eliminuje riziko, že se dvě metrická pásma setkají příliš často a účinek fázových posunů se tím sníží.

Aditivní princip

Při uplatnění aditivního principu všeobecně vznikají vyšší útvary součtem útvarů nižších. Opakem je pak princip divizní, kdy naopak menší jednotky vznikají dělením jednotek větších.²⁸ Speciálním případem užití aditivního principu v západní artificiální hudbě je pak Messiaenův *princip přidané hodnoty* (*valeur ajoutée*).

Aditivní (či divizní) technika se v indické hudbě uplatňuje v mnoha různých podobách. Vyskytuje se např. ve starých rytmických cyklech (*deśi tāla*), ve výše zmíněných *gintī* formách či v systému tvorby variací v rámci sólových tablistických forem typu *kaida*. Naprosto exemplárním a na první poslech identifikovatelným způsobem se však tento postup uplatňuje ve výše zmíněných karnatických „pyramidových“ kompozicích, kde je navíc současně uplatněna i zmíněná *bimetrie* (vše se totiž odehrává nad pevně daným metrickým rámcem dané *tály*).

Princip tempové (či metrické) modulace

V sólistických virtuózních výstupech indických perkusistů je naprosto běžné, že stejná fráze, zahraná např. v osminovém rozdělení, zazní posléze v hodnotách triolových, aniž by se změnila její struktura. Dojde pouze ke zrychlení v přesném aritmetickém poměru k původnímu rozdělení (v tomto případě je výsledné tempo 1,5násobkem tempa původního). V teorii hudební kinetiky se pro tento jev používá termín *tempová* anebo častěji *metrická modulace*.²⁹ Princip tempové modulace je vidět na příkladu na s. 53, kde fráze *Tadiginatom* prochází postupně různými tempovými úrovněmi, které jsou však vždy v konkrétním poměru vůči základnímu čtvrtovému pulzu. Navenek se může zdát, že interpret prostě jen „zrychluje“, ve skutečnosti však stále uvnitř cítí neměnný základní čtvrtový pulz *tály*, nad kterým se tyto změny odehrávají. Tento základní pulz se navíc často udržuje pomocí tleskání a ukazování *tály*, hrou na malé ruční činelky či pomocí zacyklené melodie (*lahrā*), která danou *tálu* „opisuje“ a udržuje.

28 Vladimír Tichý. *Úvod do studia hudební kinetiky: K systematice hudebního rytmu, metra a tempa*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2002, s. 52.

29 *Tamtéž*, s. 89.

Metrická modulace má své místo i v západní hudbě 20. a 21. století, tento jev je známý především z díla amerického skladatele Elliotta Cartera. Tuto techniku je možno definovat jako:

„[...] způsob přechodu z jednoho tempa do druhého ve smyslu počtu dob v taktu a přerozdělení dob. Změna tempa se často odehrává v několika krocích a je pečlivě připravena, někdy se však může odehrát i velmi náhle.“³⁰

Inspirace indickými bicími nástroji a jejich technikou hry

Indické bicí nástroje jsou charakteristické vysokou mírou kultivovanosti jak po stránce zvukové, tak i v důmyslné technice hry, která nemá jinde na světě obdoby. Např. severoindické bubny *tabla* jsou konstruovány tak, že jejich zvuk disponuje specifickým harmonickým spektrem, bohatým na určité alikvótní tóny, které se pak ještě některými údery zdůrazňují. Pomocí speciální prstové techniky aplikované na různá místa hrací blány se tak dá vytvořit široká paleta nejen zvuků (jako u jiných bubnů světa), ale dokonce i tónů (více viz kapitoly o M. Kabeláčovi a N. Lizée, taktéž viz kapitolu o bubnech *tabla*, s. 16).

Princip recitace rytmických slabik nebo číslovek

Jak v severní, tak i v jižní Indii se používá efektivní a zároveň i velmi efektivní prostředek k vyjádření rytmů – recitace rytmických slabik (v severní Indii se pro to používá termín *bol*, na jihu *konnakol* či *śolkaṭṭu*), a to jak k účelům edukačním (při výuce), komunikačním (např. při nácviu nových forem), kompozičním (při vymýšlení nové rytmické struktury), tak i interpretačním. Tyto slabiky mají onomatopoický původ a charakter, vycházejí totiž z napodobování zvuku indických bubnů (především *tabla*, *mṛdaṅgam* a *pakhavaj*). Používají se buďto v konkrétní vazbě na daný nástroj, kdy každé slabice odpovídá konkrétní typ úderu, anebo v obecnějším smyslu, k vyjádření daného rytmického útvaru, který se pak může interpretovat víceméně libovolným způsobem. Recitace se většinou kombinuje s názorným systémem počítání dané *tály* pomocí tleskání a ukazování. Někdy se též k vyjádření rytmických frází užívá číslovky, jedná se o již zmíněné *gintī* formy.

Rytmické slabiky však nejsou výsadou pouze indické hudby. Solmizace, jakožto systematické přiřazování slabik různým tónům či hudebním zvukům, se vyskytuje v mnoha hudebních kulturách, včetně té západní. Rytmické slabiky nalezneme v hudbě arabské, africké, ale i u australských aboridžinců, kde se pomocí tzv. mouth

30 „[...] way of moving from one speed to another by means of changes of time signature and redivision of the beat. The speed changes often take place in several steps and are carefully prepared, although they may occur fairly gradually or fairly quickly.“ Jonathan W. Bernard. „The Evolution of Elliott Carter’s Rhythmic Practice“. *Perspectives of New Music*. 1988, roč. 26, č. 2, s. 167.

sounds imituje frázování při hře na didžeridu. Opět si však troufám tvrdit, že indická sofstikovanost a virtuozyta recitací indických perkusistů jsou naprosto ojedinělé.³¹ Navíc zde není recitace jen praktickou pomůckou sloužící k výuce, ale efektní performanční technikou.

Typy a úrovně ovlivnění tradičním materiálem (hudební synkreze a syntéza)

Rád bych se nyní zamyslel nad tím, jakým způsobem a na jaké úrovni se může kontakt s jinou hudební tradicí projevit v díle a přístupu západního skladatele. Ke kulturní výměně mezi Východem a Západem dochází od nepaměti. Produkty těchto kulturních výměň jsou dodnes přítomny v našem každodenním hudebním životě, aniž si to vůbec uvědomujeme. Je třeba si připustit, že nebýt tohoto jevu, vývoj evropských hudebních nástrojů by byl pravděpodobně velmi odlišný (valná většina z nich je totiž orientálního původu). Český skladatel Miloslav Kabeláč na toto téma promluvil v r. 1965 na zasedání hudební sekce Československé společnosti orientalistické:

„V době, kdy se vzdálenosti zkracují, komunikace zrychlují, dochází k současnému setkávání, střetávání, poznávání, vyrovnávání, přejímání (i napodobování) těchto různých kultur a civilizací a jejich různých stupňů. Vzniká situace, která se zdá nejen nepřipravenému posluchači a divákovi, ale i připravenému znalci mnohdy chaotickou. [...] Podívejme se blíže na to setkávání, střetávání, vyrovnávání (na jeho průběh). Někdy a někde tento proces probíhá revolučně, jindy a jinde evolučně. Jednou organizovaně, podruhé živelně. Jednou s halasem, podruhé s ostychem. Je nařizován, podporován, doporučován, dovolován, připouštěn, trpěn, nedoporučován, nedovolován, zakazován. Jednou je možno se při tomto procesu vyrovnat jen s formou – vnějšími znaky, ne však s obsahem – podstatou, podruhé zas jen s obsahem, a ne formou. Někdy jsou jeho výsledky obdivovány, jindy zatracovány. Někde je autor dosažených výsledků považován za apoštola, jinde za zaprodance.

Nevyjmenovávám tyto kombinace jako jejich kritiku, nýbrž pouze jako konstatování procesů, které se třeba nemusí líbit, které jsou však přirozené, nutné. V meteorologii při střetnutí se různých teplot a tlaků se nepředpovídá krásné počasí, nýbrž vichry, bouřky, krupobití.“³²

Uvedený jev se někdy označuje *hudební synkreze*, což je termín, který pro někoho může mít až pejorativní nádech, pro jiného může mít příchuť dobrodružství a objevování. Každopádně, jak správně pochopil M. Kabeláč již v 60. letech 20. století, tento

31 Kromě slabik rytmických disponuje indická klasická hudba i solmizačními slabikami melodickými (tzv. *sargam*), které se též využívají jak k účelům výuky, tak i k virtuózní interpretaci.

32 Zdeněk Nouza. *Miloslav Kabeláč: Tvůrčí profil skladatele*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Kabinet hudební historie, 2010, s. 411.

jev probíhá – ať se nám to líbí, nebo ne. Je neoddělitelným aspektem hudební historie, současnosti i budoucnosti. Hudební synkreze se může projevovat všemi možnými způsoby – od naprosto mechanického skládání či (někdy nevkusného a necitlivého) „lepení“ prvků různých tradic vedle sebe až po integraci a „přetavení“ daných prvků do nového osobitého hudebního projevu. V takových případech již mluvíme spíše o *hudební syntéze*.

Rád bych se nyní pokusil definovat tři způsoby, jak se kontakt s mimoevropským hudebním materiálem může projevit v díle konkrétního skladatele:

1. *Citace tradičního útvaru* – na této úrovni dochází k pouhému mechanickému přenesení daného útvaru. Často je však zdrojový materiál použit v jiných souvislostech (např. neotřelá instrumentace). V oblasti indického rytmu se většinou jedná o využití tradiční kadenční struktury typu *tiháj* (viz např. kapitola o Jonathanu Mayerovi).
2. *Použití tradičního útvaru novým a netradičním způsobem* – zde již jde o vytvoření nového útvaru pomocí principů odvozených z tradičního způsobu myšlení. Je možné např. použít původní rámec *tiháje*, ale naplnit ho jiným materiálem. Nebo by bylo možné vytvořit vlastní variaci fráze *TaDiGeNaTom* aplikací principu nelineární augmentace (nepravidelně ji proložit pauzami takovým způsobem, který je indické tradici již cizí): např. *Ta – – DiGe – Na – – – Tom*. Další možností je vrstvit takto vzniklý materiál na sebe do polyfonní faktury, což je opět přístup, který v klasické indické hudbě nenalezneme (viz kapitola *Příklady z vlastní tvorby*).
3. *Integrace tradičního přístupu do vlastního hudebního jazyka* – v tomto případě mluvíme o hudební syntéze, z původního modelu je odvozen nový tvůrčí postup. Tradiční koncept je transformován do nových souvislostí a integruje se do svébytné kompoziční metody daného autora. Viz např. principy *rytmů s přidanou hodnotou* či *non-retrográdních rytmů* (*rythmes non rétrogradables*) v díle O. Messiaena, které mají svůj původ v indické rytmice, ale jsou aplikovány způsobem, jenž nemá s indickou klasickou hudbou nic společného.

Příklady inspirace indickou rytmikou v dílech konkrétních západních skladatelů

Olivier Messiaen

(1908–1992, Francie)

Olivier Messiaen byl prvním západním skladatelem, který objevil ohromný potenciál indické rytmiky a podrobně se jí zabýval. Pro tohoto tvůrce byly rytmus a čas velmi podstatnými hudebními parametry a jejich studiu věnoval nemalé úsilí. Ne náhodou začíná jeho spis *Technique de mon langage musical* (Technika mé hudební řeči)³³ právě kapitolami o rytmu, intenzivně se jím zabývá i ve své rozsáhlejší publikaci *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*.³⁴ V této knize na sklonku svého života podrobně shrnuje rovněž své životní poznatky, postoje či inspirace. První díl uvedené publikace je však věnován pouze aspektům rytmu a času. Messiaen čtenářům předkládá své poznatky o indickém rytmu a zabývá se např. i řeckými poetickými rytmy. Vyčerpávajícím způsobem se v knize také věnuje filozofii času (včetně aspektů fyzikálních, fyziologických, psychologických atd.). Messiaenův přístup ke kompozici byl silně ovlivněn jeho křesťansko-mystickým založením, některé autorovy skladebné techniky a postupy přímo souvisejí s filozofickými koncepty času a věčnosti:

„Čas je míra stvořeného Světa, věčnost je sám Bůh. Věčnost je nedělitelná, stejně jako Bůh je nedělitelný. Čas není konečná veličina, která vstupuje do nekonečna (věčnosti); čas je kontinuum, probíhající před tváří nedělitelného Boha.“³⁵

Messiaen zde dokonce poukazuje na nadřazenost rytmické složky nad složkami ostatními v tom smyslu, že bez rytmu (neboli posloupnosti zvukových událostí

33 V tomto textu vycházím z anglického překladu původní Messiaenovy knihy – Olivier Messiaen. *The Technique of My Musical Language: Text with Musical Examples*. Translated by John Satterfield. Paris: Alphonse Leduc, 2001 [1. vyd. orig. 1944].

34 Viz pozn. pod čarou č. 1.

35 „Time is the measure of creation, eternity is God himself. Eternity is indivisible like God is indivisible. Time is not a finite length that enters into an infinite length (eternity): it is continuous in the face of the indivisible (God).“ O. Messiaen. *Treatise on Rhythm, Color, and Ornithology. Volume 1*, s. 15.



v čase) by hudba nemohla vůbec existovat. Bez plynoucího času by vše bylo „současné“, odehrávající se „najednou“, jinými slovy „věčné“.

„Každý hudebník je zároveň i rytmik, a pokud není, nezaslouží si být nazýván hudebníkem. Měl by tedy kultivovat svůj smysl pro rytmus [...] studiem různých pojetí času a rozličných rytmických stylů.“³⁶

Messiaen ve svém zájmu o mimoevropské kultury a v přístupu k rytmice navázal na Clauda Debussyho, jehož díla si nesmírně vážil. Ve svých textech také často oceňuje rytmické novátorství Igora Stravinského či Edgarda Varèse. Messiaen poukazyval na fakt, že většina tradiční evropské hudby je prakticky „bez rytmu“ v tom smyslu, že se jedná pouze o nepřerušovaný sled not stejných délek (o vojenském pochodu mluvil jako o exemplárním případě negace rytmu).³⁷ S indickými rytmy se Messiaen poprvé seznámil ještě jako student v r. 1924 prostřednictvím publikace *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (Hudební encyklopedie a slovník pro konzervatoře).³⁸ V této knize se objevuje popis indického rytmického systému od Joanny Grossetové a seznam *deši-tál* neboli „regionálních rytmů“.³⁹ Jak již víme, tato studnice rytmů pochází z indického hudebněteoretického spisu *Saṅgītaratnākara* (Šārṅgadeva, 13. stol.). Jedná se o sto dvacet rytmických cyklů v rozsahu od jedné (*ādi tāla* – v seznamu *deši-tál* označena jako č. 1) do třiceti (*simharanadana* – č. 35) počítacích jednotek. Olivier Messiaen z tohoto materiálu vyvodil všeobecné principy práce s rytmy: přidání hodnoty (ať už prodloužením noty tečkou, či přidáním další

36 „A musician is inevitably a rhythmicist; if not he does not merit the title of musician. If he is a rhythmicist, he must refine his sense of rhythm [...] by the study of different concepts of time and of different rhythmic styles.“ *Tamtéž*, s. 18.

37 Viz Mirjana Šimundža. „Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (II)“. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 1988, roč. 19, č. 1, s. 69.

38 Albert Lavignac – Lionel de La Laurencie. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Paris: Delagrave, 1921.

39 Salomé Van der Walt. *Rhythmic Techniques in a Selection of Olivier Messiaen's Piano Works*. Dissertation. Pretoria: University of Pretoria, 2007, s. 27.

drobné noty), nepravidelná augmentace/diminuce, rozklad/opětovné sestavení rytmických útvarů, důležitost prvočísel, chromatická stupnice délek trvání (případ, kdy jsou délky not seřazeny postupně od nejkratší po nejdelší nebo naopak) a tzv. non-retrográdní rytmy.⁴⁰ Je třeba si uvědomit, že výše uvedené koncepty jsou již výsledkem „západního“ způsobu myšlení a některé z nich (např. princip přidání hodnoty) se v indické hudební praxi vůbec nepoužívají.⁴¹

Upozorňuji na to, že hlavním inspiračním zdrojem pro Messiaena nebyla soudobá (moderní) teorie a praxe indické klasické hudby, ale systém archaických rytmických stop (*tál*), které se již dávno nepoužívaly. Poznamenejme také, že tyto stopy nechápal jako cykly, ale zacházel s nimi svým vlastním způsobem. Výraz *tála* v severoindické i jihoindické klasické hudbě představuje především rytmický cyklus, tj. rámec, na jehož pozadí se odehrává hudební dění. Jde tedy vlastně o pevně dané, stabilní metrum. Jak vyplývá z mého předchozího výkladu, v indické klasické hudbě hráč na bicí nástroje nikdy nehraje všechny doby *tály* stejným způsobem (rozlišují se podseky cyklu, z nichž některé jsou „zatěžkané“ basovým zvukem, jiné jsou odlehčené či se jedná o tzv. *khālī*). Prostor *tály* se navíc zaplňuje drobnějším rytmickým materiálem (často důmyslně sestaveným z různých dlouhých frází). Messiaen však tyto rytmy uvedeným způsobem nepoužíval a evidentně je ani nechápal v těchto souvislostech. Ve spise *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* nepoužil výrazu „metrum“ či „cyklus“ ve spojení s *tálou* ani jednou. Autor ve svém raném skladatelském období (tj. v době, kdy se formoval jeho osobitý hudební jazyk) vůbec nepřišel do styku s koncertní praxí indické klasické hudby. Když k tomu později došlo, vadil mu právě způsob, ja-

40 Non-retrográdní rytmy (Messiaenův termín) jsou zrcadlově symetrické rytmy. Skladatel usiloval o jakési zrušení vnímání času „čtením“ non-retrográdních rytmů současně zepředu i zezadu směrem ke středobodu, který zde symbolizuje věčnost. Messiaen těmto konceptům přikládal velký význam, fascinovala ho „teorie nemožného“, podobně chápal i své *mody omezených transpozic* (zároveň se jedná o analogii se světem vizuálního umění, kde má symetrie velký význam): „Kouzlo hudby, která je současně smyslná i meditativní, spočívá v jistých matematických omezeních modální a rytmické oblasti. Mody, které mohou být transponovány pouze několikrát, protože pak již dostaneme tytéž noty; rytmy, které nelze otočit, protože jejich čtením zezadu získáme tytéž hodnoty – to jsou dva nejpodstatnější příklady teorie nemožného.“ („This charm, at once voluptuous and contemplative, resides particularly in certain mathematical impossibilities of the modal and rhythmic domains. Modes which cannot be transposed beyond a certain number of transpositions, because one always falls again into the same notes; rhythms which cannot be used in retrograde, because in such a case one finds the same order of values again – these are two striking impossibilities.“ O. Messiaen. *The Technique of My Musical Language: Text with Musical Examples*, s. 8). Lze zde samozřejmě namítnout, že čas plyne jen jedním směrem a není přirozenou schopností lidské paměti tento směr „otočit“. Messiaen však tvrdí: „Mysleme nyní na posluchače [...]; ten nebude mít na koncertě čas analyzovat mody omezených transpozic či non-retrográdní rytmy, [...] proti své vůli se podrobí zvláštnímu kouzlu nemožného: jisté tonální všudypřítomnosti omezených modů a soudržnosti [...] non-retrográdních rytmů, tyto vjemy ho pak uvedou do jakési *teologické duhy*, kterou se můj hudební jazyk [...] snaží být.“ („Let us think now of the hearer [...]; he will not have time at the concert to inspect the nontranspositions and nonretrogradations, [...] in spite of himself he will submit to the strange charms of impossibilities: a certain effect of tonal ubiquity in the nontransposition, a certain unity of movement [...] in the nonretrogradation, all things which will lead him progressively to that sort of *theological rainbow* which musical language [...] attempts to be.“ *Tamtéž*, s. 18).

41 M. Šimundža. *Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm*, s. 65.

kým se prostor vymezený *tálou* zaplňuje drobnými rytmickými hodnotami (hranými např. na bubny *tabla*). Podotkl k tomu:

„Naneštěstí, tento systém *bol* [rytmických slabik, pozn. TR] a transformací vede k téměř úplné destrukci rytmu, který je přes bezpočet různých akcentů pohřben pod salvou velmi rychlých, stejných hodnot.“⁴²

Uvedený citát však také svědčí o tom, že Messiaen neměl možnost poznat všechny projevy indické klasické hudby. Nezajímaly jej fixní cykly, ale rytmus jako takový. Absorboval tyto vlivy a přetavil je do svého specifického hudebního jazyka. Indické rytmy použil zcela „neindicky“, bez vazby na metrum, anebo někdy naopak polyrytmicky či polymetricky.

Kromě *deši tál* se Messiaen inspiroval karnatickým (jihoindickým) rytmickým systémem, který se vyznačuje variabilní stavbou *tál*. Základem je sedm typů cyklů (*sapta tála*), z nichž každý má pět variant (*jāti*), viz výklad a tabulka na s. 44.

S indickými rytmy tedy Olivier Messiaen pracoval následujícími způsoby:

- *Tála* je použita ve své původní podobě (někdy i jako opakovaný rytmický pedál).
- Originální *tála* je diminuována či augmentována (např. přeměna *gajalíla* z původního tvaru 2 2 2 3 do diminovaného tvaru 1 1 1 1½). V indické hudbě se běžně operuje se třemi tempovými úrovněmi (*vilambit*, *madhya* a *drut*), takže *tála* může být použita v jakémkoli tempu. Messiaen měl všeobecnou tendenci rytmy zapisovat v drobnějších hodnotách, v přepisu *tál* do západní notace přiřazuje indické základní rytmické hodnotě *laghu* osminovou notu, bylo by ale stejně tak možné použít jako základní hodnotu notu čtvrtovou, nebo dokonce půlovou.
- Nepravidelná diminue/augmentace (původní *tála* již není identifikovatelná, vzniká nový rytmický útvar, např. *tála gajajhampa* 4 1 1 1½ může být nepravidelně augmentována takto: 4 2 2 6).
- Dlouhé rytmické hodnoty *tály* jsou rozděleny (např. v *tále rágavardhana*, která má strukturu 2 3 2 12, se dvanáctidobá nota rozdělí na 3 x 4 doby; výsledná struktura tedy bude vypadat takto: 2 3 2 4 4 4).
- Inverze *tály* (retrogradní postup) – např. *Lakṣmíśa*⁴³ v původním tvaru: 2 3 4 8; retrogradně: 8 4 3 2.

42 „Unfortunately, this system of *bols* and of transformations leads to an almost complete destruction of the rhythm, which, despite numerous accents, is found drowned under a raft of very rapid, equal values.“ O. Messiaen. *Treatise on Rhythm, Color, and Ornithology. Volume 1*, s. 284.

43 Přepisy sanskrtských termínů z písma *dévanagrí* do latinky jsou uvedeny v souladu s mezinárodní konvencí, viz *Výslovnost přepisu sanskrtských výrazů*, s. 116.

Další možností je použití více *tál* najednou:

- Polyrytmicky – vrstvení více pásem nad sebe (jedna z *tál* může např. představovat nezávislé *rytmické ostinato*).
- Lineárním řetězením – spojením více *tál* za sebou – např. spojení tří Messiaenových oblíbených *tál rāgavardhana*, *candrakalā* a *lakṣmīśa* v první větě *Quatuor pour la fin du temps* (Kvartetu pro konec času).

Rád bych nyní uvedl několik Messiaenových oblíbených indických rytmtů a ukázal, jakým způsobem s nimi pracoval:

Lakṣmīśa – *tála* č. 88, $4\frac{1}{4}$ doby (17 dvaatřicetin); dělení: 2 3 4 8.

Notový příklad č. 17



V tomto rytmu je možné pozorovat několik použitých principů: rytmickou chromatiku (neboli postupné přidávání či ubírání hodnot – 2, 3 a 4 dvaatřicetinové hodnoty); nerovnoměrnou augmentaci (druhá část: 4 a 8 v poměru k první části: 2 a 3); aditivní princip ($2 + 3 + 4 + 8 = 17$). Výsledná hodnota (neboli kompletní délka *tály*) je navíc prvočíslem, které vnáší do rytmické struktury nepravidelnost.

Rāgavardhana – *tála* č. 93, $4\frac{3}{4}$ doby (19 dvaatřicetin); dělení: 2 3 2 12.

Notový příklad č. 18



Volný překlad ze sanskrtu: rytmus, který oživuje *rāgu* (melodii). Principy odvozené z tohoto rytmu jsou: a) princip diminuce a augmentace; b) princip přidání tečky k notě; c) princip nelineární diminuce (či augmentace); d) princip zhuštění (či spojení) a zředění (či rozdělení); e) princip non-retrográdního rytmu.⁴⁴

⁴⁴ Viz O. Messiaen. *Treatise on Rhythm, Color, and Ornithology. Volume 1*, s. 331.

Messiaen tuto *tálu* často používá v modifikované verzi, kde je půlová nota s tečkou přesunuta na začátek, a navíc rozdělena na tři noty čtvrtové. V tomto případě je pak část B nepravidelnou diminucí části A. Část B je navíc non-retrográdní rytmus.⁴⁵

Notový příklad č. 19



Simhavikridita – *tála* č. 27, 24 dob (osminy); dělení: 1 3 2 3 3 3 2 3 1 3.

Notový příklad č. 20



Překlad: Lví skok. Velmi zajímavý rytmus, inspirovaný světem zvířat (což v rámci sbírky *deši-tál* není výjimkou). Tento rytmus lze rozdělit na segmenty A a B, které se neustále střídají. Segment A prochází postupným procesem přidávání a ubírání osminové hodnoty (rytmické *crescendo* a *decrescendo*), zatímco segment B zůstává konstantní. Trajektorie lvího skoku je zpodobněna tak, že neměnná hodnota B znázorňuje maximální úroveň dosaženou v okamžiku vrcholu skoku, zatímco hodnota A představuje křivku skoku samotného. Seřadíme-li za sebe samotné proměnlivé segmenty A, dostaneme navíc non-retrográdní rytmus.

Turangalīa – *tála* č. 33, 5 dob (šestnáctiny); dělení 3, 3, 2, 2.

Notový příklad č. 21



Význam slova: Kreativní životní síla symbolizovaná obrazem cválajícího koně. Slovo *līla* má všeobecný význam „hra“, v užším slova smyslu se jedná o „božskou hru“, jíž jsme všichni součástí.

Spíše než samotný rytmus Messiaena zaujal jeho zvukomalebný název, který použil pro svoji symfonii *Turangalīa*.

⁴⁵ Viz S. Van Der Walt. *Rhythmic Techniques in a Selection of Olivier Messiaen's Piano Works*, s. 28.

Ještě bych zmínil nejdelší *deši-tálu* – *simharanadana*, což je *tála* č. 35 o celkovém počtu 30 dob (možné dělení cyklu na menší části: 7 8 7 8). Překlad: *simharanadana* = syn lva.

Notový příklad č. 22



Messiaen rád spojuje i více *deši-tál* dohromady, jak můžeme vidět např. v následující ukázce, kde jsou uvedeny *tály* č. 93 (*rāgavardhana*, zde v modifikované verzi), č. 105 (*candrakalā*) a č. 88 (*lakṣmīśa*).

Notový příklad č. 23



Společné uvedení těchto *tál* je použito v klavírní skladbě *Regard du Fils sur le Fils* (Synův pohled na syna), což je pátá část z cyklu *Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus* (Dvacet pohledů na Ježíška) z r. 1944. V horním hlase je použita modifikovaná verze *tály* *rāgavardhana*, následovaná *tálami* *candrakalā* a *lakṣmīśa*.

Notový příklad č. 24

Très lent (♩ = 76)
(Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

m.dr. *pp* *8va* Modified *rāgavardhana* *candrakalā*

m.g. *ppp* (doux et mystérieux)

(Thème de Dieu) *m.g.* *P* lumineux et solennel

4

lakskmiča

6

O. Messiaen: *V. Regard du Fils sur le Fils – Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus*.

V páté části cyklu pro pěvecký sbor *Cinq Rechants* z r. 1948 Messiaen použil za sebou dokonce čtyři *deši-tály*:

Notový příklad č. 25

Gajajhampa	Simhavikrama	Chandrakalā	Rāgavardhana

Notový příklad č. 26

Rechant
Un peu vif (brutal)

1^{re} et 2^e Sopr. fleur du bour-don tour-ne tour-ne

3^e Sopr. fleur du bour-don tour-ne tour-ne

1^{re} et 2^e Contr. fleur du bour-don tour-ne tour-ne

3^e Contr. fleur du bour-don tour-ne tour-ne

1^{re} et 2^e Tén. fleur du bour-don mort mort

3^e Tén. fleur du bour-don mort mort

1^{re} Basse fleur du bour-don

2^e et 3^e Basses do-ka do do do

1^{re} Sopr. tourne à mort la

2^e Sopr. tourne à mort lé - zards la grot - te

3^e Sopr. tourne à mort la

1^{re} Contr. qua - tre lé - zards la grot - te

2^e Contr. tourne à mort qua - tre lé - zards la grot - te

3^e Contr. tourne à mort qua - tre lé - zards la grot - te

1^{er} Ten. des lé - zards la grot - te

2^e Ten. tourne à mort

3^e Ten. tourne à mort lé - zards la grot - te

1^{re} Basse lé - zards la grot - te

2^e Basse do.ka do du du do.ka do.ka do.ka

3^e Basse do.ka do du du do.ka do.ka do.ka

1^{er} Sopr.
2^e Sopr.
3^e Sopr.
1^{er} Contr.
2^e Contr.
3^e Contr.
1^{er} Tén.
2^e Tén.
3^e Tén.
1^{re} Basse
2^e Basse
3^e Basse

pieuvre et la mort
pieuvre et la mort
pieuvre et la mort
pieuvre et la mort
pieuvre et la mort
pieuvre et la mort
Co-rol-le qui mord deu - xiè.me garde à man-ger d'a-bord Ha
Co-rol-le qui mord deu - xiè.me garde à man-ger d'a-bord Ha
Co-rol-le qui mord deu - xiè.me garde à man-ger d'a-bord
pieuvre et la mort
pieuvre et la mort
pieuvre et la mort

(furieux)
(furieux)
(furieux)

O. Messiaen: *Cinq Rechants* (5. část).

Miloslav Kabeláč

(1908–1979, Československo)

Kompoziční styl Miloslava Kabeláče je charakteristický originální modální prací, důslednou tektonickou výstavbou skladeb, propracovanou polyfonií a v neposlední řadě i důmyslnou rytmikou. Těžiště jeho díla spočívá v orchestrální tvorbě (jmenujme např. soubor jeho osmi symfonií či passacaglii *Mysterium času*, op. 31), značně se však také např. zasloužil o rozvoj elektroakustické hudby v Československu a byl průkopníkem tvorby pro bicí nástroje, které byly do té doby považovány spíše za doplňkový instrumentář (v této oblasti dosáhl mezinárodního významu, např. jeho skladba *8 invencí pro bicí nástroje*, op. 45 se stala trvalým repertoárovým číslem souborů bicích nástrojů).

Kabeláč přistupoval ke kompozici velmi racionálně (viz např. jeho koncept „umělých tónorodů“), neuznával však čistě intelektuální skladatelské postupy (např. multiseriální techniky), které se odehrávají jen „na papíře“ a není je možné bez sledování partitury ve znějící hudbě poslechem zaznamenat (používal termín „Augenmusik“ neboli „hudba pro oči“). Snad právě i z tohoto důvodu ho oslovila indická rytmika, která je bohatá na složité racionální konstrukce, s nimiž je záměrně pracováno tak, aby byly „slyšet“ a posluchač si je mohl při poslechu vychutnat.

Kabeláčův dlouhodobý zájem o mimoevropské hudební kultury sehrál významnou roli při utváření jeho svébytného hudebního jazyka. Jeho učitel Alois Hába se v r. 1932 spolu s dalšími evropskými skladateli zúčastnil kongresu arabské hudby v Káhiře a přivezl zpět do Československa nahrávky arabské klasické hudby, které pouštěl svým studentům. To byl Kabeláčův první kontakt s mimoevropskou hudbou. Skladatel v roce 1935 navštívil vystoupení hudebně-tanečního souboru Udaye Shankara v Praze. Zkušenost z tohoto koncertu jej zásadním způsobem ovlivnila, jak je mimo jiné patrné z jeho vlastních slov (jedná se o komentář k uvedení autorových *8 invencí pro bicí nástroje*):

„V roce 1935 přijel do Prahy slavný indický taneční a instrumentální ansámbl Udaj Šankárův. Dojem z jeho vystoupení byl pro mne tak silný, že nejen jsem několik dní chodil jako omámen, ale že jsem si podvědomě i vědomě ověřoval a nově hodnotil celý svůj hudební vývoj. Hledal jsem v hudbě tohoto souboru pro sebe poučení, obohacení. Těž v bohatství bicích nástrojů a v jejich hudebním, zvukovém a technickém využití. Najednou se mi zdálo naše použití bicích nástrojů barbarské. Že umíme pomocí bicích nástrojů jen připravovat ohromující gradace a s činely pak jejich vrchol. Můj zájem o bicí nástroje se prohluboval. Stále víc jsem si uvědomoval, že bicí nástroje nejsou jen pro hluk, hřmot a efekty. Že jim lze svěřit hudbu, že jsou hudebními nástroji.“⁴⁶

46 Z. Nouza. *Miloslav Kabeláč: Tvůrčí profil skladatele*, s. 359.

Kabeláč začal důkladně studovat mimoevropskou, a především orientální hudbu po 2. světové válce. Účastnil se řady koncertů indických umělců na indické ambasádě, kde ještě několikrát také vystoupil soubor Udaye Shankara. V lednu 1964 se stal Kabeláč členem Československé společnosti orientalistické a předsedou její hudební komise, aktivní byl i v Česko-japonské společnosti, která u nás působila v letech 1968–1970. Styk s japonskou kulturou mu také zprostředkovávala jeho dcera Káťa (1946–2001), která se stala japanoložkou. V zemích Orientu Kabeláč osobně nikdy nebyl (tehdejší politický režim mu to ani neumožňoval), jedinou výjimku tvoří měsíční pobyt v egyptské Káhiře v 60. letech.

Výše zmíněné vlivy měly zásadní dopad na autorovu skladatelskou tvorbu. Nejedná se v žádném případě o nějakou povrchní extravaganci, ale o integrální zapojení prvků a principů orientální hudby do Kabeláčova jedinečného skladatelského stylu.⁴⁷ On sám k tomu podotkl:

„Orientální hudba inspirovala celou řadu skladatelů a pochopitelně i mne k využívání přehodnocených principů této hudby. Zdůrazňuji, že zde jde jen o přehodnocené principy a že jsem z nich těžil inspiraci naprosto po svém. Citace orientální hudby jsem ve svých dílech použil jen zcela výjimečně.“⁴⁸

Vlivy mimoevropské hudby jsou samozřejmě nejsnáze identifikovatelné v Kabeláčových cyklech *Cizokrajné motivy*, op. 38 (pro klavír) a *Ohlasy dálav*, op. 47 (pro zpěv a klavír). Názvy jednotlivých částí těchto cyklů odkazují ke konkrétním kulturám (např. *Motiv indický*, *Motiv brazilský* atd.). Pokusme se však nyní zúžit náš pohled na oblast rytmu, konkrétně na inspiraci indickou rytmikou. Kabeláč se vyhýbal přímým citacím hudebního materiálu dané kultury (jak vyplývá z výše uvedeného autorova prohlášení), spíše byl ovlivněn racionálními postupy, které v dané kultuře objevil. Neměl navíc možnost tuto hudbu studovat pod vedením indických mistrů, jak je to možné dnes. Měl však (jak podotýká jeho tehdejší studentka prof. Ivana Loudová) k dispozici jakousi nám neznámou literaturu, již údajně nazýval „chytrá kniha“, kde se leccos o různých mimoevropských hudebních tradicích, technikách a postupech dočetl. Posluchač, který má struktury tradiční indické hudby „naposlouchány“, může v některých Kabeláčových dílech identifikovat místa s podobnými postupy pouhým poslechem. Jedná se převážně o skladby s využitím bicích nástrojů – 8 *invencí pro bicí nástroje*, op. 45, 8 *ricercarů pro bicí nástroje*, op. 51 a Kabeláčovo vrcholné dílo – *Symfonie č. 8 „Antifony“ pro soprán sólo, smíšený sbor, bicí nástroje*

47 Pokládám za nutné poukázat na tomto místě na paralelu s Olivierem Messiaenem, který podobným způsobem „přetavil“ principy starých indických *tál* do svého hudebního jazyka (v jeho případě však se zcela odlišným výsledkem než u Kabeláče).

48 Z. Nouza. *Miloslav Kabeláč: Tvůrčí profil skladatele*, s. 320.

a varhany, op. 54. Z uvedených tří kompozic⁴⁹ jsem vybral několik ukázek, na nichž lze vysledovat vlivy indické rytmiky v Kabeláčově kompoziční práci.

V části *Giubiloso* z 8 *invenčí pro bicí nástroje* můžeme poukázat na jeden z nejtypičtějších rytmických útvarů v indické hudbě – *tiháj*. V Kabeláčově skladbě se projevuje jako trojnásobné zopakování stejné fráze (noty F-h-h-e) v partu tympánů. Nutno podotknout, že skladatel zde nepracuje se stabilním metrem (což je zásadní rozdíl oproti tradici indické hudby, kde je všudypřítomný základní metrický rámec – *tála*). I přesto je však v tomto útvaru zřejmé kadenční směřování do první (akcentované) doby 35. taktu (v tomto úseku navíc začíná nová fráze v partu zvonů).

Notový příklad č. 27

The musical score for percussion instruments (Xil., Camp., Timp.) spans measures 32 to 36. The Timp. part features a repeating rhythmic pattern of eighth notes, with a fermata and a forte (f) dynamic marking at measure 35. The Xil. parts show a similar rhythmic pattern, with a fermata and a forte (f) dynamic marking at measure 35. The Camp. part shows a similar rhythmic pattern, with a fermata and a forte (f) dynamic marking at measure 35.

M. Kabeláč: *Giubiloso – 8 invenčí pro bicí nástroje*.

⁴⁹ Miloslav Kabeláč byl opravdu první český skladatel, který světil bicím nástrojům plnohodnotnou hudbu. Navíc právě tyto skladby vykazují nejvíce inspirace indickou rytmikou. Svou první skladbu věnovanou tomuto instrumentáři, *8 invenčí pro bicí nástroje*, napsal v r. 1962 na objednávku věhlasného švýcarského ansámblu Les Percussions de Strasbourg (premiéra skladby se konala 22. 4. 1965 ve Štrasburku). Kompozice měla velký úspěch a dodnes patří k vyhledávaným skladbám pro bicí nástroje. Dílo bylo několikrát i pohybově ztvárněno, nejslavnější choreografii vytvořil v r. 1970 Alvin Ailey se svým souborem Alvin Ailey American Dance Theater pod názvem *Streams* (Proudy). Kabeláč měl možnost toto představení osobně zhlédnout v Praze v r. 1979 ve Smetanově divadle (paradoxem bylo, že v této době byl Kabeláč na seznamu „nežádoucích“ umělců a jeho díla se nesměla na veřejnosti provozovat). Na značný mezinárodní ohlas této skladby později navázalo *8 ricercarů pro bicí nástroje* z r. 1966–1967, které byly věnovány stejnému souboru, a na objednávku společnosti Les Amis de l'Orgue de Strasbourg Kabeláč zkomponoval svou *Symfonii č. 8 „Antifony“* (1969–1970), jejíž premiéra ve Štrasburku proběhla v r. 1971.

Pokud bychom chtěli tento útvar zapsat prostřednictvím indických rytmických slabik, mohl by výsledek vypadat např. takto:

- Dha te te Dha - - - Dha te te Dha - Dha te te
Dha

Jednalo by se o naprosto běžný útvar indické hudby – ačkoli ještě obvyklejší je *tiháj* s rovnoměrným rozložením frází, které by byly odděleny stejně dlouhou pauzou:

- Dha te te Dha - - Dha te te Dha - - Dha te te
Dha

V části *Diabolico* z diskutované skladby *8 invencí pro bicí nástroje* jsme svědky systematického proměnlivého metrického uspořádání, které připomíná indickou rytmickou hru s čísly – *gintí*. Jak již víme z předchozího výkladu, jedná se o skládání různých dlouhých frází (v Indii samozřejmě na pozadí *tály*), které se nejen hrají na bicí nástroj, ale často se i recitují pomocí číslovek. Tyto struktury se používají v indickém tanci *kathak*, který mimochodem předváděl soubor Udaye Shankara v Praze v r. 1935 (viz výše).

V *Diabolicu* je délka jednotlivých frází znázorněna v horní části notové ukázky pomocí číslic. Kabeláč zde základní „jádro“ složené z dvoudobé a třídobé jednotky systematicky prodlužuje o další přidané fráze: 2 3 / 2 3 3 / 2 3 3 5 / 2 3 4 / atd.

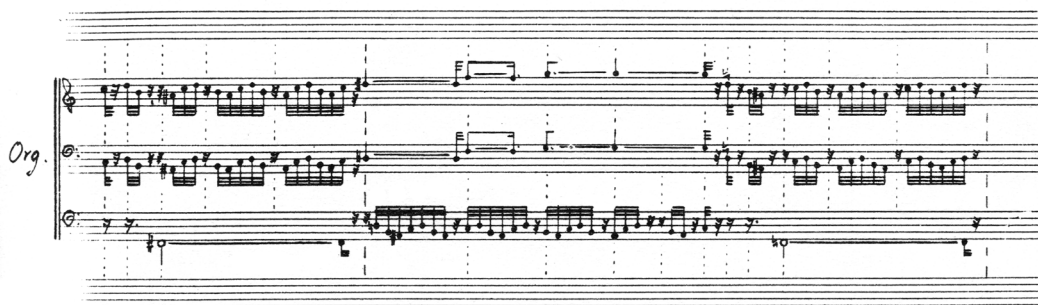
Notový příklad č. 28

M. Kabeláč: *Diabolico – 8 invencí pro bicí nástroje*.

V Kabeláčově *Symfonii č. 8 „Antifony“* rovněž představuje rytmus výrazný strukturní prvek. Autor velmi koncentrovaně, systematicky a zároveň úsporně pracuje se čtyřtónovým postupem (C, D, H, Ais), který je jakýmsi hlavním motivem celé skladby a je na něj vázán text „Mene tekel ufarsin“. Uvedený motiv neustále prochází různými rytmickými obměnami a variačními procesy. Je zde též uplatněn princip *izorytmie* (sled tónů zůstává zachován, zatímco délka frází se mění) – motiv se tak neustále „otáčí“, protože délka melodie je odlišná od délky jednotlivých rytmických frází.

V následující ukázce z této skladby se počet not ve skupinkách oddělených šestnáctinovou pauzou postupně aditivně rozšiřuje od jedné do sedmi a poté je stejným způsobem reverzibilně zkracován – vše se pouze přeneso do partu varhanního pedálu. Sled čtyř tónů zůstává zachován, avšak izorytmicky se „otáčí“ a každá fráze tak začíná jiným tónem. Zajímavé je, že jediné číslo, které v posloupnosti chybí, je číslo čtyři (tj. počet tónů melodického motivu). Důvodem je, že při použití čtyřtónového motivu by dvě fráze po sobě začínaly stejným tónem, což by narušilo izorytmický koncept.

Notový příklad č. 29



M. Kabeláč: *Symfonie č. 8 „Antifony“, 3. věta.*

V jiné části skladby vidíme stejný postup, tentokrát ale v opačném pořadí – od nejdelší fráze po nejkratší (šestnáctinová pauza je zde navíc hned na začátku). Uvedený proces se odehrává ve dvou marimbách hrajících stejný rytmus, avšak melodický motiv je v první marimbě transponován a fázově posunut vůči partu druhého hráče. Tyto postupy odpovídají indické aditivní hře s čísly – *gintí*.

Notový příklad č. 30

M. Kabeláč: *Symfonie č. 8 „Antifony“, 3. věta.*

Poslední ukázka z Kabeláčovy tvorby se překvapivě vůbec netýká rytmické struktury, ale techniky hry. Jak již víme, skladatel byl fascinován mírou kultivace, s jakou Indové hráli na bicí nástroje (ve srovnání s tehdejšími „barbarským“ evropským pojetím). Když v roce 1954 v Praze opět vystoupil soubor indických umělců (tentokrát pod vedením Raviho Shankara), Jan Kapr v *Hudebních rozhledech* uvedl:

„Tehdy [v r. 1935 – pozn. TR] byly bicí nástroje ve skupině zastoupeny ještě početněji. Hráči na tyto charakteristické nástroje nepoužívají paliček – úderý jsou způsobovány přímo prsty a dlaněmi obou rukou. Bohaté dynamické a barevné odstínění úderů je pak dosahováno nejen střídáním míst dopadu prstů a dlaní na potahu nástroje (rozdíl v barvě a jadrnosti úderů uprostřed kůže proti jejím krajům atp.), ale také použitím celého ostatního povrchového materiálu nástroje, který rovněž poskytuje velké možnosti rozrůznění jasnosti a intenzity zvuku.“⁵⁰

Je naprosto evidentní, že Kapr popisuje bubny *tabla* (možná také dvojblanný buben *pakhavaj*, na který se hraje podobným způsobem). Kabeláč byl nepochybně popsánými technikami hry inspirován při tvorbě prvního ze svých *8 ricercarů pro bicí nástroje*. Ten je určen pro jednoho hráče na tři bonga. Skladatel se zde odvážným a obdivuhodným způsobem pokusil vytvořit novou a velice sofistikovanou techniku hry, inspirovanou indickými hráči na *tabla* (tj. hrou za použití prstů, kdy se využívají různé typy úderů do různých míst nástroje). Dokonce předepisuje rozdílné stupně tlaku na kůži a poznamenává: „Tlumení lze též zvětšovat pohybem přitisknutého kořene dlaně směrem ke středu kůže. Současně stoupá výška tónu.“ Tato poznámka naprosto neomylně odkazuje na specifickou techniku hry basového bubnu *bāyān* (hlubší, kotlíkový nástroj z páru bubnů *tabla*), kde se tlakem zápěstí moduluje výška tónu. Pro zvládnutí techniky

⁵⁰ Jan Kapr. „Vystoupení indických umělců“. *Hudební rozhledy*. 1954, roč. 7, č. 18, s. 857.

autor dokonce předepisuje celou sérii průpravných cvičení, která má hráč absolvovat a zvládnout, než přikročí k interpretaci skladby. Nevýhodou však je, že bonga nedisponují tak bohatým zvukovým spektrem jako *tabla*, která jsou pro dané údery uzpůsobena i konstrukčně (např. speciální stavbou hrací blány, ladicím systémem atd.).

Notový příklad č. 31

Poznámky a vysvětlivky k *ricercaru* č. 1

Nástroje a způsob hraní:

3 bonga (event. 3 čínské tom-tomy – originální) nebo 3 konga (2 střední – vyšší a hlubší – a 1 hluboké); přibližné intervaly mezi nástroji: zmenšená kvinta – čistá kvarta, nebo čistá kvinta – zmenšená kvinta.

Údery:

bříšky prstů  měkký úder, tvrdší úder

konečky prstů 

stranou prstu (jen druhého)  tvrdý úder

(Je použito všech pěti prstů. Palec a malíčku je však použito výjimečně. Znak pro palec zůstává stále stejný, jelikož jeho plochu a způsob úderu lze těžko měnit.)

 pravá ruka (m. d.)
 levá ruka (m. s.)

celou dlaní  povolenými či napnutými prsty

částí dlaní  všemi prsty (bez palce)

(spodní stranou prstů)  dvěma prsty

kořenem dlaně 

postranní údery do korpusu  m. d.

 m. s.

Místa úderů:

ve středu 

v jedné třetině 

u okraje 

na okraji 

do korpusu 

Různé možnosti tlaku na kůži:

lehké položení ruky 

tlak stoupá 

tlak klesá 

tlak trvá 

(Tlumení lze též zvětšovat pohybem přitisknutého kořene dlaně směrem ke středu kůže. Současně stoupá výška tónu.)

Některé kombinace s předchozími možnostmi:

Vztah mezi časovým a metrickým průběhem v grafickém zápisu:

 = $\frac{160-(150)}{6 \text{ mm}}$  = $\frac{107-(100)}{9 \text{ mm}}$  = $\frac{80-(75)}{12 \text{ mm}}$

M. Kabeláč: 8 *ricercarů* pro bicí nástroje (instrukce k provedení *Ricercaru* č. 1 pro jednoho hráče na bonga).

Philip Glass

(*1937, Spojené státy americké)

Philip Glass je americký skladatel, který patří, vedle Stevea Reicha a Terryho Rileyho, k hlavním představitelům tzv. hudebního minimalismu. Zásadní význam pro jeho skladatelský vývoj mělo studium u Nadii Boulangerové v polovině 60. let 20. století v Paříži. To, co se u této vynikající a vyhledávané pedagožky naučil, však zužitkoval poněkud jiným způsobem než jeho kolegové. Koncerty avantgardní hudby, pořádané tehdy Pierrem Boulezem, ho příliš nezaujaly (s výjimkou skladeb Johna Cage a Mortona Feldmana), nadchla ho naopak divadelní a filmová tvorba (toho času zejména francouzská nová vlna). Během pobytu v Paříži ho však zaujala také indická klasická hudba. Byl osloven indickým hráčem na *sítár* Ravi Shankarem (který neměl zkušenosti se západní notací), aby mu přepsal jeho skladby do not:

„Je třeba si uvědomit, že v té době – na počátku šedesátých let – byla indická klasická hudba na Západě téměř neznámá a její koncerty byly vzácností. Pro Šankara jsem pracoval – přepisoval jsem noty pro jeho natáčení. Pracoval jsem také s hráčem na *tabla* jménem Alla Rakha, u něj jsem studoval, abych pochopil složitosti indického rytmického myšlení. Po návratu do New Yorku jsem u něj ještě chvíli pokračoval ve studiu. A s Ravim Šankarem jsem začal znovu spolupracovat v osmdesátých a devadesátých letech už coby rovnocenný partner.“⁵¹

Výsledkem spolupráce Glasse se Shankarem je např. společné CD *Passages* (1990). Po kratším pobytu v Indii navštívil Glass v roce 1967 v New Yorku koncert ze skladeb Stevea Reicha, kde slyšel např. autorovu přelomovou skladbu *Piano Phase*. Na základě tohoto zážitku se rozhodl zcela změnit svou hudbu – zjednodušit svůj hudební jazyk a pracovat výhradně s „konsonantním“ slovníkem.

Studium indického rytmu a vliv hudby Stevea Reicha se výrazně odrazily v Glassově kompozičním stylu, který je založen na opakovaných hudebních motivech, jež se neustále vyvíjejí přidáváním či ubíráním not a repetováním jejich dílčích částí (aditivní princip). Glassův hudební jazyk je nekomplikovaný, průhledný, většinou snadno identifikovatelný poslechem, zároveň je však působivý. V rozhovoru pro časopis *His Voice* skladatel řekl:

„Když začne být jasné, že se nebude nic ‚dít‘ v běžném smyslu, začne se pozornost posluchačů upírat na postupné proměňování hudebního materiálu. Publikum tak může objevit jiný způsob poslechu, takový, v němž nemá místo paměť a očeká-

51 Matěj Kratochvíl. „Philip Glass“. *HIS Voice*. 2013, roč. 13, č. 3, s. 24–27.

vání – obvyklé psychologické nástroje tradiční evropské hudby – a na místo nich jde o texturu a čistě zvukový zážitek.⁵²

To však neznamená, že by byla interpretace Glassových děl snadná. Ba právě naopak! Autorova hudba vyžaduje velkou rytmickou preciznost, přesnou souhru, zároveň ale i fyzickou vytrvalost. Glassovy skladby jsou charakteristické nekompromisním motorickým pohybem bez jakýchkoli agogických změn, hudba se často „valí“ ve vysokém tempu prakticky nepřetržitě po celou dobu znění skladby, bez možnosti odpočinku. Hráči na dechové nástroje většinou používají techniky cirkulárního dechu, protože jinak nemají možnost se nadechnout, aniž by přerušili tok hudby.

Glassův způsob variací rytmických frází vychází z repertoáru severoindických bubnů *tabla*, především z tradičních kompozic typu *kaida*, založených na pevně daném tématu a řadě variací, které jsou buďto fixní (dané tradicí), anebo improvizované (vytvořené samotným hráčem přímo na místě za použití zavedených postupů a pravidel). Glass si však z indického „matematického myšlení“ vytvořil svůj vlastní neindický způsob práce – systematické přidávání dalších not k frázi (viz s. 51, aditivní princip), dělení frází na menší části a jejich následné dílčí repetování. Na rozdíl od indické hudby, kde se práce s různě dlouhými frázemi děje vždy bez výjimky na pozadí pevně daného metra (*tály*) a důležité „uzlové body“ jsou v souladu s těžkou dobou *tály* (*sam*), u Glasse je metrum ve všech případech jednopásmové, avšak neustále proměnlivé. Skladatel pracuje s počty repetice jednotlivých frází, které jsou někdy pevně dané a systematicky rozvíjené (viz *Two Pages*), jindy se počet opakování řeší intuitivně („na ukázání“) přímo při provedení skladby. Tento repetitivní přístup však již s indickou hudbou nemá nic společného.

Je třeba poznamenat, že zmíněný systematický kompoziční styl je charakteristický pro Glassovo rané konceptuální období (1967–1974), jehož završením je cyklus *Music in 12 parts* (1971–1974) – vrcholné dílo hudebního minimalismu, které trvá zhruba 3 hodiny a 30 minut. Z dalších stěžejních děl tohoto období jmenujme alespoň *Two Pages* (1968), *Music in Contrary Motion* (1969), *Music in Fifths* (1969) či přelomovou operu *Einstein on the Beach* (která je sice až z roku 1976, stylisticky však zapadá spíše do Glassova konceptuálního období). Po skončení tohoto období se Glass uchýlil k posluchačsky vděčnějšímu „zředěnému“ stylu, který již není tak rytmicky zajímavý. Jak sám říká: „Pro mě to byl konec minimalismu. Osm nebo devět let jsem vynalézal systém a teď jsem se jím propasal na druhý konec a vylezl z něj ven.“⁵³

Způsob, jakým se Philip Glass inspiroval indickým rytmem, je velmi názorně identifikovatelný v jeho skladbě *Two Pages* pro klavír nebo elektrické varhany (tato

52 *Tamtéž*, s. 27.

53 *Tamtéž*, s. 27.

kompozice je věnována Steveu Reichovi). Fráze, z níž je celá skladba vystavěna, nápadně připomíná model z Reichova kultovního díla *Piano Phase*. Je zde však patrný rozdíl v přístupu obou skladatelů. Zatímco pro Reicha byla prvotní inspirací africká hudba založená na polyrytmice, Glass vycházel z podnětu lineární, jednohlasé indické rytmičky, v jejímž rámci se pracuje s délkami frází. Reich z africké hudby vyvodil svůj koncept fázových posunů polyrytmicky vrstvených partů, naproti tomu Glassova hudba má prakticky vždy jediné rytmické pásmo – avšak hudební fráze neustále prochází systematickým vývojem, postupně se rozrůstají, dělí se na menší úseky a pak se opět skládají do původního tvaru.

Notový příklad č. 32

Part II

The musical notation for Part II consists of four staves, each containing a sequence of eighth notes. The notation is as follows:

- Staff 1:** Four measures of eighth notes. Above the first measure is a bracket with "x 26". Above the second measure is a bracket with "x 18". Above the third measure is a bracket with "x 11". Above the fourth measure is a bracket with "x 16".
- Staff 2:** Two measures of eighth notes. Above the first measure is a bracket with "x 14". Above the second measure is a bracket with "x 11".
- Staff 3:** Three measures of eighth notes. Above the first measure is a bracket with "x 7". Above the second measure is a bracket with "x 11" over "x 3". Above the third measure is a bracket with "x 6" over "x 4".
- Staff 4:** Four measures of eighth notes. Above the first measure is a bracket with "x 5". Above the second measure is a bracket with "x 6". Above the third measure is a bracket with "x 7". Above the fourth measure is a bracket with "x 8".

P. Glass: *Part II – Two Pages*.

Notový příklad č. 33

Part III

P. Glass: *Part III – Two Pages*.

Analogie Glassových postupů se systematickými variacemi frází v rámci tradiční severoindické rytmické formy zvané *kaida* (zapsáno pomocí slabik, které vyjadřují údery na *tabla*):

- téma: Dha Dha te te
- var. 1: Dha Dha te te te te
- var. 2: Dha Dha te te te te te te
- var. 3: Dha Dha Dha Dha te te te te
- var. 4: Dha te te Dha te te te te
- var. 5: Dha te te Dha Dha te te Dha Dha Dha te te
- var. 6: Dha te te Dha te te Dha te te Dha te te Dha Dha te te
- var. 7: Dha Dha te te Dha te te Dha te te Dha te te Dha te te

atd...

V Glassově hudbě je však možné nalézt i další, úplně odlišný prvek evidentně inspirovaný indickou rytmikou: jedná se o recitaci (či zpěv) rytmických struktur pomocí číslovek. Uvedený prostředek autor použil např. ve sborových partech své proslulé opery *Einstein on the Beach*. Následující ukázka je z části nazvané *Knee Play 3*, která je založena na podobném aditivním principu jako předchozí ukázka. Tento úsek je však

navíc otextován takovým způsobem, že zpěváci číslovkami „počítají“ délky jednotlivých frází, jež se neustále proměňují za použití stejných harmonických postupů. Vše se odehrává v tak rychlém tempu, že číslovky není skoro možné ani artikulovat, čímž vzniká pozoruhodný zvukomalebný efekt. Text navíc poskytuje posluchači dokonalý „manuál“ ke konceptu kompozice. Je zde evidentní paralela s indickými tradičními *gintī* kompozicemi, které jsou založeny na hře s čísly.

Notový příklad č. 34

The musical score is for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It consists of three systems, each with a measure number in a box (1, 2, 3) and a measure number below the staff (1, 5, 10). The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Soprano and Alto parts are written in treble clef, while the Tenor and Bass parts are written in bass clef. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is characterized by a high level of rhythmic complexity and a focus on counting exercises.

P. Glass: *Knee Play 3 – Einstein on the Beach*.



Současní američtí a kanadští skladatelé inspirovaní formou a repertoárem severoindického tablového sóla

Již od 60. let 20. stol. navštěvovala severoamerický kontinent řada indických hudebníků. Nejdříve jen krátkodobě v rámci koncertních vystoupení, později se zde někteří z nich usadili na delší dobu a věnovali se pedagogické činnosti. Jedním z těchto indických hudebníků byl i Pandit Sharda Sahai (1935–2011), významný mistr hry na severoindické bubny *tabla* a hlavní představitel tablové tradiční školy Benares gharana. Ve Spojených státech amerických a Kanadě začal od 70. let přednášet na několika univerzitách (dlouhodobě na Wesleyan University, dále i na Brown University a Berklee College of Music) a vedl pravidelné kurzy hry na *tabla*, kterými prošla i řada profesionálních perkusistů, z nichž některým se podařilo tento nástroj ovládnout na špičkové úrovni. Někteří z těchto hráčů jsou zároveň sami skladatelé (Bob Becker, Payton MacDonald), další se věnují spíše interpretaci skladeb jiných autorů (např. vynikající kanadský hráč Shawn Mativetsky), již jsou většinou s problematikou indické rytmiky (potažmo indické klasické hudby vůbec) podrobně obeznámeni a často se těmito principy ve své tvorbě inspiřují.

Bob Becker

(*1947, New York, Spojené státy americké)

Americký skladatel a perkusista, zakládající člen souboru bicích nástrojů Nexus a člen souboru Steve Reich and Musicians. Jako perkusista je Bob Becker orientován převážně na melodické bicí nástroje, disponuje však i virtuózní technikou malého bubnu a v neposlední řadě je také excelentním hráčem na indické bubny *tabla*. Tomuto nástroji se věnoval pod vedením výše zmíněného legendárního indického mistra Shardy Sahaie a jako jeden z mála západních hráčů zvládl tento nástroj na opravdu mistrovské úrovni,



která je srovnatelná s indickými špičkovými hráči. Sharda Sahai ho dokonce stanovil legitimním pokračovatelem tablové školy Benares Gharana a udělil mu svolení jménem této tradice vyučovat. Bob Becker se skladatelsky věnuje skoro výhradně tvorbě pro bicí nástroje, slučuje západní tradici virtuózního vojenského bubnování s vlivy melodických a rytmických struktur indické klasické hudby a sólového repertoáru bubnů *tabla*. Na jeho kompoziční styl měl také velký vliv hudební minimalismus Stevea Reicha.

Z Beckerových děl ovlivněných indickou rytmikou bych chtěl především jmenovat skladby *Lahara* (1977), *Palta* (1982) a *Mudra* (1990) – názvy těchto kompozic pocházejí z indické terminologie. Původně jsem plánoval provést podrobnější analýzu alespoň jedné z těchto skladeb, avšak bohužel se mi nepodařilo získat notové materiály. Podávám zde tedy alespoň obecnou charakteristiku těchto děl:

Lahara je téměř půlhodinová skladba pro sólového hráče na malý buben s doprovodem melodické smyčky. Jedná se prakticky o čistou transkripci tradiční formy tablového sóla tradice Benares Gharana, zde je však hudební materiál upraven pro sólový malý buben hraný virtuózní technikou za použití všech výrazových prostředků a technik tradice západního vojenského bubnování (tzv. *rudimenty*). Výraz *lahrā* (někdy též *lehara*) označuje v severoindické hudbě melodickou smyčku opisující počet dob daného rytmického cyklu (*tály*), která slouží jako doprovod k tablovému sólu. V této stejnojmenné skladbě je použita tradiční *lahara* spojená s tónovou prodlevou – v tomto případě je hrána sekvencerem (či ze záznamu) a opisuje tradiční šestnáctidobý rytmický cyklus *tintāl*. Nutno poznamenat, že tablové sólo se v Indii provádí v různých rytmických cyklech (např. 10, 12, 14 či 11 dob), ale pro tradici Benares Gharana je nejtypičtější právě šestnáctidobý cyklus.

Mudra je skladba pro pět hráčů na bicí nástroje, z nichž jednomu je určen sólový part malého bubnu. Principiálně se zde jedná o stejný přístup jako ve skladbě *Lahara* s tím rozdílem, že nejde o pouhou transkripci tradičního materiálu, ale o svébytnou skladbu s výrazným autorským vkladem. Původní melodie *lahary* se sice v některých místech vyskytuje také, ale doprovodné struktury jsou zde více prokomponované. Do skladby je zapojen celý pětičlenný soubor, kde zbývající čtyři hráči obsluhují především marimby, vznikají tu zajímavé harmonické struktury a výrazné modulace. V této skladbě je také naprosto evidentní vliv hudby Stevea Reicha.

Kompozice *Palta* víceméně zachovává koncept předchozí skladby (tj. výraznou inspiraci žánrem a formou indického tablového sóla), ale sólový part bubnu *tabla* zde nepřejímá malý buben, nýbrž celá bicí souprava. Tato skladba byla špičkově provedena a nahrána souborem Nexus s legendárním hráčem na bicí soupravu Stevem Gaddem jako sólistou. Mimochodem, termínem *palta* se v indické hudbě označují jednotlivé variace sólistické tablové formy *kaida*, kterou tvoří téma a sada variací, jež mohou být buďto naučené, nebo improvizované.

Payton MacDonald

(*1974, Idaho, Spojené státy americké)

Payton MacDonald je vpravdě renesanční hudební osobnost s obdivuhodnou šíří záberu a činností. Je aktivním špičkovým hráčem a sólistou na bicí nástroje, ovládá též techniku hry na *tabla*, kterou studoval pod vedením indického mistra Shardy Saharie a jeho následovníka Boba Beckera. Jako skladatel má za sebou řadu realizací svých skladeb ve spolupráci se soubory jako Alarm Will Sound, Los Angeles Philharmonic, JACK Quartet, So Percussion atd. Je však třeba zmínit i jeho pěvecké aktivity – řadu let se věnuje klasickému severoindickému vokálnímu stylu *dhrupad* pod vedením legendárních Gundecha Brothers. Jako pedagog působí na William Paterson University v New Jersey, kde vyučuje soudobou hudbu, hru na bicí nástroje, improvizaci a indickou hudbu. Payton MacDonald je činný i organizačně – spoluzaložil a vede organizaci Shashtra, která se zabývá prolínáním indické klasické hudby s hudbou západní.

MacDonald o svém přístupu ke kompozici říká: „Ať dělám, co dělám, bubny jsou vždy nedaleko mé mysli i mého srdce.“⁵⁴ Pro řadu jeho skladeb je typické, že jsou vlastně víceméně transkripcemi tradičního repertoáru klasického tablového sóla stylu Benares Gharana, který autor studoval. Sólový part hrají přímo *tabla* (skladatel všechny tyto kompozice dedikoval virtuóznímu kanadskému hráči Shawnovi Ma-

54 „No matter what I'm doing, the drums are never far from my thoughts or my heart.“ Citace pochází z autorova komentáře v partituře skladby *Samsara*.

tivetskému), je zde však alternativní možnost tento part hrát i na jiné bicí nástroje (podle vlastní volby hráčů). Autor pro tuto variantu doporučuje:

„Pokud nehrajete na *tabla*, pak může být sólový part skladby realizován na jiné bicí nástroje (jednotlivé ručně hrané bubny či jejich sestavu). Jedna možnost je vytvořit bicí sestavu analogickou ke zvukům bubnů *tabla*, tzn. vysoký znělý zvuk, krátký a neznělý středový zvuk a různé zvuky basové. Jinou možností je použití jednoho typu bubnu pro daný úsek skladby a pak v dalším úseku přejít na jiný buben. Je též přípustné obě tyto možnosti kombinovat. V každém případě by mělo být využito maximální spektrum zvukových barev a sólový part by měl být odlišitelný od doprovodných nástrojů.“⁵⁵

Ostatní nástroje souboru či orchestru v těchto skladbách mnohdy plní doprovodnou funkci *lahary*. V MacDonaldových kompozicích se však v žádném případě nejedná o jednoduchou zacyklenou melodii, ale vždy o důmyslně prokomponovanou strukturu, která někdy vychází z minimalistického způsobu práce s repetovanými frázemi, jež se postupně obměňují a vyvíjejí (např. *Tabla Concerto no. 3 a no. 4*), jindy skladatel rozvíjí původní indickou *laharu* od jednoduchých variací až do polyfonní faktury. Využívá též široké spektrum orchestrálních barev a jejich kombinací (jako je tomu např. ve skladbě *Samsara* pro velký dechový orchestr) nebo buduje hustou orchestrální texturu vrstvením materiálu s různými úrovněmi rytmického dělení (kvintoly, sextoly, septoly, nonoly atd.). Jak již víme, rytmický cyklus (*tála*) může mít teoreticky různý počet dob, v klasickém tablovém sóle stylu Benares Gharana je to však nejčastěji *tintál* (16 dob) – z tohoto důvodu jsou i skladby P. MacDonalda (až na výjimky) psány ve 4/4 taktu. Autor zde však pracuje také s polymetrickými útvary, s nepravidelným frázováním, jedná se o propočítané tradiční kadenční struktury, které se vždy se základním metrem (*tálou*) nakonec sejdou na první době.

Exemplárním příkladem tohoto typu kompoziční práce je čtveřice koncertů pro sólo *tabla* a kvarteto bicích nástrojů (*Concerto for Tabla and Percussion Quartet no. 1–4*) z let 2002–2013. Velmi zajímavé místo jsem objevil ve třetím z těchto koncertů, kde se pracuje s interpretačně náročnou rytmickou modulací z kvintolové úrovně do rovného šetnáctinového rozdělení (viz následující notový příklad). Ve 171. taktu zazní téma tradiční tablové *kaidy DhatiDhaGeNaDha terekite*, avšak v poměru 5 : 4 vůči základnímu metru. Od t. 173 se již toto téma souvisle rozvíjí (stále v poměru

55 „If you are not a tabla player but wish to perform the piece then the solo part may be realized on any number of other hand drums or a multiple-percussion setup. One possibility is to devise a set up that is analogous to the sounds of tabla; that is, high resonant sounds, muted mid-range sounds, and various bass sounds. Another possibility is to use one kind of hand drum for one section and then switch to a different drum for another section. Some combination of both is also possible. But whatever the performer chooses, a maximum amount of color and tonal range should be employed and the solo voice should be distinguishable from the supporting instruments.“ Citace pochází z autorova komentáře v partitūře skladby *Samsara*.

5 : 4), avšak v t. 179 dojde k tempové modulaci a úplně stejný materiál se objevuje v rovných šestnáctinových a dvaatřicetinových hodnotách (tentokrát však v sedmidobém taktu). Popisovaný jev, kdy stejný materiál (zde tradiční kompozice *kaida*) přejde do jiného tempa za současného zachování původního metra, má svůj předobraz právě v indické tradici, kde hráč nejčastěji pracuje s úrovní triolovou, zatímco interpretačně náročná modulace do kvintolové úrovně je již výsadou skutečných mistrů.

Notový příklad č. 35

The musical score for measures 170-179 of P. MacDonald's *Concerto for Tabla and Percussion Quartet no. 3* is presented below. The score is written for a Tabla, four percussion instruments (perc 1-4), and vocal lines. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8.

Measure 170: The Tabla part begins with a complex rhythmic pattern. The vocal lines (Dha ti Dha Ge Na Dha t r k t Dha ti) are written in a stylized notation. Percussion parts (perc 1-4) provide a rhythmic accompaniment.

Measure 171: The Tabla part continues with a similar rhythmic pattern. The vocal lines (Dha ti Dha Ge Na Dha t r k t Dha ti) are repeated. Percussion parts (perc 1-4) continue their accompaniment.

Measure 172: The Tabla part continues with a similar rhythmic pattern. The vocal lines (Dha ti Dha Ge Na Dha t r k t Dha ti) are repeated. Percussion parts (perc 1-4) continue their accompaniment.

Measure 173: The Tabla part continues with a similar rhythmic pattern. The vocal lines (Dha ti Dha Ge Na Dha t r k t Dha ti) are repeated. Percussion parts (perc 1-4) continue their accompaniment.

Measure 174: The Tabla part continues with a similar rhythmic pattern. The vocal lines (Dha ti Dha Ge Na Dha t r k t Dha ti) are repeated. Percussion parts (perc 1-4) continue their accompaniment.

Measure 175: The Tabla part continues with a similar rhythmic pattern. The vocal lines (Dha ti Dha Ge Na Dha t r k t Dha ti) are repeated. Percussion parts (perc 1-4) continue their accompaniment.

Measure 176: The Tabla part continues with a similar rhythmic pattern. The vocal lines (Dha ti Dha Ge Na Dha t r k t Dha ti) are repeated. Percussion parts (perc 1-4) continue their accompaniment.

Measure 177: The Tabla part continues with a similar rhythmic pattern. The vocal lines (Dha ti Dha Ge Na Dha t r k t Dha ti) are repeated. Percussion parts (perc 1-4) continue their accompaniment.

Measure 178: The Tabla part continues with a similar rhythmic pattern. The vocal lines (Dha ti Dha Ge Na Dha t r k t Dha ti) are repeated. Percussion parts (perc 1-4) continue their accompaniment.

Measure 179: The Tabla part continues with a similar rhythmic pattern. The vocal lines (Dha ti Dha Ge Na Dha t r k t Dha ti) are repeated. Percussion parts (perc 1-4) continue their accompaniment.

P. MacDonald: *Concerto for Tabla and Percussion Quartet no. 3*.

Notový příklad č. 36

The musical score for 'Metadrum' by P. MacDonald, measures 290-291, is presented below. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, measures 290 and 291. The instruments are listed on the left side of the score.

Measures 290-291:

- Fl.** (Flute): Measures 290-291, starting with a whole note G4, followed by a half note A4, and a whole note B4.
- Ob.** (Oboe): Measures 290-291, starting with a whole note G4, followed by a half note A4, and a whole note B4.
- B♭ Cl.** (B♭ Clarinet): Measures 290-291, starting with a whole note G3, followed by a half note A3, and a whole note B3.
- B. Cl.** (Bass Clarinet): Measures 290-291, starting with a whole note G2, followed by a half note A2, and a whole note B2.
- Bsn.** (Bassoon): Measures 290-291, starting with a whole note G2, followed by a half note A2, and a whole note B2.
- Hn.** (Horn): Measures 290-291, starting with a whole note G3, followed by a half note A3, and a whole note B3.
- C Tpt.** (C Trumpet): Measures 290-291, starting with a whole note G3, followed by a half note A3, and a whole note B3.
- Tbn.** (Trombone): Measures 290-291, starting with a whole note G2, followed by a half note A2, and a whole note B2.
- Td. Drs.** (Tuba/Euphonium): Measures 290-291, starting with a whole note G1, followed by a half note A1, and a whole note B1.
- Perc. 1** (Percussion 1): Measures 290-291, starting with a whole note G1, followed by a half note A1, and a whole note B1.
- D. S. 1** (Double Bass 1): Measures 290-291, starting with a whole note G1, followed by a half note A1, and a whole note B1.
- mba.** (Maracas): Measures 290-291, starting with a whole note G1, followed by a half note A1, and a whole note B1.
- Perc. 2** (Percussion 2): Measures 290-291, starting with a whole note G1, followed by a half note A1, and a whole note B1.
- D. S. 2** (Double Bass 2): Measures 290-291, starting with a whole note G1, followed by a half note A1, and a whole note B1.
- Pno.** (Piano): Measures 290-291, starting with a whole note G1, followed by a half note A1, and a whole note B1.
- Vln. I** (Violin I): Measures 290-291, starting with a whole note G4, followed by a half note A4, and a whole note B4.
- Vln. II** (Violin II): Measures 290-291, starting with a whole note G4, followed by a half note A4, and a whole note B4.
- Vla.** (Viola): Measures 290-291, starting with a whole note G3, followed by a half note A3, and a whole note B3.
- Vc.** (Violoncello): Measures 290-291, starting with a whole note G2, followed by a half note A2, and a whole note B2.
- D.B.** (Double Bass): Measures 290-291, starting with a whole note G1, followed by a half note A1, and a whole note B1.

P. MacDonald: *Metadrum*.

Další ze skladeb, kde MacDonald uplatnil výše zmíněné principy, je *Samsara* (2008) pro tabla a orchestr dechových nástrojů. V uvedeném díle autor použil tradiční tablovou kompozici *tukṛā*, která obsahuje *tiḥāj*, dále jsou použity kompozice typu téma s variacemi – *kāyḍā* a *relā*, v nichž se uplatňuje též improvizace s použitím pevně daného systému permutací.

Orchestrální skladba *Metadrum* (2011) je příkladem díla, v němž se MacDonald nechal kromě tradičního tablového repertoáru ovlivnit i jihoindickým způsobem práce s různými úrovněmi rozdělení dob na menší hodnoty (*gati*).

MacDonald zde pracuje s různými úrovněmi *gati* vrstvenými polyrytmicky nad sebe (smyčce, dechy, perkuse). Téměř každý nástroj či nástrojová skupina hraje v jiném rozlišení. K tomuto typu faktury lze samozřejmě dospět i bez znalosti indické hudby, avšak sám autor tuto inspiraci přiznává. V hudební struktuře je systematicky (aditivně) rozvíjen motiv basových nástrojů s použitím dvaatřicetinových pasáží. Tato dvaatřicetinová „vrstva“ (neboli další *jati*) se později postupně dostává i do dalších nástrojů a nakonec se (v t. 305) dokonce objeví též nejvyšší stupeň hustoty – *sankīrṇa jāti* neboli nonola. Tím autor vyčerpал všechny tradiční karnatické úrovně rozdělení od osminového přes triolové (*tīśra*), šestnáctinové (*caturuśra*), kvintolové (*khaṇḍa*), sextolové, septolové (*miśra*) a nonolové (*sankīrṇa*). Ve skladbě následně dochází ke gradaci s použitím unisonových pasáží, jejichž členění je rovněž výrazně inspirováno indickými kadenčními formami typu *tiḥāi* a *chakkardār*, tyto typy struktur a útvary od nich odvozené se vyskytují na více místech skladby.

Christien Ledroit

(*1975, Ontario, Kanada)

Christien Ledroit je kanadský skladatel, jehož inspirační zdroje jsou velmi různorodé (Claude Debussy, György Ligeti, Murray Schafer, David Lang, punk rock). Auto-rovo hudební vzdělání zahrnuje studium na McGill University a Queen's University, hraje na housle a kytaru, aktivně se věnuje též rockové hudbě (působí ve skupině The Castor Troys).

Ledroit napsal několik skladeb ve spolupráci s Shawnem Mativetskím, nejvýznamnější (a pro účely této práce nejvhodnější) z nich je koncert pro tabla a smyčcový orchestr *Trade Winds* (2008). Již sám název skladby poukazuje na kulturní výměnu mezi Východem a Západem – uvedená kompozice kombinuje prvky klasického indického tablového sóla s formou nástrojového koncertu evropské klasické hudby. V některých místech skladby se inspirace indickou klasickou hudbou odehrává též na úrovni melodické a harmonické, jinde však autor používá postupy typické pro západní soudobou kompozici (např. systematicky vypracovaná harmonická progresa,

na které je vybudována podstatná část skladby). Po rytmické stránce využívá skladba tradiční repertoár tablových kompozic typu *kaida* a *tiháj*. Ledroit zde záměrně využívá tři tradičních *tál*: *jhaptāl* (10 dob), *rūpak* (7 dob) a *tīntāl* (16 dob). Zajímavé je, že sólista v kombinaci s bubny *tabla* obsluhuje navíc ještě soupravu laděných zvonců a dva gongy.

V notovém zápisu jsou tradiční cykly rozděleny na kombinace 3/4 a 2/4 taktů (např. sedmidobý *rūpak* je dělený na 3, 2, 2 doby). Tyto cykly jsou důsledně dodržovány pouze v místech, kde hrají *tabla* tradiční rytmické vzorce, v orchestrálních mezihrách se často vícekrát opakují takty dvoudobé a pomalý úvod skladby tyto cykly také nerespektuje. Ve skladbě *Trade Winds* je v rámci gradace na mnoha místech uplatňováno *accelerando*, v jehož rámci také sólista hrající tradiční materiál postupně zrychluje. Zde je důležité poznamenat, že tento jev se v indické hudbě prakticky nikdy nepoužívá. Postupné lineární zrychlování je v indické tradici považováno za nešvar, přechody mezi jednotlivými tempovými úrovněmi se vždy odehrávají skokem a nové tempo je potřeba stabilně dodržovat.

Podobně jako v klasických západních nástrojových koncertech je i v *Trade Winds* v závěru skladby zařazena improvizální kadence sólového nástroje (od t. 319). V této kompozici však nehraje sólista sám, ale orchestr pokračuje v doprovodu. Ledroit uplatňuje šestnáctidobý *tīntāl*, který ale není dodržován důsledně (někdy je svévolně zkracován a jindy prodlužován), až v závěru se ustálí na 16 dobách. Sólista v tomto místě hraje tradiční improvizovanou virtuózní formu *rela*, jež je charakteristická extrémní hustotou úderů. V notaci se kvůli orientaci sólisty objevují značky pro hlavní opěrné body *tīntálu*.

V notovém příkladu č. 37 můžeme pozorovat jedno „otočení“ desetidobého cyklu *jhaptāl*, tvořeného dvěma symetrickými díly o pěti dobách (vždy členěných na kombinaci dvoudobého a třídobého taktu – celková struktura cyklu je tedy 2, 3, 2, 3). V sólovém partu bubnů *tabla* vidíme zapsanou jednu z variací tradiční *kaidy*, která rovněž respektuje symetrii *tály* – tj. rytmus hraný v první polovině cyklu (první dva takty) je stejný jako v polovině druhé, pouze s jedním rozdílem: V t. 201 se změnil typ úderu levé ruky – v prvním taktu cyklu (t. 199) je použit basový úder *Ge*, zatímco v t. 201 je místo něho tlumený úder *ke* a úder *Dha* je nahrazen úderem *Na*. Tato změna analogických úderů je běžným jevem v severoindické klasické hudbě a vyjadřuje „znělé“ a „neznělé“ (*khālī*) části *tály*.

Na rozdíl od ostatních autorů zmíněných v této práci Ledroit ve skladbě prakticky vůbec nevyužívá polyrytmický potenciál, který tradiční indický materiál skýtá. Nepoužívá téměř žádné kadenční struktury, *off-beaty*, hraní přes taktové čáry, skládání různě dlouhých frází, ba ani jiné než sudé dělení dob (triola se v sólovém par-

tu vyskytne pouze několikrát v závěrečné části skladby, jinak je zde většinou souvislý tok střídající osminové, šestnáctinové, dvaatřicetinové a čtyřiašedesátinové hodnoty). Z těchto důvodů působí sólový part *tabel* poněkud monotónně. Za zmínku však rozhodně stojí Ledroitova práce se smyčcovými nástroji, jejichž pestrá paleta výrazových prostředků vytváří zajímavý protipól k tradičnímu zvuku bubnů *tabla*. V některých místech se skladatel uchyluje spíše k tradičnímu evropskému konsonantnímu zvuku (především v první části skladby), v dalších úsecích kompozice se však pouští do odvážných témbrových a aleatorních ploch, které s předešlým konsonantním jazykem kontrastují. Je zde využita široká škála zvuků, kterou smyčcové nástroje disponují, včetně různých témbrových efektů a prakticky všech možných alternativních technik hry (různé způsoby hry *col legno*, bartókovská *pizzicata*, clustery, foukání do otvorů v houslích, hra nejvyššího možného tónu na dané struně – viz notová ukázka níže atd.).

Notový příklad č. 37

199

201

Ch. Ledroit: *Trade Winds*.

Nicole Lizée

(*1973, Kanada)

Nicole Lizée je kanadská skladatelka, která je ovlivněna různými hudebními žánry a kulturními jevy 20. století: psychedelickým rockem 60. let 20. století, modernismem, rave kulturou, DJingem, filmy Alfreda Hitchcocka či Stanleyho Kubricka atd. Důležitým podnětem pro její tvorbu je též tzv. *glitch*,⁵⁶ fenomén elektronické hudby, který autorka převádí do sféry akustické hudby zapisované do not. V poslední době je Nicole Lizée známá především díky své spolupráci se souborem Kronos Quartet.

Její skladba *Metal Jacket* (2005) patří rozhodně k nejoriginálnějším kompozicím uvedeným v mé práci. Toto dílo je určeno pouze pro dva hráče na tradiční indické nástroje *tabla* a *harmonium*,⁵⁷ avšak kompoziční přístup a způsob myšlení indické rozhodně nejsou. Skladba navíc nepostrádá ani humorné prvky, autorka v textu ke své kompozici dokonce uvádí jako významný zdroj inspirace hudbu heavymetalové kapely Judas Priest. Snad z tohoto důvodu skladba disponuje jistou archetypální zemitostí až živočišností a pracuje s neuhlazenou „hrubozrnnou“ kvalitou zvuku obou nástrojů.

Kromě toho, že je kompozice výrazně rytmicky orientovaná, je zde také kladen velký důraz na práci s témbrovou složkou. Významným prvkem je *tremolo* měchu harmonia, Lizée však využívá i samotný zvuk proudícího vzduchu a jistou roli hraje též charakteristický cvakavý zvuk stisknutých kláves. Bubny *tabla* jsou v této skladbě použity nejen jako rytmický nástroj, ale také jako nástroj melodický. Hráč na *tabla* zde disponuje rozšířenou sestavou bubnů s několika různými velikostmi *dayanu* (zatímco basový *bayan* samozřejmě zůstává jen jeden). *Dayany* jsou zde použity v ladění G, A a H (tyto nástroje jsou tedy větší než standardní *dayan*, laděný nejčastěji mezi C a D).⁵⁸ Navíc je v této skladbě k dokonalosti dotažena a maximálně efektivně využita glissandová technika, prováděná kladívkem přiloženým na *dayan*. Tento trik znají i indiští hráči, pouze však jako netradiční efekt, který se v indické klasické hudbě

56 *Glitch* je žánr elektronické hudby, který je postaven na „estetice chyby“. Záměrně pracuje se zvuky způsobenými chybami či poruchami elektronických systémů a digitálních technologií (různé praskání, pískání, hučení, přeskokování poškrabaných CD atd.) a kreativně tento zvukový materiál využívá.

57 Zvuk indického harmonia je v současné době neoddělitelně spjat s indickou hudbou, zvláště pak se zpěvem duchovních písní (*bhajany*). Jedná se však o nástroj evropského původu adaptovaný na indické podmínky (v Indii zdomácněl v 19. století). Jeho indická verze je uzpůsobena pro hru vsedě na zemi, měch se neovládá nohama, ale levou rukou, kterou v indické hudbě hráč prakticky ke hře na klaviatuře nepotřebuje. Indická hudba je modální, a tak stačí ve spodní poloze zafixovat pouze jeden tón, který vytváří tónovou prodlevu (*drone*), a hrát jen pravou rukou. Paradoxem je, že se harmonium stalo oblíbeným doprovodným nástrojem i při vokální interpretaci indických *rág*, které pracují s přirozeným laděním a disponují velmi jemnými mikrotonálními nuancemi, jež však tento nástroj svým temperovaným laděním a nekultivovaným tónem vyložené kazí.

58 Ladění bubnů *tabla* se určuje pomocí úderu *Na*, který je vlastně jakýmsi „fľažoletem“. Základní tón bubnu získáme otevřeným úderem *Tun*, jenž je přibližně o malou septimu nižší než tón úderu *Na*. Např. na *dayanu* „in D“ zní při úderu *Na* tón d², při úderu *Tun* zní e¹.

neužívá – spočívá v jemném přiložení ladicího kovového kladívka (drženého v levé ruce) k černému kruhu (*sīyahī*) *dayanu*, zatímco ukazovák pravé ruky hraje otevřený úder *Tun*. Čím blíže se plocha kladívka posouvá ke středu blány, tím je zvuk vyšší a naopak, směrem k okraji blány se výška tónu snižuje. Posouváním kladívka lze tedy (v rámci jistých omezení) intonovat, vzniká navíc i charakteristické *glissando*. Tímto způsobem se na každém bubnu (podle výšky jeho základního tónu) dají zahrát tóny zhruba v rozsahu kvinty. Nicole Lizée tohoto efektu důmyslně využívá – v jednom místě hraje dokonce tablista spolu s harmoniem unisonovou melodii a jejich souzvuk je více než zajímavý. Z partitury skladby, kterou mi autorka pro účely této práce poskytla, usuzuji, že je s problematikou tablové hry důkladně obeznámena – part nástroje je detailně vypsán (na rozdíl od předchozích autorů, kteří často ponechávají hráči na *tabla* velkou improvizací svobodu). Forma skladby by se dala charakterizovat jako třídílná forma s volnou reprízou.

Jaké principy indické rytmiky bychom mohli v této kompozici vystopovat? Jedná se především o práci s různě dlouhými frázemi, na níž je založena úvodní i závěrečná část skladby. Tablový part vychází z víceméně tradičně vystavěné fráze *DhaGeNaGe-te*, která je systematicky prodlužována, zkracována či prokládána kratšími (většinou) dvouosminovými takty (jedná se tedy o typický aditivní princip). Navíc autorka později pracuje i s vkládáním pauzy, která se rovněž systematicky prodlužuje. Na rozdíl od indické tradice zde není stabilní metrum (*tála*), nad nímž by se fráze skládaly. Metrum se ve skladbě průběžně mění – v těchto změnách je však jistý řád, založený většinou na aditivním principu. To vidíme i v notovém příkladu č. 38, kde se pětiosminová fráze ($4/8 + 1/8$ takt) někdy prodlouží o osminovou hodnotu ($4/8 + 2/8$ takt), později se však vkládá útvar delší, vždy vyplněný vícenásobným opakováním kvinty v harmoniu. Taktéž tento útvar se systematicky při každém znovuuvedení prodlužuje (nejdříve $6/8$, pak $7/8$ a nakonec $9/8$ takt).

V následující notové ukázce můžeme pozorovat i výraznou práci s přecházením mezi dvěma tempovými úrovněmi (viz t. 186 notové ukázky). Jedná se o tempovou modulaci, kdy se stejný materiál zahraje v základním osminovém pulzu a poté je zpomalen do tempa odpovídajícího velké triole (tomuto poměru zhruba odpovídá poměr původního tempa $\text{♩} = 88$ k tempu novému $\text{♩} = 60$). Jedná se však pouze o jakési vybočení, po několika taktech se navrácí původní tempo. V tradiční indické hudbě má tento jev předobraz např. v tablové formě *tipallī gat*, v jehož rámci stejná fráze prochází rytmickou modulací od základního osminového pulzu přes pulz triolový až k šestnáctinovému (v kompozici typu *pāñcpallī gat* má popisovaný proces dokonce pět úrovní).

Notový příklad č. 38

160

Na Ge ↑ Na Ge Na Ge Na Ge Na Ge ↑ Na Ge Na Ge Na Ge ↑ Na Ge Na Ge Na Ge ↑ Na Ge

167

Na Ge Na Ge ↑ Na Ge Na Ge Na Ge ↑ Na Ge Na Ge Na Ge ↑ Na Ge Na Ge Na Ge

174

Na Ge ↑ Na Ge Na Ge Na Ge ↑ Na Ge Na Ge Na Ge ↑ Na Ge Na Ge

180

Na Ge ↑ Na Ge Na Ge Na Ge Na Ge ↑ Na Ge Na Ge Na Ge ↑ Na Ge Na Ge Na Ge Na Ge Na Ge ↑ Na Ge

187

Na Ge Na Ge ↑ Na Ge Na Ge Na Ge Na Ge ↑ Na Ge Na Ge Na Ge ↑ Na Ge Na Ge Na Ge

♩ = 60

N. Lizée: *Metal Jacket*.

V notovém příkladu č. 39 ze střední části skladby *Metal Jacket* se objevuje zajímavý, rytmicky poměrně komplikovaný pattern bubnů *tabla*, na němž jsou opět uplatňovány aditivní principy. Tato fráze tvoří jakási gesta, která korespondují se „skomírajícími“ *decrescendovými* postupy v harmonii. S tímto materiálem autorka pracuje tak, že použije pouze pětiosminový fragment (takt č. 327), za nímž následuje původní tvar, či posléze po stejném 5/8 fragmentu (t. 331) uvede fragment nový (tentokrát ve 3/4 taktu s přidanou šestnáctinovou hodnotou) a ten je následně třikrát zopakován. Velmi kreativně je zde použit efekt „vyhasínání“ zvuku harmonia, způsobený docházením vzduchu v měchu tohoto nástroje. Na indické harmonium se totiž běžně hraje pouze pravou rukou, zatímco levá ruka neustále doplňuje vzduch pumpováním ručního měchu. Pokud chce hráč využít ke hře obě ruce, načerpaný vzduch brzy dojde, čímž vznikne zajímavý zvukový efekt. V této části skladby hráč před danou frází doplní vzduch (viz lichoběžníkový symbol v notovém příkladu č. 39), načerá oběma rukama zahraje souzvuk a nechá jej přirozeně doznít s docházejícím vzduchem (viz *decrescendo* v notovém příkladu č. 39).

Notový příklad č. 39

The musical score for 'Metal Jacket' consists of two systems. The first system begins at measure 323 and the second at measure 326. Each system is divided into a piano accompaniment (treble and bass staves) and a vocal line (single staff). The piano part features complex rhythms and dynamics (pp, mf). The vocal part includes lyrics: 'Ge ↑ ↓ Ran Ge Tun Ge Ran Ge Tin Tin'. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

N. Lizée: *Metal Jacket*.

John Mayer, Jonathan Mayer (1930–2004, Velká Británie), (*1975, Velká Británie)

John Mayer byl vynikající skladatel a hudebník indoanglického původu. Narodil se v indické Kalkatě, ale od 50. let žil v Londýně. Věnoval se hře na housle a působil např. v orchestrech London Philharmonic Orchestra či Royal Philharmonic Orchestra. Jako skladatel je známý především pro svá díla na pomezí jazzu a indické hudby, avšak je též autorem celé řady vyzrálých orchestrálních děl, v nichž velmi přirozeným způsobem snoubil vlivy své rodné tradice s prostředky soudobé vážné hudby – např. *Shiva Nataraj*, *Dances of India*, *Flames of Lanka* či dva houslové koncerty.

Syn Johna Mayera, Jonathan Mayer, je hráč na *sitár* a skladatel žijící v Londýně. Jeho kompoziční styl je z velké části ovlivněn právě hrou na *sitár* – a to jak z hlediska hudebních forem a melodicko-harmonických postupů (modální koncepty vycházející z indických *rág*), tak i z hlediska použití rytmických útvarů, které jsou typické pro severoindickou klasickou hudbu. Řada jeho skladeb je psána pro sólový *sitár*, bubny *tabla* a symfonický orchestr, jako např. *Sitar Concerto no. 1*, *Dissecting Desh* či *Hia-watha's Song*.

Pro tento text jsem vybral ukázkou ze skladby *Dissecting Desh*. Jedná se asi o nejtypičtější případ použití indické rytmické struktury, kdy je tradiční rytmický útvar pouze přearanžován pro jiné nástrojové obsazení. Avšak i to může mít pro danou skladbu jistý přínos a vzbudit odezvu u posluchačů. Tento způsob práce je příznačný především pro autory vycházející přímo z indické tradice. V Mayerově kompozi-

ci je použita typická severoindická kadenční struktura *tiháje*, která je tradičně hrána především v úplném závěru indických skladeb (a nejinak je tomu v *Dissecting Desh*), zde je však upravena pro *tutti* orchestr (notový příklad č. 40 je z úsporných důvodů zjednodušen a nejsou v něm vypsány všechny nástroje, jedná se však o klasické orchestrální *tutti unisono*). Důležité je na tomto místě připomenout vazbu na jednotné metrum, jímž je šestnáctidobý cyklus *tintál* v rychlém tempu (*drut laya*), zde představovaný fixním čtyřdobým taktem (jedna doba *tály* odpovídá jedné šestnáctinové hodnotě). Jak již bylo uvedeno v předchozím výkladu, pro *tiháj* je typické trojnásobné opakování stejné fráze (v notové ukázce označena svorkou), vypočítané takovým způsobem, že poslední nota útvaru vychází na první dobu cyklu.

Notový příklad č. 40

The musical score is for a piece titled "Dissecting Desh" by J. Mayer. It features a tabla and a string orchestra. The score is divided into two systems. The first system shows the tabla playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with lyrics "TIRE KE TA TAK TAK TIRE KE TA TUN TUN TUN TIRE KE TA DHA DHA DHA TIRE KE TA TAK TAK TAK TIRE KE TA TUN TUN". The string instruments (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) play a melodic line in E major, marked with dynamics *mp* and *f*. The second system continues the tabla and string parts, with lyrics "TUN TIRE KE TA DHA DHA DHA TIRE KE TA TAK TAK TAK TIRE KE TA TUN TUN TIRE KE TA DHA DHA DHA". The string instruments are marked with dynamics *ff*. The score is in 4/4 time and E major.

J. Mayer: *Dissecting Desh*.

Ned McGowan

(*1970, Holandsko)

Ned McGowan je holandský skladatel a flétnista (mimochodem též specialista na kontrabasovou flétnu). Pohybuje se na pomezí různých žánrů a v jeho osobitém kompozičním stylu bychom mohli vystopovat prvky jazzu, vybrané kompoziční techniky soudobé vážné hudby, dále ve své tvorbě využívá improvizací prvky, možnosti mikrotonality a jeho skladby v neposlední řadě disponují důmyslnou rytmikou, která je ovlivněna principy karnatické hudby. McGowanova díla se dočkala řady ocenění (např. první cena Henriëtte Bosmans Prize za níže zmíněný cyklus *Tools*) a provedení na věhlasných pódii (např. Carnegie Hall). Ned McGowan založil pětičlenný soubor Hexnut, je členem seskupení NOT tria, věnuje se sólovému vystupování a spolupracuje také s řadou špičkových indických umělců – jak na evropských pódii, tak i v Indii. Jako kurátor se od r. 1999 angažuje v projektu Karnatic Lab, v rámci nějž se v Amsterdamu organizují koncerty a festivaly nové experimentální hudby na pomezí evropské soudobé vážné hudby, jazzu a indické hudby. V r. 2005 vzniklo také vydavatelství Karnatic Lab Records, které vydalo celou řadu nahrávek tohoto typu hudby.⁵⁹

Rád bych demonstroval rytmickou práci Neda McGowana inspirovanou koncepty indické hudby na jeho skladbě *Telescopic Ladder* z autorova vynikajícího cyklu *Tools* (2003). Uvedený cyklus je kromě důmyslné kompoziční práce a vyzrálého hudebního jazyka pohybujícího se na pomezí žánrů charakteristický též humornými prvky. Každá ze skladeb totiž představuje nějaké nářadí (např. drátěné síto, děrovačka či výsuvný žebřík), které je v *Tools* zpodobněno pomocí hudebních prostředků.

V notovém příkladu č. 41 můžeme vidět propracovanou rytmickou modulaci, která se odehrává v několika vrstvách nad sebou. Uvedené dvojtaktí se ve skladbě opakuje celkem 4x: Poprvé jej zahraje na základní úrovni (16 čtvrtých hodnot) pouze klavír, podruhé se přidá trubka, která tutéž melodickou frázi hraje modulovanou do tempa v poměru 4 : 3 (neboli 16 : 12), v následujícím opakování dvojtaktí přibude příčná flétna hrající tutéž frázi opět rychleji – v poměru 4 : 3 k tempu trubky (neboli v poměru 16 : 18 vůči základnímu pásmu klavíru) – a na závěr se připojí ještě sopraninová zobcová flétna, opět v tempu daném poměrem 4 : 3 vůči partu příčné flétny (neboli v poměru 16 : 27 k základnímu pásmu). Vše je vypočítáno tak, že se tyto tempové úrovně nakonec sejdou na první době daného taktu, což je typický kadenční princip, který nalezneme jak v severoindické, tak i v jihoindické hudbě

⁵⁹ Nutno zde poznamenat, že v Holandsku je nesrovnatelně lepší povědomí o indické klasické hudbě (ať už v řadách profesionálních hudebníků, či u laické veřejnosti) než u nás. Indická hudba a hra na indické nástroje (např. *sitár*, *tabla*, *bansuri*) je naprosto běžnou součástí studijních programů celé řady holandských hudebních škol, za všechny jmenujme např. uměleckou univerzitu Codarts v Rotterdamu či Conservatorium van Amsterdam.

– ovšem vždy jen v jediném rytmickém pásmu, protože polyfonie je v indické hudbě naprosto neznámým jevem. Rytmická modulace se však v indické hudbě vyskytuje.

Přesná interpretace tohoto rytmického útvaru je samozřejmě extrémně náročná na souhru, nutno však poznamenat, že soubor Hexnut pod autorovým vedením tuto skladbu (i celý cyklus *Tools*) interpretuje naprosto bravurně.

Notový příklad č. 41

The musical score is for a piece titled "Telescopic Ladder" by N. McGowan. It is written for four instruments: Soprano (SOP.), Flute (FL.), Trumpet (Bb TPT), and Piano (PNO.). The score is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 78. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 25. The Soprano part has a melodic line with a bracketed section from measure 16 to 27. The Flute part has a similar melodic line with a bracketed section from measure 16 to 18. The Trumpet part has a melodic line with a bracketed section from measure 16 to 12. The Piano part has a complex rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic lines for all instruments, with the Piano part featuring a dense, rhythmic texture. The score is written in a standard musical notation style with various dynamics and articulation marks.

N. McGowan: *Telescopic Ladder* – *Tools*.

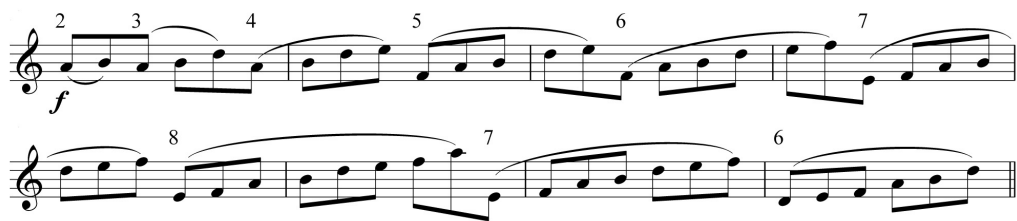
Příklady z vlastní tvorby

Na závěr své práce bych si dovolil připojit několik ukázek z vlastní skladatelské tvorby a demonstrovat na nich principy indické rytmiky, které mě osobně nejvíce zaujaly a inspirovaly. Chtěl bych podotknout, že inspirace pro mne neznamena pouze prvoplánové „zkopírování“ nějakého útvaru z dané tradice a jeho přenesení do vlastního díla (přestože přiznávám, že i k tomu v některých mých skladbách v minulosti došlo), ale spíše ovlivnění způsobu kompozičního myšlení. Na počátku vždy stojí snaha dané techniky pochopit, absorbovat a osvojit si je tak, že se pro mě stanou přirozenými a je možné je dále specifickým způsobem rozvíjet. Rád bych zde nyní demonstroval několik technik odvozených z indické tradice a způsoby, jakými s těmito postupy pracuji ve svých skladbách.

1. Skládání různě dlouhých frází nad stabilním metrem

Již delší dobu s oblibou pracuji se skládáním různě dlouhých frází za sebe na pozadí pevně daného metra. Např. v orchestrální skladbě *Mantragora* (2013) je to šestiosminové metrum, nad kterým jsou poskládány fráze dlouhé 2 až 8 dob takovým způsobem, že pokryjí plochu osmi taktů a opět se sejdou s první dobou devátého taktu. Pořadí frází se může libovolně variovat. Tento materiál je ve skladbě použit i polyfonně, ve více vrstvách nad sebou (čísla nad frázemi v notovém příkladu č. 42 označují jejich délku v počtu osminových hodnot).

Notový příklad č. 42



T. Reindl: *Mantragora*.



2. Lineární augmentace a diminuce

V hudební kompozici často preferuji redukcionistický přístup, v jehož rámci se snažím z minimálního množství výchozího materiálu vytěžit maximum za pomoci různých procesů či variací. Např. ve skladbě *Utero – Concerto for Violoncello, Tabla and Symphonic Orchestra* (2015) je celá ústřední orchestrální část skladby vystavěna pouze ze dvou krátkých melodických motivů, které procházejí celou řadou augmentací a diminucí, jež jsou buď lineární (roztahení v čase je rovnoměrné), anebo nelineární (fráze je rytmicky „pokřivena“). Lineární augmentace mají paralelu v jihoindickém (karnatickém) rytmickém systému (viz výklad na s. 48). Ve skladbě *Utero* jsem použil polyfonně čtyři různé úrovně lineární augmentace jediného melodického motivu současně ve čtyřech samostatných vrstvách nad sebou tak, že tyto fráze začínají společně na první době a postupně se rozbíhají každá svým tempem.

Notový příklad č. 43



T. Reindl: *Utero – Concerto for Violoncello, Tabla and Symphonic Orchestra*.

3. Nelineární augmentace – polyfonní

I nelineární augmentace mají paralelu v karnatickém rytmickém systému, avšak v praxi Indové používají jen několik pro ně typických způsobů, zatímco další možnosti ignorují. Např. útvar *Tadigi* – *natom* bychom proto v Indii hledali jen obtížně a proces postupného propočítaného zpomalování (či zrychlování), kdy se rozestupy mezi jednotlivými notami zvětšují *Ta – di – – gi – – – na – – – – Tom*, bychom zde nenašli již vůbec. Právě tyto typy nelineární augmentace a diminuce jsem však s oblibou použil ve skladbě *Utero*. V notovém příkladu č. 44 můžeme pozorovat pět různých nerovnoměrných „zpomalování“ stejného melodického motivu – opět v polyfonní polyrytmické faktuře, tedy v pěti úrovních nad sebou, propočítaných takovým způsobem, že se všechny fráze nakonec sejdou na první době následujícího taktu.

Notový příklad č. 44

The musical notation consists of five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with a quintuplet of eighth notes. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, featuring a melodic line with triplets of eighth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, featuring a melodic line with a triplet of eighth notes. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, featuring a melodic line with eighth notes. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat, featuring a melodic line with eighth notes. The notation is complex and polyrhythmic, with various rests and accidentals.

T. Reindl: *Utero* – *Concerto for Violoncello, Tabla and Symphonic Orchestra*.

4. Nelineární diminuce – homofonní

V hlavním vrcholu skladby *Utero* jsem využil nelineární diminuci stejného motivu (zkráceného o první dvě noty), tentokrát však v syrytmickém orchestrálním *tutti*. Výsledkem je postupné propočítané zrychlování, které vyústí opět do první doby.

Notový příklad č. 45



T. Reindl: *Utero – Concerto for Violoncello, Tabla and Symphonic Orchestra*.

5. Rytmická práce v několika pásmech nad sebou – polymetrie

Ve třetí větě *Tadigenatom* skladby *Earth-beat* (2014) pro bicí nástroje používám vrstvení několika metrických pásem nad sebou (viz notový příklad č. 46). Podotýkám, že na rozdíl od předchozí notové ukázky se zde nejedná pouze o polyrytmiku, ale vyložené o polymetrii, kde je základní metrické pásmo (v tomto případě čtyřdobý takt) izometrické, zatímco další tři vrstvy jsou uspořádány multimetricky.⁶⁰ Rytmický materiál, zde výrazně inspirovaný jihoindickou rytmikou, je použit celkem ve čtyřech metrických vrstvách.

1. Základní metrickou úrovní je čtyřdobý takt seskupený do čtyřtaktí. Po uplynutí čtyř taktů se totiž materiál všech metrických úrovní setká v uzlovém bodě, jímž je první doba taktu pátého. Z hlediska hudební kinetiky tedy můžeme mluvit o fenoménu *křížových rytmů*.⁶¹ Čtyřtaktí, jakožto základní rámec, zde navíc představuje paralelu se severoindickým šestnáctidobým cyklem *tintál*.

⁶⁰ Více o této terminologii viz V. Tichý. *Úvod do studia hudební kinetiky*, s. 41 a s. 108.

⁶¹ *Tamtéž*, s. 113.

2. Part prvního hráče na tom-tomy je tvořen střídáním diminucí a augmentací pětitéonové fráze *Tadiginatom*, jeho metrické uspořádání je tedy dáno délkami frází udanými v počtu šestnáctinových hodnot: $9 + 5 + 9 + 5 + 5 + 9 + 7 + 5 + 5 + 5$. Součet šestnáctinových hodnot je 64; děleno čtyřmi = 16 čtvrtřvých dob, což odpovídá čtyřem čtyřdobým taktům.
3. Party dvou hráčů na marimbu tvoří jedno společné pásmo, dané trojnásobným opakováním augmentované fráze *Tadiginatom* (9 osminových délek) a jedné fráze diminuované (5 osmin), součet je tedy v osminových notách $9 + 9 + 9 + 5 = 32$, což opět odpovídá délce čtyř taktů.
4. Druhý hráč na tom-tomy pouze recituje rytmické slabiky, tento part je (podobně jako part prvního hráče) opět tvořen střídáním diminucí a augmentací pětislabičné fráze *Tadiginatom*, avšak s tím rozdílem, že pořadí frází je zde permutováno: $5 + 9 + 5 + 5 + 9 + 5 + 5 + 5 + 7 + 9$. Součet je samozřejmě opět 64, útvar tedy přesně vychází na čtyřtaktí.

Notový příklad č. 46

$\text{♩} = 100$
loud recitation and soft playing

Tom-toms 1
 Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na

Marimba
 Ta di gi na tom Ta di gi na

Bass Marimba
 Ta di gi na tom Ta di gi na

recitation
 Tom-toms 2
 Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na

f

tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom

tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom

tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom

T. Reindl: III. *Tadigenatom* – Earth-beat.

6. Recitace pomocí rytmických slabik

V několika svých skladbách jsem použil také prvek recitace rytmů pomocí speciálních slabik (viz např. předchozí notový příklad č. 46). Tento systém onomatopoických slabik je nejen efektním výrazovým prostředkem, ale i velice efektivním edukačním nástrojem k pochopení a vstřebání daných rytmických struktur. Recitací uvedených slabik za současného tleskání jednotlivých dob lze náročné polyrytmické útvary a jejich důmyslné frázování nejen racionálně pochopit, ale i vstřebat na intuitivní úrovni („dostat pod kůži“).

7. Rytmická modulace

V posledním příkladu bych rád poukázal na možnost rytmické modulace, která má opět paralelu v indické klasické hudbě. V sólistických virtuózních výstupech indických perkusistů je naprosto běžné, že stejná fráze zahraná např. v osminovém rozdělení zazní posléze v hodnotách triolových, aniž by se změnila její struktura. Dojde pouze ke zrychlení v přesném aritmetickém poměru k původnímu rozdělení (v tomto případě je výsledné tempo 1,5násobkem tempa původního). Indiští hráči však nikdy neztratí kontakt s původním metrem (*tálou*), většinou se po této modulaci opět navrátí do základního tempa anebo modulují dále do úrovní vyšších. Jihoindiští mistři jsou schopni dokonce plynule modulovat do úrovní kvintolových. To je i případ následující ukázky, kdy ve čtyřčtvrtovém taktu, v jehož rámci marimby udržují pravidelný šestnáctinový pulz, nastoupí hráči na tom-tomy se sedmiosminovou frází *Ta-di-ginatom*, která se ve skladbě na jiných místech vyskytuje v rovných šestnáctinových hodnotách (viz notový příklad č. 46). Zde však fráze moduluje do tempa daného velkou kvintolou (tempo fráze je tedy v poměru 5 : 4), po jejím pětinasobném opakování se materiál všech vrstev opět sejde na první době taktu.

Notový příklad č. 47

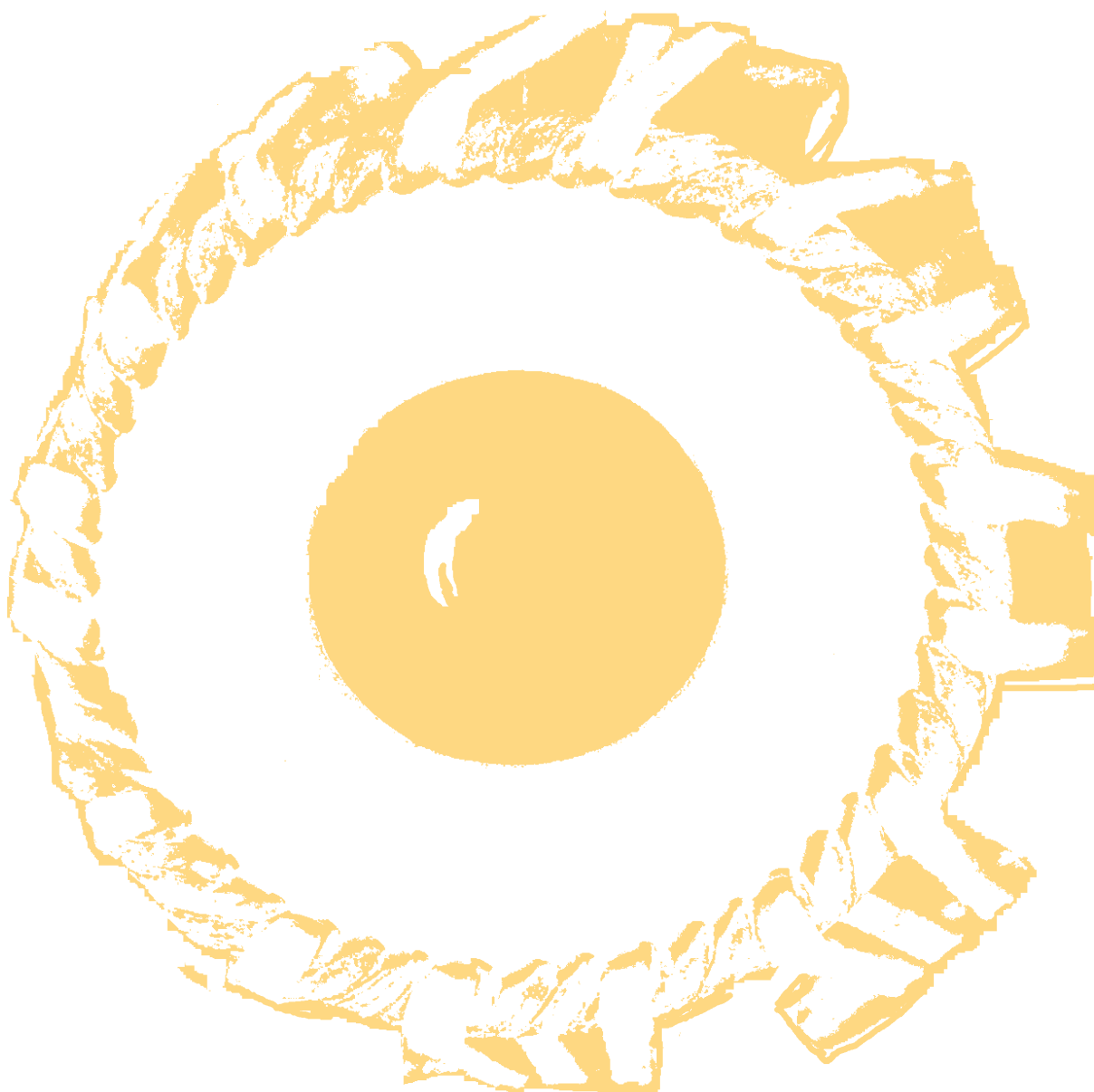
The musical score is written for marimba and tom-toms. The marimba part consists of a steady 16th-note pulse. The tom-tom part plays a 5/4 phrase, which is a modulation of the 16th-note pulse. The lyrics are written below the notes, and the score includes dynamic markings like 'f' and 'espress.' and various musical notations such as beams, slurs, and accidentals.

T. Reindl: *Earth-beat, III. Tadigenatom.*

Závěr

Na závěr této práce bych si dovolil prohlásit, že indická rytmika jakožto inspirační zdroj měla podstatný vliv na některé skladatele 20. století a má své místo i ve století jednadvacátém. Pro řadu tvůrců je kontakt s indickou hudební kulturou spíše marginální záležitostí a její prostředky slouží těmto skladatelům pouze jako občasné zpestření daného hudebního jazyka, pro jiné autory tyto principy a postupy představují primární impuls k přehodnocení přístupu k rytmické složce a stojí u zrodu nového, osobitého hudebního jazyka. V neposlední řadě mohou principy indické rytmiky sloužit i k rozvoji rytmického cítění nejen skladatelů, ale též interpretů.

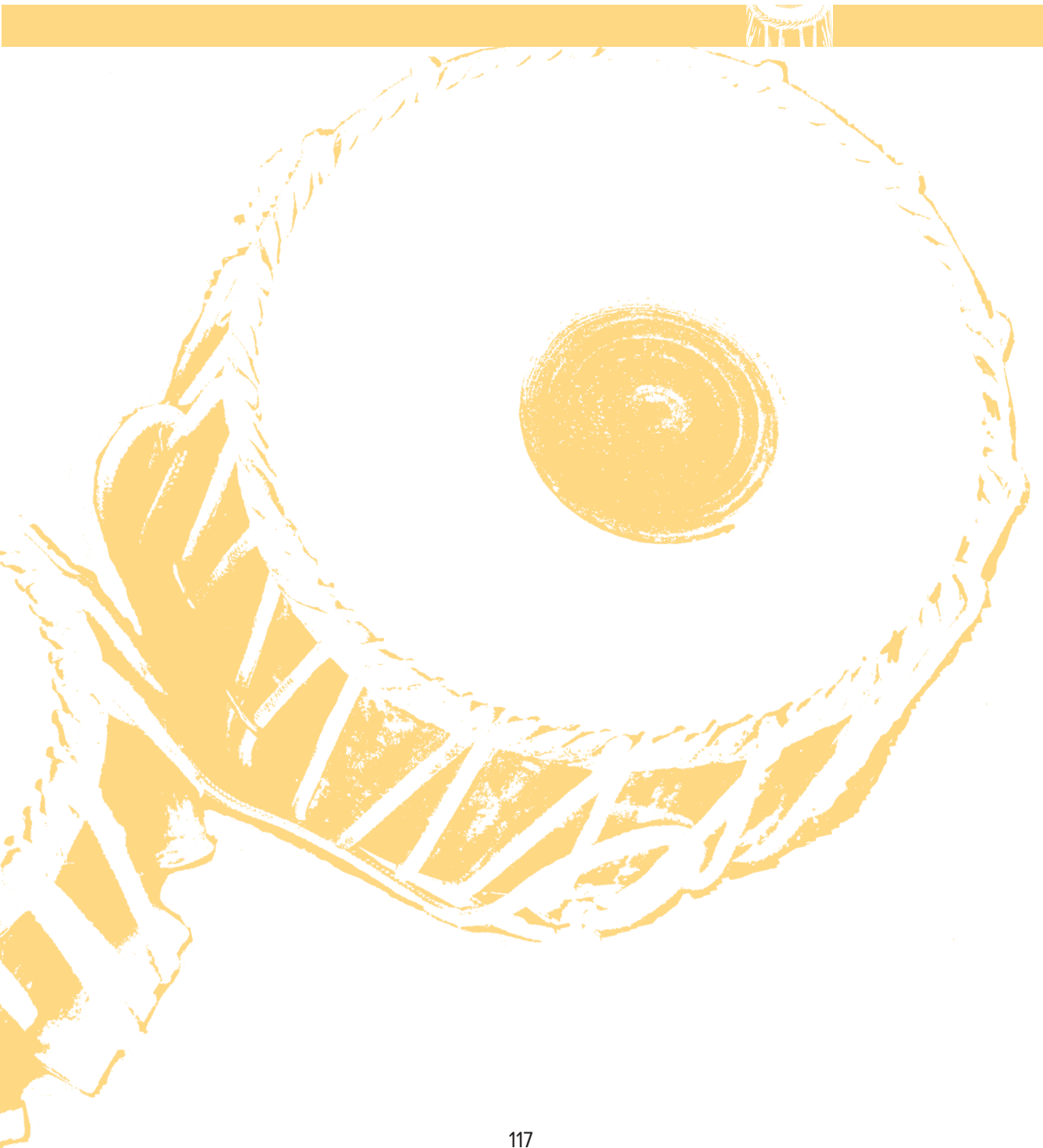
Rád bych poznamenal, že zabývat se rytmickou stránkou hudby považuji v dnešní době za velmi důležité a potřebné. Jako rytmicky orientovaný skladatel jsem často svědkem situací, ze kterých je zřejmé, jak je tato hudební složka stále podceňována a zanedbávána. Jak jsem již zmínil v úvodu této práce, evropská hudba (až na výjimky) nikdy nebyla příliš rytmicky orientovaná. Z toho důvodu považuji za opravdu přínosné pro rozšíření „rytmických obzorů“ studovat mimoevropskou hudbu, k níž patří i značně vyspělá indická hudební kultura. Tato tradice má kromě sofistikované práce s rytmikou a hudebním časem i edukační potenciál – praktické a zároveň zábavné metody výuky rytmu pomocí rytmických slabik (*bol*, *konnakol*, *śolkatttu*) a názorné způsoby počítání rytmických útvarů a cyklů. Troufám si říci, že indický systém práce s rytmy je univerzálně aplikovatelná metoda, která nemá žádné kulturní bariéry a jež by mohla mít své místo i na českých hudebních školách a institucích – podobně jako je tomu i jinde ve světě (Velká Británie, Holandsko, Spojené státy americké).



Výslovnost přepisu sanskrtských výrazů

Výslovnost speciálních hlásek v uvedených transkripcích z písma *devanāgarī*:

- ā, ī, ō, ū* – dvakrát delší než krátké *a, i, o, u*
- y* – jako české *j*
- c* – jako české *c*
- ch* – jako české *čh*
- j* – jako české *dž*
- ś* – jako v německém *sprechen*
- t, ṇ, ḍ* – zadodásňové souhlásky
(vyslovují se se špičkou jazyka ohnutou mírně dozadu)
- ṇ* – jako v *Ganga* (zadopatrové)
- r* – měkké samohláskové *r*, často vyslovované jako *ri*
- ḥ* – konečné *h* (např. *iḥ* se na konci slova vyslovuje jako *ihi*)



Použitá literatura

- Bagchee, Sandeep. *Nād: Understanding Rāga Music*. Mumbai: Eeshwar, 1998.
- Bernard, Jonathan W. „The Evolution of Elliott Carter’s Rhythmic Practice“. *Perspectives of New Music*. 1988, roč. 26, č. 2, s. 164–203.
- Courtney, David R. *A Focus on the Kaidas of Tabla*. Houston (Texas): Sur Sangeet Services, 2002.
- Gottlieb, Robert S. *Solo Tabla Drumming of North India: Its Repertoire, Styles, and Performance Practices*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1993.
- Johnson, Gordon. *Svět Indie: Indie, Pákistán, Nepál, Bhútán, Bangladéš a Šrí Lanka. Kulturní atlas*. Přeložili Jaroslav Vacek a Dušan Zbavitel. Praha: Knižní klub – Babilos, 1998 [1. vyd. orig. 1996].
- Kapr, Jan. „Vystoupení indických umělců“. *Hudební rozhledy*. 1954, roč. 7, č. 18, s. 857.
- Kippen, James. *The Tabla of Lucknow: A Cultural Analysis of a Musical Tradition*. New Delhi: Manohar, 2005.
- Konrád, Daniel. „Můj mozek funguje radikálně jinak než u ostatních skladatelů, říká Philip Glass“ [rozhovor s Philipem Glassem; online]. *Hospodářské noviny* [cit. 17. 4. 2016]. Dostupné z: <http://art.ihned.cz/hudba/c1-60411190-philip-glass-rozhovor-ostravske-dny>.
- Kratochvíl, Matěj. „Philip Glass“. *HIS Voice*. 2013, roč. 13, č. 3, s. 24–27.
- Lavignac, Albert – de La Laurencie, Lionel. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Paris: Delagrave, 1921.
- Lockett, Pete. *Indian Rhythms for Drumset*. [New York]: Hudson Music, 2008.
- *Official website of Pete Lockett* [online, cit. 21. 4. 2016]. Dostupné z: <http://pete-lockett.com/>.
- Matoušek, Vlastislav. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Praha: Togga, 2003.
- Messiaen, Olivier. *The Technique of My Musical Language: Text with Musical Examples*. Translated by John Satterfield. Paris: Alphonse Leduc, 2001 [1. vyd. orig. 1944].
- *Treatise on Rhythm, Color, and Ornithology. Volume 1*. Translated by Melody Baggech. Oklahoma City: University of Oklahoma, 1998 (uvedený anglický překlad je součástí disertační práce Melody Baggecha. *An English Translation of Oli-*



- vier Messiaen's Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, Volume 1. Dissertation. Oklahoma City: University of Oklahoma, 1998).*
- Nouza, Zdeněk. *Miloslav Kabeláč: Tvůrčí profil skladatele*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Kabinet hudební historie, 2010.
- Reindl, Tomáš. *Úvod do rytmického systému indické klasické hudby*. Bakalářská práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2013.
- Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove, 2001.
- Shepherd, Frances Ann. *Tabla and the Benares Gharana*. Dissertation. Middletown (Connecticut): Wesleyan University, 1976.
- Šimundža, Mirjana. „Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (II)“. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 1988, roč. 19, č. 1, s. 53–73.
- Tichý, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky: K systematické hudebního rytmu, metra a tempa*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2002.
- Van der Walt, Salomé. *Rhythmic Techniques in a Selection of Olivier Messiaen's Piano Works*. Dissertation. Pretoria: University of Pretoria, 2007.

Abstract

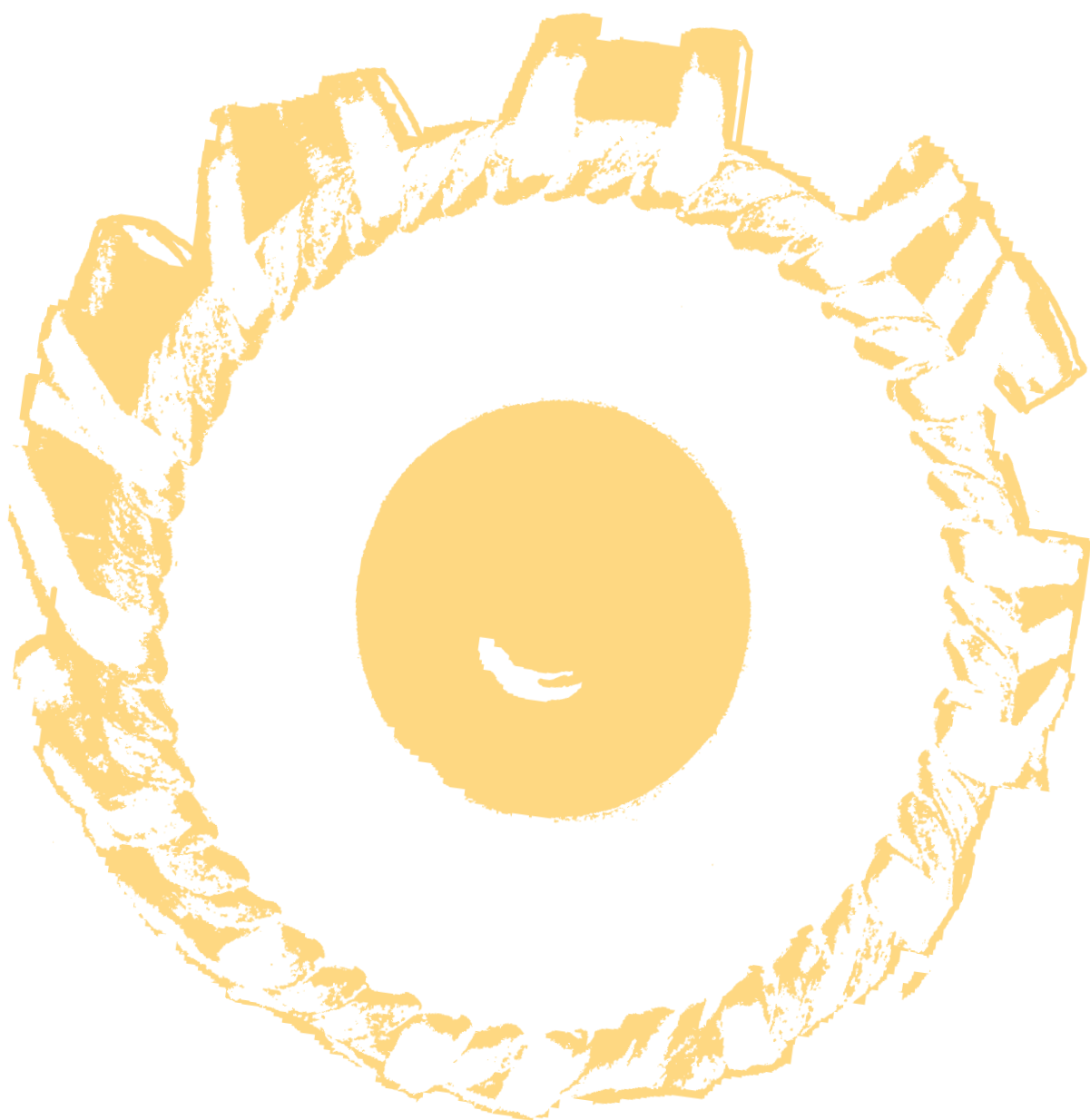
TOMAS REINDL

INDIAN RHYTHM SYSTEM:

A Source of Inspiration for Western Composers

This book is divided into two sections. The first section focuses on explaining the principles, concepts and forms of rhythm systems of the two main branches of Indian classical music: North-Indian (*Hindustani*) and South-Indian (*Canatic*). Both branches have similar roots, but there are also remarkable differences. Explanations of different rhythmical forms and their analysis, Indian rhythm cycles (*tála*), their counting systems and practical usage, are included. For India, the typical way of rhythm recitation is to use special syllables (*bol*). To comprehend them, it is necessary to explain the basics of Indian *tabla* playing and its traditional repertoire. Written material is accompanied by audio examples.

In the second section of the book, the author addresses the various ways in which Western composers may be inspired and influenced by the concepts of Indian systems of rhythm. Numerous examples are given in the text from the works of various European, American and Canadian composers who, in different ways, drew inspiration and creative material in Indian rhythms. These include 20th century music classics composed by luminaries such as Olivier Messiaen, Miloslav Kabeláč, and Philip Glass (among others), for whom India's highly advanced systems of rhythm became a major impetus for the development of their musical language. The author himself is a long-time performer of Indian classical music, and in this text, he additionally reveals the various influences of Indian systems of rhythms on his own compositional work.



Seznam zvukových souborů

Severoindický systém

1. *Údery na tabla*
2. *Tīntāl ṭhekā*
3. *Jhaptāl*
4. *Rūpak*
5. *Ektāl*
6. *Dīpcandī*
7. *Cārtāl kī savārī*
8. *Kaharvā – různé variace*
9. *Dādrā + variace*
10. *Kāyḍā (+ lahara)*
11. *Variace (paṭā) č. 1–6*
12. *Tihāī*
13. *Ṭukṛā*
14. *Ṭipallī gat*
15. *Gintī tihāī v cyklu jhaptāl*
16. *Gintī ṭukṛā*
17. *Chakkardār*

Jihoindický (karnatický) systém

18. *Fráze takatakita (jihoindická tamburína kanjira)*
19. *Fráze takadimitakita*
20. *Skládání frází (5, 5, 5, 5, 3, 3, 3, 3)*
21. *Skládání frází (1, 2, 3, 4, 5, 7, 9)*
22. *Arudhi (tabla)*
23. *Tihāī s šestidobou frází (kanjira)*
24. *Tihāī se sedmidobou frází*
25. *Práce s pauzami – tihāī*
26. *Trychtýřovitý kōrvai (tabla)*
27. *Pyramidový kōrvai (kanjira)*
28. *Mōrā (kanjira)*
29. *Rytmická modulace (tabla)*
30. *Rytmická modulace – fráze v šestnáctinovém a v kvintolovém pulzu (kanjira)*
31. *Mōrā a kōrvai (tabla)*

Zvukové soubory i Youtube playlist s ukázkami jsou dostupné na
<http://www.tomasreindl.cz/kniha-audio.html>.



TOMÁŠ REINDL

INDICKÝ RYTMICKÝ SYSTÉM:

Zdroj inspirace
západních skladatelů

Vydala Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU

Recenzovala Mgr. Veronika Seidlová, Ph.D.

Odborná redakce Petr Zvěřina

Korektury Kristýna Hoblová, Iveta Havlíčková a Aren Ock

Obálka, grafická úprava a sazba Studio Kubů

Praha 2017, 2026

ISBN 978-80-7331-776-8 (iPDF)

www.amu.cz

www.namu.cz