

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

JAZZOVÁ HUDBA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**VLIV IZRAELSKÉ LIDOVÉ HUDBY NA JAZZOVOU HUDBU
SOUČASNOSTI**

Ing. Petr Nohavica, DiS

Vedoucí práce: Doc. MgA. Jaromír Honzák

Oponent práce: MgA. Daniel Šoltis

Datum obhajoby: 30.6.2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS
MUSIC AND DANCE FACULTY

ART OF MUSIC
JAZZ MUSIC

BACHELOR'S THESIS

**INFLUENCE OF TRADITIONAL ISRAELI MUSIC ON
CONTEMPORARY JAZZ MUSIC**

Ing. Petr Nohavica, DiS

Thesis Supervisor: Doc. MgA. Jaromír Honzák

Thesis Opponent: MgA. Daniel Šoltis

Date of thesis defense: 30.6.2020

Academic title granted: BcA.

Praha, 2020

Abstrakt

Tato práce předkládá soupis tradiční hudby, která se stětvává na území Izraele a stává se inspirací pro mnohé současné světové jazzové autory z Izraele. Práce popisuje základní charakteristiky hlavních pramenů izraelské hudby se zaměřením na rytmickou složku a předvádí příklady aktuální jazzové tvorby, které se na tradiční hudbu v Izraeli odkazují. Mezi hlavní vlivy patří židovská, marocká či arabská hudba a hudba formující se na území Blízkého východu, Maghrebu a Indie a odkazuje se na ni tvorba izraelských jazzových hudebníků jako Omer Avital, Yuval Cohen či Ilan Salem.

Abstract

This thesis explores Israel's blend of traditional music and how it became an inspiration for many contemporary Israeli jazz musicians. With a primary focus on rhythm, the work describes fundamental characteristics of the music's main influences and explores ways in which contemporary jazz has followed Israeli tradition. The main influences described include Jewish, Moroccan, Middle Eastern or Arabian, and that which was formed in Maghreb or India. Musical tradition from these origins can be found in the music of Israeli jazz artists such as Omar Avital, Yuval Cohen, or Ilan Salem.

Klíčová slova

Izrael, Jazz, arabská hudba, židovská hudba, hudba Blízkého východu, marocká hudba, tradice, indická hudba, konnakol.

Keywords

Israel, Jazz, Arabian music, Jewish music, Middle Eastern music, Moroccan music, tradition, Indian music, konnakol.

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

VLIV IZRAELSKÉ LIDOVÉ HUDBY NA JAZZOVOU HUDBU SOUČASNOSTI

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

U p o z o r n ě n í

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Chtěl bych poděkovat svému vedoucímu Jaromíru Honzákovi za postupné směřování této práce ke zdárnému konci, své rodině za podporu při psaní této práce a studiu, a Allison za kontrolu anglických částí a nekonečnou podporu při nekonečném psaní.

Obsah

1	ÚVOD	7
2	VLIVY FORMUJÍCÍ IZRAELSKOU HUDBU	11
3	HISTORIE A POČÁTKY JAZZOVÉ HUDBY V IZRAELI	13
3.1	PŘÍLIV MIGRANTŮ Z EVROPY.....	13
3.2	50. LÉTA	14
3.3	60. LÉTA.....	15
3.4	70. LÉTA	16
3.5	PŘÍCHOD IZRAELSKÝCH JAZZOVÝCH HUDEBNÍKŮ DO AMERIKY.....	17
4	DEFINICE RYTMU A METRA	19
5	ŽIDOVSKÁ HUDBA	21
5.1	KLEZMEŘI.....	21
5.2	SEFARDŠTÍ ŽIDÉ.....	21
5.3	MIZRACHIM.....	22
5.4	LITURGICKÁ ŽIDOVSKÁ HUDBA	23
5.5	RYTMUS V ŽIDOVSKÉ HUDBĚ.....	25
6	HUDBA BLÍZKÉHO VÝCHODU	26
7	ARABSKÁ HUDBA	27
7.1	ARABSKÝ TONÁLNÍ SYSTÉM	27
7.2	MAQĀM.....	27
7.3	RYTMUS V ARÁBII.....	28
8	MAROCKÁ HUDBA	37
8.1	BERBEŘI	37
8.2	GNAWA KOMUNITA	39
8.3	HUDEBNÍ STYLY MAROKA.....	39
8.4	RYTMUS V MAROCKÉ HUDBĚ.....	41
9	INDICKÁ HUDBA	43
9.1	RYTMICKÝ MODEL KONNAKOL	44
9.2	SOLKATTU	44
10	ZÁVĚR	50
11	SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ	51
12	PŘÍLOHY	54
	PŘÍLOHA 1.....	54
	PŘÍLOHA 2.....	56
	PŘÍLOHA 3.....	57

1 Úvod

Cílem práce je pomocí analýzy, dedukce a syntézy sestavit na základě dostupné existující literatury a dalších odborných pramenů přehled nejdůležitějších zdrojů hudební inspirace pro současné přední jazzové hudebníky z Izraele, kteří se inspirovali mnohokulturním hudebním prostředím v Izraeli. Práce se zejména zaměří na rytmické aspekty, které jsou pro tuto jazzovou tvorbu charakteristické. Popíše základní pravidla, kterými se rytmus řídí, a na základě analýzy a komparace vlastních transkripcí poukáže na spojitost aktuální jazzové tvorby a tradiční hudby, ze které se inspirovala.

Nejdříve budou v práci identifikovány klíčové hudební vlivy na území Izraele. Následně bude jednotlivě popsána problematika hudební tradice těchto vlivů se zaměřením na rytmus. Pro hlubší porozumění problematice bude v práci také popsána historie vývoje jazzové hudby v Izraeli a způsob jakým se jazzový jazyk a cítění postupně začleňoval do izraelské hudební komunity. Na závěr jednotlivých kapitol budou uvedeny praktické ukázky z aktuální jazzové tvorby, která se patřičnou hudební tradicí inspirovala.

V současnosti neexistuje žádná akademická práce ani literatura, která by se zabývala studiem tradičních rytmů, které ovlivňují současnou tvorbu izraelských jazzových hudebníků, nicméně existují veřejně dostupné prezentace, přednášky a akademické práce zabývající se právě formováním výše zmíněné fúze etnické muziky a jazzu, která se dostává do světa zejména díky excelentním jazzovým hráčům z Izraele. Jedním z nejlepších zdrojů této problematiky jsou přímé zkušenosti izraelských hudebníků hrajících jazz. Součástí této práce jsou proto krátké rozhovory s izraelskými jazzovými hudebníky – bubeníkem Ziv Ravitzem, který je aktivní součástí současné izraelské jazzové špičky a kytaristou Assafem Kehatim, který je aktivním hráčem na scéně New Yorku.

Samozřejmě ne všichni izraelští hudebníci hrají hudbu, která je založena na tradiční hudbě Izraele. Někteří hrají straight-ahead jazz, moderní jazz, bebop či free jazz. V této práci bych se ale chtěl zaměřit právě na spojení tradiční hudby v Izraeli a užití jejích prvků v moderním jazzu.

Právě hudba Blízkého východu, hudba arabská, marocká či židovská, měla významný podíl na tvorbě této jazzové fúze a první část práce bude také věnována rešerši základních pravidel, kterými se tato hudba řídí.

Tato práce může sloužit pro rozšíření a prohloubení znalostí o rytmické složce hudby Blízkého východu. Zejména může být zajímavá proto, že toto hudební spojení zaujalo v posledních letech významné místo na jazzové scéně a dovoluje bicím nástrojům, ale i ostatním nástrojům obecně, experimentovat s novými možnostmi, které etnická hudba přináší.

2. „Izraelský“ jazz

Na úvod by bylo vhodné uvést na pravou míru fakta o tzv. „izraelském“ jazzu, za který by se snad dala označit tvorba skupiny jazzových hudebníků z Izraele, kteří se inspirovali prvky hudby střeťávající se na území Izraele a mohli by tak užitím podobných struktur a hudebních barev spadat do společného jazzového hudebního spektra.

Vzhledem k tomu, že Izrael, jakožto samostatný stát, sám o sobě nemá dlouhou historii (jako samostatný stát byl prohlášen 14.5.1948)¹, nedá se příliš hovořit ani o tradiční izraelské hudbě, natož o izraelském jazzu. Jak uvádí např. Shai Maestro v jednom ze svých rozhovorů: *„Tradiční izraelská hudba ještě ve skutečnosti neexistuje, protože Izrael je tak mladý stát. Jsme země imigrantů, stejně jako například New York, takže se zde střetává marocká hudba, tuniská hudba a další.“*²

Velmi podobně se o této problematice zmiňuje Ziv Ravitz v rozhovoru pro časopis *Modern Drummer* a potvrzuje ji v odpovědích na mé otázky: *„Izrael je hudebně extrémně rozmanitý. Je to mladý stát, takže lidé do něj přichází ze všech koutů světa. Jsou zde přítomny stopy hudby či ‚zvuku‘ imigrantů, protože všichni jsou imigranti.“*³

Kde tedy vzniká ona iluze o charakteristickém zvuku „izraelského“ jazzu? Odkud pochází charakteristické rytmy, melodie a harmonie, které ji provází? V přednášce na kanálu The Open University, zabývající se problematikou různých vědních oborů Izraele, uvádí izraelský pianista Dan Gottfried, který byl součástí zrodu spojení tradiční hudby Blízkého východu a jazzu v Izraeli v 70. a 80. letech, že při hledání něčeho nového, čím by mohli přispět do světa jazzové hudby, ale i hudby obecně, vycházeli ze znalostí o etnické hudbě. Především ze skladeb arabské hudby, židovské hudby a hudby Blízkého východu.⁴ O vlivech arabské hudby, hudby

¹ Viz. (NETTL, M. STONE, PORTER, RICE 2002, kapitola Music in Israel, str. neuvědlena)

² FISHMAN, Noah. *Jazz Is My Home: Shai Maestro Speaks* [online]. New York: Jazz Gallery, 2017 [cit. 2020-04-01]. Dostupné z: <http://www.jazzspeaks.org/jazz-is-my-home-shai-maestro-speaks/>

³ POTTER, Jeff. *Ziv Ravitz - The Urgency of Now*. *Modern Drummer* [online]. 2017, 2017 [cit. 2020-01-18]. Dostupné z: <https://www.moderndrummer.com/article/may-2017-ziv-ravitz/> a také rozhovor s Ziv Ravitzem (RAVITZ 2020) — viz. příloha 1

⁴ SAGEE, Alona a Dan GOTTFRIED, „*The History of Jazz (Dr. Alona Sagee, Dan Gottfried) 22/3/2018*“. [cit. 2020-01-18]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=vXt0TRRnmBA>.

z Jemenu, ale i o vlivech hudby severní a západní Afriky mluví také Ziv Ravitz ve výše zmíněném interview.

Dan Gottfried říká, že neexistuje nic jako „izraelský“ jazz, jsou pouze izraelští hudebníci. A někteří z nich se rozhodli využít své znalosti různorodého složení hudby, se kterou se setkávají na území Izraele. Hudby, která má dlouholetou tradici i několik staletí, či tisíciletí, a udělat z této znalosti přednost a vytvořit tak něco nového.⁵

Jaké jsou tedy hlavní vlivy na hudbu v Izraeli a jak se tato oblast mnoha kultur formovala?

⁵ SAGEE, Alona a Dan GOTTFRIED, „*The History of Jazz (Dr. Alona Sagee, Dan Gottfried) 22/3/2018*“. [cit. 2020-01-18]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=vXt0TRRnmBA>.

2 Vlivy formující izraelskou hudbu

Prvním, kdo se pokusil prozkoumat rozmanitost hudební tradice v Izraeli, byl Abraham Zvi Idelsohn († 1938), který se rozhodl v Palestině sbírat a nahrávat znalosti přímo od židovských a arabských hudebníků, kteří ještě tuto tradici přímo žili. Výsledkem byl desetidílný *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*, který obsáhl tisíce hudebních příkladů a transkripcí. Jeho poznatky zahrnovaly interpretaci tradičních židovských módů a jejich vztah k unikátním židovským folkovým písním, koncept a princip arabských *maqām* a židovský modální koncept východu Evropy zvaný *steiger* (NETTL, M. STONE, PORTER, RICE 2002, kapitola Music Scholarship in Israel, str. neuvedena).

Řada muzikologů jej následovala a na těchto poznatcích zakládala své další studie. Už od počátku je tedy zřejmé, že židovská a arabská hudba má významnou roli ve formování tradiční hudby v Izraeli.

Což jen dokazuje poměr složení obyvatelstva v Izraeli. V současnosti tvoří hlavní skupinu obyvatelstva Židé (přibližně tři čtvrtiny) a Arabové (přibližně jedna pětina) (ISRAEL MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS 2010, str. 127-128).

Po vyhlášení samostatného státu přišly vlny imigrantů z Iráku, severní Afriky, Iránu, Sýrie, východní Evropy a mnoha dalších států. Na složení obyvatelstva má vliv taky konflikt Izraele a Arábie, kdy velká část Arabů zůstala v Izraeli na trvalo. Významný byl také příliv marockých imigrantů, kteří utvořili největší etnickou komunitu v Izraeli, přičemž vztahy mezi nimi se zlepšily současně se zlepšením konfliktní situace mezi Izraelem a Arábií. (NETTL, M. STONE, PORTER, RICE 2002, kapitola Music in Israel, str. neuvedena)

Na území Izraele se tedy střetává mnoho etnických skupin, náboženství a národních kultur, jejichž složení se vyvíjí dodnes. Historicky byla většina židů dnešní Izraele rozprostřena do států Evropy, severní Afriky a zemí Blízkého východu. (ISRAEL MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS 2010, str. 127-128)

Autonomní hudba Izraele se začala vyvíjet od poloviny 40. let 20. století, kdy byli lokální skladatelé ovlivněni ruskou, francouzskou a německou romantickou a pozděně romantickou hudbou. Novodobější vyjádření skladatelů používá tzv. středomořský styl, který spojuje hudbu Blízkého východu a přednesy starověkých

modliteb. Zejména druhá generace izraelských skladatelů zakomponovala do své tvorby židovské liturgie, židovské folkové písně, hebrejské písně a hudební styly, které s sebou přinesly vlny imigrantů především z Arábie. (ISRAEL MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS 2010, str. 262-265)

Hudba v Izraeli tedy není ovlivněna pouze různorodostí židovských etnik, ale také různorodostí kultur všech států, které vytvořili nové složení izraelského obyvatelstva. Hlavní hudební vlivy, opomineme-li klasickou evropskou hudbu, jsou tradiční etnická hudba (židovská a nežidovská), izraelské folkové písně a izraelská populární hudba (NETTL, M. STONE, PORTER, RICE 2002, kapitola Music in Israel, str. nevedena).

3 Historie a počátky jazzové hudby v Izraeli

O historii jazzu v Izraeli nebylo napsáno mnoho, přesněji řečeno pravděpodobně nejpodrobnější a nejobsáhlejší knihu napsala doktorka Aloha Sagee-Keren. Kniha je ovšem napsána v hebrejštině. V roce 2018 proběhla však prezentace doktorky Aloha Sagee-Keren zabývající se touto problematikou v angličtině.

V prezentaci vcelku komplexně shrnuje důležité momenty a fakta své práce a na závěr prezentace odpovídají na otázky k tématu přímo s pianistou Danem Gottfriedem, který byl u zrodu slučování jazzu s etnickou hudbou v Izraeli. Díky kanálu The Open University je tato prezentace dostupná online a je hlavním zdrojem této práce pro popis vývoje jazzu v Izraeli.

Tato kapitola chronologicky popisuje, jakým způsobem přišli izraelští hudebníci postupně do styku s jazzem, jak si jej začali osvojovat a obohacovat o nové prvky, které obsahuje tradiční hudba Blízkého východu a jak se začala tato nová podoba jazzu šířit dále do světa.

3.1 Příliv migrantů z Evropy

Dle Sagee-Keren v polovině 30. let 19. století přišla vlna židovských imigrantů ze střední Evropy (zejména Německa) do Izraele z důvodu šířícího se nacismu. Berlín v té době navštěvovalo čím dál více kapel hrajících jazz z Ameriky a jazzový „jazyk“ se tak začal míchat s berlínským kabaretem a taneční muzikou. Například premiéra oblíbené The Threepenny Opera v roce 1928, ve které došlo ke spojení prvků německé hudby s americkým jazzem. Tato hra typizovala atmosféru a náladu populární hudby těchto let.

Začaly se zde také objevovat alba s jazzovými nahrávkami a čím dál více hudebníků se snažilo tuto hudbu napodobovat. Díky všem těmto faktům se dostala znalost jazzu skrze imigranty i do Izraele, a to především do Tel Avivu. Postupně se nově vznikající město Tel Aviv stalo centrem kultury a popularizovalo hudbu, divadla, kavárny, hotely a další.

Je těžké přesně určit, kdy se začala hrát v Izraeli první jazzová hudba, ale dá se předpokládat, že s rozvojem populární hudby v Tel-Avivu v třicátých letech se stal jazz součástí standardního repertoáru kapel. Byl to však ještě swing ovlivněný

berlínským kabaretem a jeho cítění ještě nebylo totožné s tím původním americkým.

V roce 1933 byla v Izraeli nahrána série hebrejských písní, které se ale nedochovaly. V roce 1935 je nahrána v podobné aranži jako v první sérii nahrávek hebrejská píseň *Doda hagidi lanu ken* zpěvákem Youssefem Garlandem. Skladba byla adaptací východoevropské židovské folkové písně zaranžované jako spojení foxtrotu a dixielandu. Byla nahrána v Londýně z technických důvodů a stala se velice populární.

V době britského mandátu v letech 1917 až 1948 bylo mnoho lokálních kapel a představení orientováno na uspokojení vkusu britské armády a státních úředníků, kteří byli častými návštěvníky lokálních kaváren a hotelů, kde hráli evropští židovští muzikanti taneční muziku a populární evropskou hudbu v triu, kvartetu či kvintetu.

V této době neměl jazz velký vliv na lokální muzikanty. Spíše se projevoval americký swing v provedení lokální taneční hudby, i když bylo slovo jazz skloňováno a používáno i v této době. Používaly jej kapely hrající populární hudbu, objevilo se v novinách a také v reklamních sděleních.

Jedna z významných osobností na izraelské scéně populární hudby byl Shabtai Petrushka původem z Lipska, který vedl do roku 1933 jazzovou kapelu v Berlíně.

3.2 50. léta

Po vyhlášení samostatnosti Izraele v 50. letech následovaly problémy s velkým přílivem uprchlíků a ekonomická krize. Tyto fakty ovlivnily i hudební scénu. Došlo ke zmenšení ansámbků, ústupu swingové hudby, přesunu jazzových aktivit a jazzové scény z velké části do Tel Avivu a díky imigrantům, kteří byli zejména mladí jazzoví muzikanti přeživší Holokaust, a kteří se ve střední a východní Evropě díky rádiu dostali k bebopu, se tento nový jazyk, který se rychle rozvíjel v Americe, dostal také do Izraele.

Takto se více a více dostávala do povědomí i umělecká stránka jazzu. Mezi významné hráče Tel Avivu 50. let patří například trumpetista, akordeonista a vibrafonista Moritz Osherovitz, bubeník Miko Hari, basista Alex Weiss, pianista

Alan Gordon a první jazzový hráč narozen v Izraeli Yigal Nahmani. Tito a další stále působili zejména v populárních a zábavních orchestrech a snažili se hrát jazz v pozdních hodinách. Někteří z nich však Izrael opustili kvůli nedostatku jazzových posluchačů.

V roce 1956 se otevírá první jazzový klub ZOA House v Tel Avivu, kde se každý týden pořádají jam sessions. Ve stejném roce vytváří Haim Offer také stanici „Jazz Club“ na rádiu Israeli Army radio station. Ve druhé polovině 50. let také přijíždí do Izraele první Americké jazzové hvězdy jako 19člený orchestr Lionela Hamptona (1955,1956), All Stars Louise Armstronga (1959), Ella Fitzgerald s kvartetem Lou Levyse (1961) či Oscar Peterson trio (1961). Bohužel ne všechny odezvy byly kladné. Po nešťastné odezvě na specifický hlas Louise Armstronga se dalším nepodařilo přilákat dostatečně velké publikum. Nicméně s každou touto návštěvou se rozšiřovala znalost lokálních jazzových hudebníků, kteří doposud znali jazz pouze z amerických nahrávek.

3.3 60. Léta

Na začátku 60. let začíná vývoj prvních jazzových hráčů narozených v Izraeli zejména jsou to Albert Piamenta (klarinet, saxofon), Dan Gottfried (pianista) a Aaron Kaminski (bicí). Významným okamžikem byl příchod jazzových hudebníků Mela Kellera (klarinet, saxofon) a Zvi Kerena (pianista, skladatel) z Ameriky, kteří přinesli první spolehlivé znalosti a zkušenosti.

Mel Keller založil první izraelské jazzové uskupení hrající především jazz, díky kterému vznikly nahrávky v letech 1956, kdy však ještě publikum nebylo úplně vyzrálé na tento styl hudby. Až následně v roce 1961 vzniká první profesionální výhradně jazzový kvartet *Kol Israel Jazz Quartet* (později Tel Aviv Jazz Quartet) se členy Mel Keller, Dan Gottfried (piano), Mel Leifman (bicí), Sam Feinstein nebo Alex Weiss (basa), se kterým pravidelně účinkovali do roku 1965.

Právě díky Melu Kellerovi se rozšířilo vědomí o jazzu i do širší veřejnosti a v 60. letech se následně začaly otvírat nové jazzové kluby, kde se pořádaly pravidelné týdenní jam session. Nejvýznamnějším městem byl Tel Aviv a izraelská jazzová komunita se scházela především v klubech jako ZOA House, Tzavta Ilka and Aviva's Club, Sbra či Bar-Barim.

Mezi významné osobnosti v této době patří výše zmíněný Dan Gottfried, který organizoval akce spojené s jazzem v Jeruzalémě a také byl zakladatelem studentského jazzového „fan“ klubu. Poprvé byl také představen big band Zvi Kerena, který napsal kompozice a aranže inspirované americkými jazzovými big bandy jako Duke Ellington či Count Basie, ale také kompozice inspirované izraelskou hudbou.

V 60. letech byla izraelská scéna obohacena také o cool jazz, modální jazz či bossa novu a v této době začaly také **jazzové interpretace izraelských písní**.

V prosinci roku 1966 vychází článek v novinách *Hebrew Newspaper*, který shrnuje stav jazzové scény v Izraeli na přibližně dva tucty hudebníků, několik tisíců posluchačů a dva pravidelné týdenní jam session. Uvádí, že teprve nyní začíná být jazz vnímán jako umění díky nevelké skupině izraelských hudebníků, kteří jsou schopni předvést uměleckou formu jazzu a odlišit ji tak od populární taneční hudby.

3.4 70. léta

Na začátku 70. let dochází k postupnému úbytku aktivních jazzových hráčů, kdy se situace dostane až do bodu, kdy se zavírá klub Bar-Barim v roce 1979. Stalo se tak zejména z důvodu odchodu starších muzikantů do zahraničí a také odlivu mladší generace za studiem v Americe na Berklee School of Music v Bostonu.

V letech 1969 a 1970 bylo nahráno jazzové album zpěvačky Rimony Francis a skladatele, aranžéra a multiinstrumentalisty Stu Hacoheha, které spojovalo bebop a asymetrické balkánské rytmy. Je zde možné najít reprodukce sóla Charlieho Parkera či Clifforda Browna, moderní bicí, hrající jasné „down beaty“ a „up beaty“ na těžké doby, které se následně rozmohly zejména v oblasti fusion, ale i například citace Solkattu popsaném v kapitole o Konnakolu.

Vzhledem k roku natočení, stylovému a zvukovému rozsahu, jaký svým repertoárem deska obsáhla, a faktu, že například zásadní kapely fusion proudu Return to Forever Chicka Corei, či Mahavishnu Orchestra vedená Johnem McLaughlinem, byly zformovány až následně v roce 1971, je možné říci, že byla tato deska více než aktuální, ba dokonce či nepředběhla dobu. Tvorba této dvojice

dokonce natolik uchvátila Dizzyeho Gillespieho, že je několikrát přizval ke svému vystoupení.

První izraelská instrumentální deska „The Jazz Workshop“ (Sadnat Hajazz v originálním znění) byla natočená v roce 1972. Na nahrávce se objevili Albert Piamenta, Dan Gottfried, Teddy Kling a Jerry Garval. Opět se jednalo o spojení jazzu a hudby různých židovských etnických skupin jako chasidismus či orientalismus.

Práce izraelských jazzových hudebníků na počátku 70. let se tak stala zásadní pro následující generace, které již v dnešní době tvoří nedílnou součást světové jazzové scény a přinesly novou „ingredienci“ do spektra jazzové hudby, která spolu nese bohatou, dlouholetou tradici izraelské hudby a tím i hudby nespočetného množství dalších kultur, které se v této hudbě střetávají.

3.5 Příklad izraelských jazzových hudebníků do Ameriky

Práce doktorky Sagee-Keren 70. léty končí, ale je zásadní pro porozumění počátků jazzu na území Izraele. V dalších letech je možné sledovat několik vln příchodu izraelských jazzových hudebníků do Ameriky. Několik příkladů příchodu významných hudebníků na jazzovou hudební scénu v Americe uvádí magazín *The New York Jewish Week*.⁶

Mezi prvními je to kytarista a hráč na úd Amos Hoffman, který přišel do New Yorku okolo roku 1990. Amos Hoffman hraje moderní jazz se silným akcentem hudby Blízkého východu. V roce 1991 se přistěhoval do New Yorku basista Omer Avital. Omer Avital je klíčovým pro tuto práci, protože jeho tvorba obsahuje prvky jazzu, tradiční hudbu Maroka a hudbu Blízkého východu či severní Afriky⁷. Ve stejném roce přišel basista Avishai Cohenem, který byl označen za jednoho ze sta nejvlivnějších basistů 20. století. V roce 1996 následovala pianistka Anat Fort, která následně nahrála čtyři alba pro prestižní ECM. Do první vlny patří také trumpetista Avishai Cohen, jmenovec výše zmíněného Avishaie Cohena, avšak bez jakékoliv krevní spojitosti. Do Ameriky přicestoval v roce 1997 a *New York Times*

⁶ Dostupné z : LEDOR, MiDor. The Three Waves Of Israeli Jazz Musicians. *The New York Jewish Week* [online]. 2016, 2016(6) [cit. 2020-03-22]. Dostupné z: <https://jewishweek.timesofisrael.com/the-three-waves-of-israeli-jazz-musicians/>

⁷ Tento fakt potvrzuje i Ziv Ravitz v odpovědi č. 4. Viz. příloha 1 (RAVITZ 2020)

jej přirovnává k Milesi Davisovi, kdy údajně stejně jako on dokáže do silně koncentrovaného zvuku trubky přenést emoce připomínající až lidský nářek.

Ve druhé vlně se přistěhovali kytaristi Yotam Silberstein (v roce 2005) a Gilad Hekselman (v roce 2004). Yotam Silberstein byl ve 21 letech zvolen školou Rimon School of Music izraelským jazzovým hráčem roku. Gilad Hekselman je aktuálně jedním z nejvyhledávanějších kytaristů jazzové hudební scény a vydal 5 alb pod svým jménem. Součástí druhé vlny byl také Shai Maestro, který od roku 2006 po dobu 4 let působil v triu Avishaie Cohena a od roku 2010 se vydal na vlastní dráhu, kdy slaví celosvětové úspěchy s jeho triem.⁸ V roce 2000 se přestěhoval do Ameriky Ziv Ravitz, který v roce 2004 dokončil studia kompozice na Berklee School of Music a následně působil například v triu Shaie Maestra⁹.

Třetí vlna obsahuje současné mladé naděje jako například kytaristu Tala Yahaloma, bubeníka Bena Silashiho či bubeníka Ofriho Nehemyau, který v současnosti působí v Shai Maestro Trio, ale spolupracoval s Avishai Cohenem, Omerem Avitalem a mnoha dalšími.

⁸ Více informací dostupných na: DOARI, Itamar. *Wadiatma* [online]. Jeruzalém, 2015 [cit. 2020-04-06]. Dostupné z: <https://www.wadiatma.com/en/87/31>

⁹ Více informací dostupných na: America-Israel Cultural Foundation [online]. Israel, 2020 [cit. 2020-04-06]. Dostupné z: <https://aicf.org/artist/ziv-ravitz/>

4 Definice rytmu a metra

I přes to, že představa o rytmu se nám zdá být poměrně jasná, existuje více definic, jak jej popsat a zejména v lineárním rytmickém systému, kterým se tato práce zabývá, je rozdíl mezi termínem rytmus a metrum patrný.

Již od 19. století se začali teoretici zabírat rozdílem mezi pojmem rytmu a metra. Dle Davida Temperleyho vypadá definice pro metrum následovně. Metrická struktura se skládá z množiny úderů, které jsou body v čase, nikoliv událostmi. Metrum musí být odvozeno z událostí celku. Když je však metrum určeno, události nemusí být vždy s tímto metrem v souladu. Mohou s ním být dokonce do určité míry v konfliktu. Tímto tvrzením se dá chápat metrická struktura jako něco, co si drží posluchač v paměti, ale nemusí to být přímo či nepřímo prezentováno v hudbě (AZADEHFAR 2006, str. 51).

Bar-Yosef ukazuje příklad, jak mění těžké doby cítění rytmu nehledě na divizi či metrum, v jakém je daný rytmus interpretován.

Īqā rytmus je založen pouze na akcentech dob (zejména těžkých dob) a je charakterizován vztahem mezi těmito akcenty a subdivizemi, které jsou dle vkusu přidávány (BAR-YOSEF 2001, str. 429-430). Více o ĩqā rytmech je popsáno v kapitole o arabské hudbě.

Následující příklady ukazují výše zmíněné tvrzení:

- Īqā' Samd'i Thaqil (příklad a) se skládá z deseti dob, přičemž těžká doba („dum“ úder) se může lišit dle interpretace na $3+2+2+3$, $3+4+3$ či $5+5$. Pokud bychom však brali v potaz tento způsob dělení a vnímání rytmu, byli bychom ochuzeni o „dum“ úderů na 6. a 7. době, jak je možné vidět na struktuře rytmu níže. „Dum“ úderů však mají vždy stejnou váhu, proto bychom měli cítit všechny tři „dum“ úderů od 6. do 8. doby.
- Īqā' al-Murabba' (příklad b) je složen z třinácti dob dělených $3+2+2+2+2+2$, což by mohlo připomínat určitou pravidelnost. Umístění „dum“ úderů však tuto pravidelnost přerušuje a opět je dokázáno, že jejich rozmístění je zásadní pro základní strukturální dělení.
- Īqā' Muhajjar Turki (příklad c) má pravidelnou divizi $4+4$. Zde umístění „dum“ úderů demonstruje tvorbu asymetrické struktury i přes to, že divize je symetrická.



Obrázek 1: Příklady īqā demonstrující rozdíl rytmu a metra

Dá se tedy chápat, že rytmus zahrnuje vzorce, které jsou nám aktuálně v hudbě prezentovány. Metrum na druhou stranu je spíše naše celková představa, která ovlivňuje naše vnímání, očekávání úderů, či pulzu na určitém místě.

Současní teoretikové dokonce rozlišují navíc ještě tzv. seskupení rytmu. Lerdahl a Jeckendoff dělí rytmus následně:

Nejdříve musíme rozdělit rytmus na metrum a seskupení úderů. Pokud posloucháme skladbu, přirozeně si zvukové signály dělíme do struktur jako motivy, témata, fráze, periody, skupiny témat, sekce či skladbu jako celek. Hudebníci se přitom snaží frázovat či se snaží nadechnout mezi frázemi. Současně posluchač přirozeně posuzuje těžké a lehké údery a vytváří si vzorce. Zvolené údery v této struktuře či vzorci, kde si nakonec posluchač „klepe“ nohou (tedy cítí rytmus), či dirigent mává taktovkou, se nazývají metrum (AZADEHFAR 2006, str. 52).

5 Židovská hudba

Z dřívějšího rozboru v kapitole *Vlivy formující izraelskou hudbu* je patrné, že židovská hudba patří k jednomu z hlavních vlivů hudby v Izraeli. Protože však kořeny Židů sahají od Španělska až po severní Afriku a Egypt, jejich kulturní dědictví je neméně obsáhlé a bohaté. Tato kapitola popisuje stručně základní skupiny Židů, jejich původ, tradiční hudbu a také specifický způsob vnímání rytmu při židovských obřadech a bohoslužbách.

Dle Fridemanna má každá židovská skupina své vlastní tradiční písně. Nezáleží příliš na tom, že mnoho folkových písní není židovského původu. Důležité je, že písně, které jsou považovány za židovské, jsou exkluzivně interpretovány židy, i přes to, že jsou vypůjčené (Friedmann 2009, str. 4).

Židovskou hudbu je možné rozdělit dle geografického osídlení Židů na *aškenázské*, *sefardské* a *mizrachim*. Aškenázští židé jsou zejména na území východní a západní Evropy, Balkánu, Turecka a Řecka, sefardští ve Španělsku, Maroku, Severní Africe a mizrachim v Libanonu, Sýrii, východní Asii, Iráku, Jemenu a Egyptě. Tradiční hudba jednotlivých skupin je přirozeně ovlivněna regionem, odkud pochází. (OKONŞAR 2008, str. 4)

5.1 Klezmeři

Slovo „*klezmer*“ samo o sobě pochází z hebrejštiny a znamená „*nástroj písně*“. V tomto kontextu však označuje samotné hudebníky. Klezmeři jsou spojeni s tradicí aškenázských židů a jejich historie sahá do 15. století, kdy byla tradiční světská židovská hudba vyvinuta hudebníky zvanými *kelyzmorim* (či *kleyzmerim*). Jejich repertoár zahrnuje zejména taneční písně pro svatby a jiné oslavy (OKONŞAR 2008, str. 5).

Ukázku typického „*klezmerského*“ zvuku můžeme najít například ve skladbě *Rhapsody in Blue* George Gershwin (1937), kdy glissando klarinetového sóla končí na vysoké až křiklavé notě (OKONŞAR 2008, str. 38).

5.2 Sefardští židé

Slovo „*sefardští*“ židé ve skutečnosti znamená „*španělští*“ i přes to, že tito židé pochází i ze severní Afriky či Egypta. Jejich tradiční hudba obsáhla tradici z Arábie, severní Afriky, balkánské liché rytmy či turecké *maqām* módy (více o *maqām*

módech v kapitole o arabské hudbě). Mezi tradiční patří také španělské písně (tzv. „*canciones*“) (OKONŞAR 2008, str. 5).

Nejčastěji židovská komunita hraje následující druhy židovsko-španělských folkových písní: *romance*, *copla* a *lyrické písně*. (NETTL, M. STONE, PORTER, RICE 2002, kapitola North Africa: Overview, str. neuvedena)

Zajímavé spojení populární hudby, jazzu a hudby sefardských židů je tvorba Noam Vazany. Osobnost Noam Vazany je na pomezí scén hudby populární, world music a jazzu. Například album *Andalusian Brew* z roku 2017 je věnováno přímo sefardské hudbě, na druhou stranu předchozí album *Love Migration* z roku 2014 je především album populární hudby s prvky arabských rytmů a využitím dechových nástrojů a je 14. nejprodávanějším jazzovým albem iTunes za rok 2015¹⁰.

5.3 Mizrachim

V Izraeli je velmi populární tzv. „*muzika mizrahit*“ (mizrachim hudba), což je hnutí vytvořené v 50. letech 20. století. Patří k ní zejména etnické skupiny jako „Kerem HaTemanim“ obsahující imigranty z Tel Avivu, Maroka, Iránu a Iráku, kteří hráli na svatbách a dalších oslavách.

Mizrachim znamená „východní“ a nese označení pro židy z východního středomoří s tradiční hudbou Indie, Egypta, Sýrie, Jordánu, Libanonu či Iráku. Jejich písně jsou silně ovlivněny arabskou hudbou a používají tradiční arabské instrumenty jako úd, darbuku či kanun. Hlavním zdrojem pro texty písní jsou liturgické texty a básně z hebrejské literatury (OKONŞAR 2008, str. 6).

Mezi významné osobnosti mizrachim hudby, jejichž tvorba je inspirací pro současné jazzové hudebníky z Izraele patří *Zohar Argov*.¹¹ Silně je bezesporu ovlivněn tvorbou Argova i Omer Avital, který po něm pojmenoval svého syna¹².

¹⁰ Více informací dostupných na: *NOAM VAZANA SEPHARDIC JAZZ TRIO* [online]. Israel, 2017 [cit. 2020-04-12]. Dostupné z: <https://www.israeliamerican.org/seattle/community-events/noam-vazana-sephardic-jazz-trio>

¹¹ O Zoharu Argonovi se zmiňuje Ziv Ravitz v odpovědi č. 1. Viz. Příloha 1 (RAVITZ 2020)

¹² Viz. článek dostupný zde: *Blues and Roots* [online]. 2011 [cit. 2020-04-16]. Dostupné z: <https://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/music/63533/blues-and-roots>

Příkladem spojení muzika mizrahit a jazzu je například skladba *New Middle East* od Omera Avitala z alba *New Song* z roku 2019. V první části skladby panuje rytmus Malfouf (či Masmoudi - viz. kapitola Rytmické módy īqā) ve své nejčistší podobě. Svou strukturou vychází také z īqā rytmu *Wahda*, kdy těžká „*dum*“ doba je pouze doba první a zbytek 4/4 taktu dává více volnosti pro rytmické „ozdoby“ perkusisty (RECHBERGER 1999, str. 40). Základní struktura se však zpravidla drží této podoby:



Melodie využívá častý melodický materiál, který můžeme najít i u dalších izraelských jazzových hudebníků, nazývajících se *silsulim*. Termín *silsulim* označuje *vibrato*, které ornamentuje izraelskou středomořskou hudbu, která evokuje mikrotonalitu v hudbě Blízkého východu (NETTL, M. STONE, PORTER, RICE 2002, kapitola Israeli Mediterranean Music, str. neuvědlena).

Druhá část skladby je ve volném tempu a volně přechází do závěrečné části, která má swingující „*up tempo feel*“. Důležitou roli v ní hrají především instrumentální sóla dechových nástrojů a projevují se zde prvky jazzové tradice sahající až do dob dixielandu.

Tvorba Omera Avitala je dobrým zdrojem pro chápání vazby na tradiční hudbu Izraele, protože se jí dlouhou dobu do hloubky věnoval, má na ni silnou vazbu a naučil se hrát na úd¹³.

5.4 Liturgická židovská hudba

Součástí každé židovské komunity jsou liturgie v synagogách, kdy modlitby jsou přednášeny napůl zpívaným přednesem ve volném rytmu. Na druhou stranu další sekce, především ty poetičtější, jsou zpívány v daném rytmu a mají rozsah kvinty. V rámci speciálních příležitostí jako jsou svatba nebo bar mitzvah se přidávají náboženské básně zvané *piyyut* (NETTL, M. STONE, PORTER, RICE 2002, kapitola Liturgical Music, str. neuvědlena).

¹³ Více o Omer Avital: BRADY, Shaun. Omer Avital and the art of musical collage. *Jazziz* [online]. 2015, 2015(spring) [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://www.jazziz.com/sum-many-parts/>

Historie liturgických básní piyyutim sahá až do doby před Kristem a jsou nejčastěji v hebrejštině a aramejštině (OKONŞAR 2008, str. 13).

Ukázku využití dědictví židovské hudby v Izraeli a liturgických básní piyyutim je možné nalézt na albu *Wild* izraelského flétnisty Ilana Salema z roku 2012, kde se objevuje také například Avishai Cohen na kontrabas, Shai Maestro a Nitay Hershkovits na piano či Amir Bresler na bicí. Skladba *Zameru*, která je na tomto albu, je jeho zpracováním stejnojmenného piyyut¹⁴. Skladba na albu je ve $\frac{3}{4}$ rytmu, a protože původní verze je zpívána ve volném rytmu, délka a frázování melodie byly upraveny, aby mohlo být v tomto rytmu hráno.

Mezi další důležité pojmy židovské tradiční hudby patří hymny *Zemirot* zpívané okolo stolu při Sabatu či *Nigun* písně zpívané ve skupinách jednohlasými chorály beze slov (OKONŞAR 2008, str. 13).

Vícehlasé chorály či kánony se nazývají *SLI*. Tento styl, který se formuje po sto let sionismické historie, silně ovlivňuje populární hudbu v Izraeli. Zahrnuje hebrejské a izraelské písně, adaptace písně tzv. diaspory, arabské písně či ruské melodie (REGEV 2004, str. 58).

Významným zdrojem inspirace izraelských jazzových hudebníků je také *David Zehavi*, který je součástí „orientální“ izraelské populární hudby (NETTL, M. STONE, PORTER, RICE 2002, kapitola Popular Music in Israel, str. neuvedena). Patří mezi tzv. „*kibbutz*“¹⁵ skladatele a jeho tvorba zahrnuje hebrejské folkové písně a je charakteristická vícehlasým zpěvem a kánonem (SLI) (REGEV 2004, str. 59).

Konkrétním příkladem využití tvorby Davida Zehaviho je sextet Yuvala Cohena. Na albu *Hakol Zehavi* z roku 2014 oslavuje hudbu právě Davida Zehaviho. Album spojuje hudbu Izraele (potažmo hebrejskou hudbu) a jazz. Silný význam rytmu Malfouf (či Masmoudi) je slyšet i na tomto albu. Téma skladby *Hechalil*, která je v originální verzi ve volném tempu, je v této aranži právě v malfouf rytmu.

¹⁴ Ukázka originálu je dostupná na youtube: Gardaya, Algiers. March 2014. „Piyyut Zameru Shem Yotzer Harim“. Music Video on YouTube. Posted [March 2014]. <https://www.youtube.com/watch?v=PrGEwDh4zo>. Citováno 12.3.2020.

¹⁵ *Kibbutz* značí komunitu či hnutí v Izraeli spojené se zemědělstvím a David Zehavi je s ním spojen díky svému původu z Na'an (GOLDENBERG 1979, str. 224).

5.5 Rytmus v židovské hudbě

I přes to, že v tradiční židovské hudbě neexistuje propracovaný rytmický systém podobný arabskému či indickému (viz. Samostatné kapitoly o arabské a indické hudbě), hraje v ní rytmus významnou roli. Rytmus je zde však spíše v podobě vnitřního pnutí, které je úzce spjato s verši a interpretací posvátných liturgií a obřadů.

Hudební rytmy jsou spojeny s prozodickými principy v mnoha židovských posvátných hudebních praktikách. Pro persky mluvící židy z Iránu a střední Asie jsou rytmy tvořeny zvyky, jakými interpretují kvantitativní metra perské poezie.¹⁶ Pro popis a analýzu židovské posvátné hudby v tradici Iránu a střední Asie se používá termín „*prozodický rytmus*“, který zdůrazňuje důležitost délky slabik a dalších rytmických prvků textu (RAPPORT 2016, str. 64-102).

Jedním ze zásadních aspektů při četbě posvátných textů je rytmus, kterým se věřící řídí na základě lokálních principů prozodie a veršování. Rytmičké aspekty textu jsou základem mnoha stylů interpretace při bohoslužbách v synagogách, kdy ovšem není daný žádný pravidelný pulz (RAPPORT 2016, str. 64-102).

V tradiční liturgii Marockého města Tangier se pomocí modliteb vytváří tzv. „*rytmický kruh*“, kdy jsou v několika krocích modlícímu dávány pokyny pro vzestup do komory jednoty a blízkosti boha. Celá modlitba je založena na tvorbě společného rytmu, ale také na tvorbě osobitého, vnitřního pulzu jednotlivce, který obsahuje pauzy, tenze a uvolnění (Friedmann 2009, str. 85).

Paralelou v arabské hudbě k tomuto rytmu bez pevně dané struktury je tzv. Taqsim (FARRAJ 2019, str. 87).

¹⁶ Texty této poezie jsou však nejen v perštině, ale také v hebrejštině.

6 Hudba Blízkého východu

Oblast Blízkého východu se rozpíná na území Maghrebu (či severní Afriky včetně Maroka, Tuniska, Alžírsko a Libye), východní části Arábie, Mašreku (Izrael, Irák, Sýrie, a další), Egypta, Sudánu, Turecka, Iránu a dalších (PAPPE 2005, str. XV).

Hudba na tomto území je tedy ovlivněna velkou různorodostí kultur a náboženství. Nejen, že se zde setkává křesťanství, islám a židovství, můžeme zde však také najít známky ruské či egyptské hudby. Stejně jako má významný vliv arabský jazyk na kulturu Blízkého východu obecně, má významný vliv dědictví v arabské hudbě i na jeho hudbu (PAPPE 2005, str. 165-167).

Vzhledem k rozloze, obsáhlosti, komplexnosti a přesahu hudební tradice a dědictví, které v sobě nese hudba arabská, bude pro tuto práci zásadní její popis a porozumění základních principů, kterými se řídí.

7 Arabská hudba

Arabská hudba je ovlivněna tradiční světskou a posvátnou hudbou a pomáhá nám k pochopení arabské hudební kultury. Hudba Arábie je nedílnou součástí hudby Blízkého východu a severní Afriky, jejichž společná historie přesahuje dva tisíce let. Právě spojení tohoto velmi starého odkazu hudby a současné rozmanité Arabské hudební tradice tvoří mnohotvárné hudební dědictví, ať už se jedná o hudbu Maroka, Iráku či Egypta (WILLIAMS 1934, str. 121).

Základní komponenty, které charakterizují arabskou hudbu, můžeme dělit následovně (TOUMA 1996, str. XIX):

- tonální systém se specifickou strukturou intervalů,
- široká škála rytmických struktur, které dávají hudbě formu a doprovází zpěv a nástroje,
- specifické arabské nástroje, jejichž konstrukce je navržena tak, aby pokryla standardizovaný tonální systém a vyžaduje specifickou techniku hry,
- sociální kontext, kdy každá oblast má svá specifika, která jsou různá ve městech, vesnicích či u beduinů v poušti,
- úcta a odpovědnost k jednotě estetiky arabské hudby, vztahující se k tonálnímu spektru a rytmickým strukturám.

7.1 Arabský tonální systém

Kapitola přibližuje základní historická fakta o kořenech tonálních systémů arabské hudby a základní dělení a ukázky jednotlivých módů. Hlubší analýza by byla nad rozsah této práce.

Během 9. až 13. století byly ustanoveny dva tonální systémy: *řecký* a *arabský*, které se lišily způsobem skladby tetrachordů. Tyto systémy se používají i dodnes, kdy současné turecké a perské tonální systémy jsou založeny na metodách *Saḥī ad-Dīn al-Urmawīho* († 1294), který rozvedl Pythagorův systém. Na druhé straně existuje arabský tonální systém představený *Al-Fārābīm* († 950).

7.2 Maqām

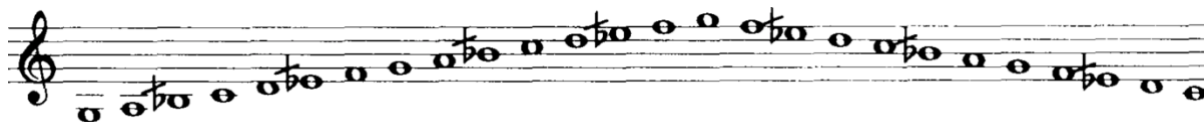
Základní technika instrumentální a vokální improvizace v arabském světě hudby se nazývá *maqām*. Každou hudební strukturu dělí na dva faktory: čas (rytmický faktor) a prostor (tonální faktor). Rozhodující je, zda jsou tyto faktory striktně organizovány či formovány volným způsobem. Co odlišuje *maqām* od ostatních

žánrů (jako valčík, polka, atp.) je pevně dané tonální spektrum a pravidla jeho používání s absolutní volností využití rytmické složky. Jeho měnící se metrum působí matoucím dojmem pro cizí posluchače, kteří nejsou zvyklí na skladby bez formy, která jako by nikdy nekončila (TOUMA 1996, str. 39).

Termín maqām (množné číslo maqāmat) je možné vnímat také jako konceptuální rámec, který se svým způsobem pojí s modalitou. Každý jednotlivý maqām je založen na teoretické stupnici s charakteristickými akcenty a typickým pohybem melodie po stupnici. Často začíná na tónice, postupně stoupá po stupnici a opět klesá zpět na tóniku (WILLIAMS 1934, str. 131).

Jednotlivé maqām se skládají z *moll*, „*medium*“, *dur* a *zvětšených* sekund. Avšak určitý maqām může být složen například pouze z „*medium*“ a *dur* sekund, na druhou stranu jiný maqām pouze z *moll* a *dur* sekund (TOUMA 1996, str. 28). Níže jsou uvedeny ukázky základních stupnic vybraných žánrů, nad kterými je daná improvizace prováděna.

Ukázka stupnice žánru *rāst*, v rámci něhož je možné nalézt přibližně 20 dalších módů, a pro něž je charakteristický postup sekund „*medium*“, „*medium*“, *dur* vedoucí zpět do finálního tónu (znak \sharp značí čtvrttónovou vzdálenost tónů):



Ukázka stupnice žánru *bayātī*, v rámci něhož je možné nalézt přibližně 20 dalších módů, a pro něž je charakteristický postup sekund *dur*, „*medium*“, „*medium*“ vedoucí zpět do finálního tónu:



Obdobně existují dále také žánry *sikāh*, *nahawand*, *hijāz*, *nakrīz*, *'ajam*, *kurd* a další, které opět obsahují několik dalších módů v každém z nich (TOUMA 1996, str. 29-30).

7.3 Rytmus v Arábii

Sbírka rytmů, které se za dlouhou historii v arabské hudbě nashromovaly, patří k největším na světě. Každý ze stovek rytmů má své jméno a svůj unikátní vzorec

úderů. Existují rytmy pro jednotlivé dny, sezóny, módy korespondující s planetami či znamením Zodiaka a konstelací hvězd. Na rozdíl od západní hudby je arabská hudba rytmická. Rytmus je exaktní, absolutní, neměnitelný, nikdy nezrychlující či nezpomalující (WILLIAMS 1934, str. 87).

7.3.1 Základní dělení rytmu

Důležité je rozdělit hudební žánry Arábie na strukturu s volnou a na strukturu s pevně danou rytmickou složkou. Některé arabské žánry nemají pevně dané metrum, či pulz z pohledu kvantitativního a kvalitativního dělení času. Cítění rytmu nemůže být děleno na drobné koeficienty jako 1,2,3 či jejich kombinace nebo poměry (např. 2:1, 3:1, 3:2, atp.). Můžeme si jej však vysvětlit pomocí větších celků (koeficientů) jako 5,6,7,8,9 a jejich kombinací (např. 7:3, 13:5, 14:3, atp.). Rozhodující je osobitý styl hudebníka, protože často jsou vykonávány sólově, či občas v doprovodu drona (dva tóny znějící současně, často v intervalu kvinty).

Na druhou stranu existují žánry, které mají jasnou, kompaktní, pravidelně se opakující strukturu, obsahující organizované a rozpoznatelné segmenty času. Skladby jsou interpretovány v kapelách, mají jednoho skladatele a jsou založeny na rytmickém motivu, který je hraný na bicí nástroje a perkuse (TOUMA 1996, str. 46-50).

7.3.2 Bahr — metrum arabské hudby

Metrum v arabské hudbě se nazývá *bahr*. Bahr tvoří systém pojmenovaných „*feet*“ arabské poezie, které jsou využívány v arabské prozódii. Na kombinacích bahr jsou závislé rytmické módy *īqā*¹⁷ (viz. Samostatná kapitola Rytmické módy *īqā*) (WOLF, BLUM, HASTY 2019, str. 258).

7.3.3 Rytmické módy *īqā*

Základní skupina arabských cyklických módů a rytmů se nazývá *īqā'āt* (jednotné číslo je *īqā*). Arabské odborné knihy zahrnují desítky *īqā'āt*, kdy jejich délka je v rozsahu od pár dob až po více než 40 dob (BAR-YOSEF 2001, str. 429-430).

¹⁷ Pozn. *īqā* módy jsou také závislé na množině úderů (fyzické tlesknutí, úder do bubnu) nazývaných *zarb* (WOLF, BLUM, HASTY 2019, str. 258)

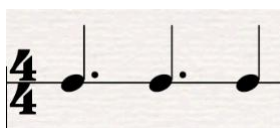
Každý jednotlivý rytmus se skládá z pevného počtu dob, které můžeme dělit následujícími třemi způsoby:

- Těžká doba, kterou tvoří úder na blánu bubnu s hlubokým, plným zvukem nazývaný „*dum*“ (některé zdroje uvádí také „*doum*“).
- Lehká doba, kterou tvoří úder na rám bubnu s vysokým, konkrétním zvukem nazývaný „*tak*“.
- Tichá, nevyslovená doba se nazývá „*es*“

Když rytmus hrají Arabové, pro ozdobení používají řadu lehkých úderů okolo tohoto hlavního motivu. Orientální hudebníci zdůrazňují často těžké doby na tamburínu, zatímco hudebníci západní Arábie používají Darbuku (WILLIAMS 1934, str. 88).

Struktura *īqā* se odvozuje zejména ze sekvence těžkých dob („*dum*“). Různé verze stejné *īqā* se mohou lišit „*tak*“ údery, ovšem „*dum*“ doby budou stále stejné, posunem „*dum*“ doby tedy úplně měníme *īqā* rytmus. Dělení subdivizí uvnitř *īqā* se může u jednotlivých arabských hudebníků či teoretiků lišit, přičemž však váha těžkých dob zůstává stejná (všechny jsou si rovny) (BAR-YOSEF 2001, str. 429-430).

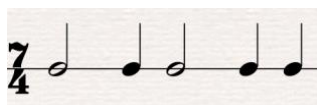
Nejčastěji se objevuje rytmus *Masmoudi* (taktéž *Malfouf*)¹⁸, který má podobu rytmu tanga, kdy třetí doba je vynechána. Jedná se o čtyřdobý rytmus a jeho základní struktura je následující:



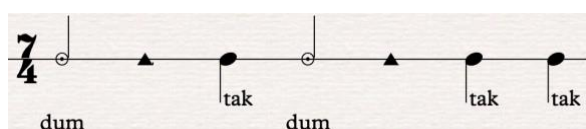
Masmoudi v podstatě během jedné generace nahradil většinu starších rytmů na východě. Mladší generace hudebníků z Egypta či Sýrie je už nepoužívala a v podstatě na ně zapoměla. Existovaly také obtížnější varianty na 7, 9 či 10 dob, ale je téměř nemožné najít bubeníka, který by tento jazyk ovládal (WILLIAMS 1934, str. 94).

¹⁸ Ukázky *Masmoudi* rytmu je možná často najít i ve skladbách současných izraelských jazzových hudebníků (viz. příklady skladeb Omera Avitala a Yuvala Cohena v kapitole o židovské hudbě).

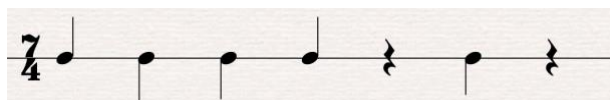
Pro ukázkou například sedmidobý rytmus *Nawakht* (stejný rytmus je možné najít v řeckých folkových písních, keltských či ruských) (WILLIAMS 1934, str. 96):



Při použití arabské notace by vypadal následovně:



Arabští hudebníci používají akcent na první a čtvrté době, 7 dobý takt je tedy rozdělen na bloky 3 + 4. Existuje i varianta rytmu *Nawakht* v následující podobě (MUKHTAR 2018, str. 62):



„Dum“ údery zůstávají zachovány (noty s linkou vedoucí směrem nahoru), mění se pouze struktura „tak“ úderů (noty s linkou vedoucí směrem dolů). Důležitou změnou této varianty je vynechaný poslední „tak“ úder, kdy najednou vzniká určité pocitové odlehčení vytvořené „tak“ úderem na 6. době.

Existuje i varianta tohoto módu v 7/8 rytmu s názvem *Dawr Hindi* hraná zpravidla v rychlejším tempu. Jedná se o velmi starý mód, který v překladu znamená „indický cyklus“ (MUKHTAR 2018, str. 63).

Struktura rytmu *Dawr Hindi* vypadá následovně:



Využití tohoto rytmu je možné najít např. ve skladbě *Gal* z alba *The Road to Ithaca* pianisty Shaie Maestra z roku 2013. Pokud *Dawn Hindi* rytmus přepíšeme do 7/4 taktu, bude obsahovat dva 7/8 *Dawn Hindi* rytmy. Rozdělíme-li tento 7/4 takt na půlku, dva *Dawn Hindi* rytmy vytvoří symetrickou strukturu, která působí přes 7/4 rytmus plynuje a dává nám možnost tvořit struktury jak ve větších hodnotách

v 7/4 taktu či menších hodnotách uvnitř jednotlivých Dawn Hindi rytmů v 7/8 taktu.

V části A této skladby je možné demonstrovat využití rytmu Dawn Hindi, kdy jsou zlomové části melodie, basová linka či akcentované doby bicích především na 1. a 6. době jednotlivých Dawn Hindi rytmů. V následující ukázce části A jsou vyznačeny přerušovanými linkami právě 1. a 6. doby rytmu, kdy se celá kapela ještě drží Dawn Hindi rytmu.

The image displays a musical score for a piece titled 'Gal, Shai Maestro', specifically an excerpt from part A. The score is written for four instruments: Percussion (PERC.), Piano (PNO.), Bass (BASS), and Drums (DR.). The time signature is 7/4, and the tempo is marked as 130. The score is divided into two systems, starting at measure 24 and 27. The Percussion part features a complex rhythm with accents on the 1st and 6th beats of the 7/4 measure, indicated by dashed vertical lines. The Piano, Bass, and Drums parts follow a similar rhythmic structure, with the Drums part showing a pattern of eighth and sixteenth notes. The score is marked with a box 'A' at the beginning of each system, indicating the start of the section.

Obrázek 2: Gal, Shai Maestro, úryvek části A

V následující části skladby se hráči více či méně oddalují od základního rytmu, jak je u jazzové interpretace časté. Jak uvádí Ziv Ravitz: „Abychom se cítili volně v rytmech v lichém metru, musíme odbourat všechny zábrany pomyslné ‚klece‘, ve které nás liché metrum svírá. Ve 4/4 taktu se příliš clave (rytmický vzorec) nevyužívá, na druhé straně lichá metra jsou na těchto vzorcích založena. Tyto rytmické vzorce nám pomáhají v orientaci uvnitř daného taktu, ale vytváří nám

opět nové „klece“. Pokusil jsem se odbourat tyto „klece“ a zaměřit se pouze na první dobu. Potom je možné se opravdu osvobodit.” (RAVITZ 2020)

Struktura tohoto rytmu se mění v části B. V této kontrastní části zmizí ostinátní osminová figura klavíru a bicí naznačují půlové noty, což působí jako rozvolnění. Rozšiřuje se nám tímto škála rytmických hodnot z „mikro“ struktur uvnitř 7/8 Dawh Hindi rytmů po půlové noty, jejichž logická struktura zasahuje do dvou 7/4 taktů.

Na ukázce níže je ponechán Dawh Hindi rytmus, protože i přes „half time feel“, který naznačují bicí v prvním taktu, koresponduje melodie, hraná dohromady kontrabasem a klavírem ve spodním rejstříku, s drobným „mikro“ rytmem, který je zde stále pocitově přítomný. Obecně schopnost vnímat a cítit více vrstev rytmického spektra dohromady je pro rytmickou hudbu z Arábie či Afriky naprosto zásadní.

Ukázka části B skladby Gal:

4
39

PERC.

PNO.

BASS

DR.

41

PERC. PNO. BASS DR.

Část transkripce skladby Gal je také součástí příloh jako *příloha 3*.

7.3.4 Základní rytmický motiv „wazn“

Postupem času byl termín *iqā* nahrazen termínem *wazn*, značící metrum či váhu (TSUGE 1974, str. 4). Částečně se tedy definice překrývají. Dle Toumy je definice „wazn“ následující: V arabské hudbě se rytmický motiv nazývá „wazn“ (také znám jako *usul*, *mizān* či *darb* a paralela v indické hudbě je *tāla*, viz. kapitola o indické hudbě).

Wazn se skládá z pravidelně se opakujících sekvencí dvou a více časových segmentů. Každý segment obsahuje alespoň dva údery nazývané *naqarāh* s proměnlivou délkou či akcenty. Časové segmenty waznu mohou být stejné či rozdílné (např. wazn o 6 dobách můžeme rozdělit rovnoměrně na 3 + 3 doby či nerovnoměrně na 4 + 2). Wazn o 8 dobách může obsahovat tři segmenty (např. 3 + 2 + 3). V arabské a turecké hudbě existuje přibližně na sto různých wazn cyklů až o 176 jednotkách času, kdy schopnost poznat cyklus se stává těžší přímo úměrně jeho délce (TOUMA 1996, str. 46-50).

Například wazn *darj* můžeme najít v tradičním stylu *nubāt* v Maroku (více samostatná kapitola *nubāt*). Rytmus vypadá následovně:

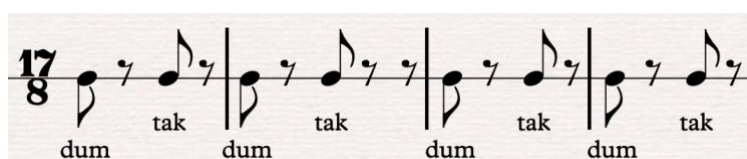
4/4

dum dum tak tak

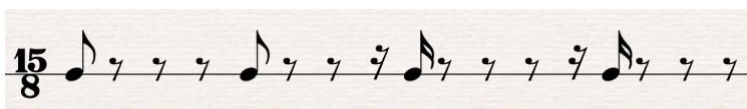
Ukázka více komplexního wazn s názvem *murassa' shāmī* v 19/8 taktu s divizemi 4 + 5 + 4 + 6:



V jazzové hudbě můžeme tyto komplexní rytmy vidět například ve skladbě *Klavan* na albu *Images From Home* bubeníka Ziv Ravitze z roku 2009. V části A je použit 17/8 takt s divizemi 4 + 5 + 4 + 4:¹⁹



Dalším spojením jazzové hudby a komplexních rytmů a hudby Blízkého východu je album *Evolution* izraelského hráče na úd Amose Hoffmana z roku 2008. Sám uvádí k tomuto albu, že chtěl dosáhnout unikátního zvuku kombinací afrických rytmů, hraných na perkuse a kontrabas, a melodií Blízkého východu, hraných na úd a flétnu.²⁰ Skladba *Hamsa* z alba *Evolution* je v 15/8 taktu, kdy část A je rozdělena na divize 4 + 4 + 4 + 3:



Tento rytmus je možné najít pod názvem *Bektasi Raksani* a ukázka je například ve skladbě *Four Dances of Nasreddin Hodja, Op. 1: Bektasi Raksani* na albu *Say Plays Say* pianisty Fazila Saye z roku 2014.

Část B skladby *Hamsa* je stále v 15/8 taktu, ovšem nyní už jako prodloužená variace 12/8 rytmu typického pro hudbu Maroka (viz. kapitola o marocké hudbě).

¹⁹ Ziv Ravitz ovšem uvádí v odpovědi 1 a 2 (viz. příloha 1), že ve své tvorbě nevychází přímo ze specifických tradičních rytmů, ale vychází z melodie a ze svých životních zkušeností. Spojitost jeho tvorby na tradiční hudbě Izraele je tedy nepřímá, ale vlivy hudby Blízkého východu jsou v ní stále do větší či menší míry patrné.

²⁰ Více informací dostupných na: *Razdaz records: Amos Hoffman — Evolution* [online]. 2008 [cit. 2020-04-18]. Dostupné z: <https://razdazrecordz.com/amos-hoffman-evolution/>

7.3.5 Alternativní popis rytmických celků *Al-Fārābīm*

Díky dlouhé historii arabské hudby se liší i přístupy, postoje či názvosloví hudebního a rytmického materiálu. Pro úplnost práce je zde uveden ve zkratce i alternativní přístup k rytmu popsáný *Al-Fārābīm*, který byl prvním z významných představitelů arabské středověké filosofie, zabývajících se teorií hudby.

Al-Fārābī popisuje koncept *īqā'āt* rytmických módů jako užití krátkých vzorců jednotlivých rytmických hodnot, opakujících se a tvořících kompozici. Tyto krátké vzorce jsou podobné tzv. „*poetic feet*“, tedy způsobu střídání přízvučné a nepřízvučné slabiky ve verších poezie. Al-Fārābī vytváří obecný systém klasifikace pro všechny typy těchto krátkých „*feet*“, který je odlišný od definic *īqā'āt*, kdy vytváří nový způsob popisu vzorců, které již jsou nějakým způsobem pojmenovány v rámci *īqā* módů.

Al-Fārābīho systém klasifikuje rytmické „*feet*“ (pro zjednodušení můžeme nazývat rytmy) pomocí počtu tzv. „*tan*“ hodnot, které mohou být umístěny mezi dva za sebou jdoucí údery. Pokud doposud žádný „*tan*“ nemůže být nalezen, nazývá tento rytmus jako „*First Time*“. Pokud můžeme nalézt jeden úder „*tan*“ délky, nazveme rytmus jako „*Second Time*“. Obdobně se odvozují všechny další názvy rytmů až po šestý „*tan*“, který nazveme „*Seventh Time*“. Rytmus, který má trvání pouze jedné délky, je často nazýván jako *Hejaz*. Tyto rytmy se nazývají „*Equal Rhythms*“.

Na druhou stranu „*Unequal Conjoint Rhythms*“ označuje rytmy, které mají různé pauzy ve svých rytmických vzorcích, kdy jsou tyto rytmy určeny třemi údery, kdy 3. úder skupiny je současně 1. úderem další skupiny (EHRENKREUTZ 1980, str. 262-264).

8 Marocká hudba

Významnou roli v hudbě Izraele hraje hudba marockých imigrantů. Maroko leží na území Maghrebu (arabské označení západu slunce), což jsou státy severní Afriky západně od Nilu. Patří zde taky státy jako Alžírsko, Tunisko či Lybie. Hudba Maghrebu je opřena o arabskou hudební tradici, kterou přinesla zejména vlna arabských imigrantů po vítězství islámu, včetně hudební teorie opírající se o módy, rytmy, techniku a nástroje arabských prototypů (NETTL, M. STONE, PORTER, RICE 2002, kapitola North Africa: Overview, str. neuvedena).

Historie hudby Maroka začíná v době dobytí Španělska Araby na počátku 8. století. Tato doba se nazývá tzv. obdobím Andalusie (arabsky „*Al Andalus*“) a hudba Maroka a Andalusie je proto úzce spojena a často výklad určité problematiky platí a je vykládán pro oba tyto termíny současně (NJOKU 2006, str. 125).

Různorodost etnické kultury v severní Africe je bohatá a komplexní. Každá civilizace, která v tomto regionu žila, zde zanechala část svých kulturních tradic. Patří mezi ně řecká civilizace, římská civilizace či Kartáginci, mezi jejichž kořeny patří taky Berbeři, kteří jsou v oblasti Maghrebu dodnes, a to zejména na území Alžírsko a Maroka. (NETTL, M. STONE, PORTER, RICE 2002, kapitola North Africa: Overview, str. neuvedena).

Hudba v Maroku je často doprovázena tancem a reflektuje elementy kultury Berberů, Arabů, Židů či africké kultury. Hudba v Maroku se dá rozdělit na hudbu Berberů (označení pro barbary — jedná se v podstatě o domorodou hudbu) a hudbu doprovázející rituály, náboženské obřady, sportovní události a podobné společenské akce (NJOKU 2006, str. 125).

V současné době je nejvíce důležitou tradicí marockých Židů v Izraeli tzv. Bakashot trvající od ranních až do večerních hodin naplněný písněmi a modlitbami (NETTL, M. STONE, PORTER, RICE 2002, kapitola North Africa: Overview, str. neuvedena).

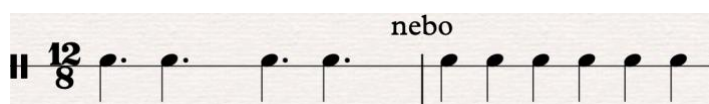
8.1 Berbeři

Hudba Berberů zahrnuje tradiční folkové písně, které navazují na arabské písně původně doprovázející rituály a společenské události, které na toto území přinesli Arabové v pozdním 7. století. Svým způsobem jde o domorodou hudbu, která byla zachována dodnes malými kapelami profesionálů, kteří prezentují jejich písně,

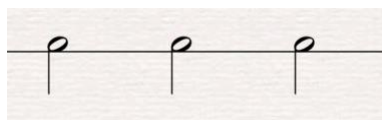
povídky a básně na svatbách, oslavách či trzích. Tradiční v Maroku je například tanec *quedra*, který má kořeny v náboženských praktikách islámských Berberů (NJOKU 2006, str. 129).

Nedílnou součástí života Berberů je také vyprávění příběhů, které patří do tradičního folklóru Maroka. Typicky doprovází přednes flétna a tamburína. Mezi nejznámější Berbery patří Walid Mimoun a Ammuri Mbark, kteří upravili tradiční písně Berberů, ale současně zachovali jejich autenticitu (NJOKU 2006, str. 126-127).

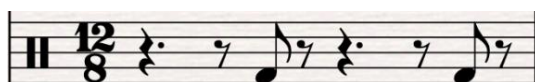
V roce 2012 vydal Jewish Music Research Centre ve spolupráci s Omerem Avitalem album *Ahavat Olamim*, které spojuje kulturu židovské a izraelské tradice s jazzem. Skladba *Tzur Shecheyani* (hebrejsky צור שהייתי) je založena na rytmu berberů a africkém pentatonickém módu, který umožňuje přirozené spojení s blues²¹. Rytmus skladby je v 12/8 taktu, přičemž perkuse vyplňují prostory vnímání pulzu ve čtvrtových dobách nebo čtvrtových dobách s tečkou:



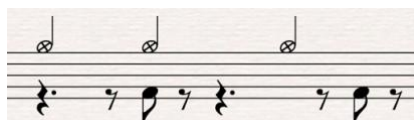
Frázování zpěvu inklinuje k půlovým notám, které evokují 3 / 4 takt:



Těžké doby hrané na nástroj duf jsou ve 12/8 taktu na 5. a 11. době:



Ve vztahu k půlovým notám je 5. doba 12/8 taktu společně s 2. půlovou dobou a 11. doba 12/8 je po 3. půlové době na druhé divizi poslední čtvrtové doby s tečkou:



²¹ Více informací dostupných na: TEPPER, Aryeh. *Jewish Review of Books: No greater love* [online]. 2012 [cit. 2020-04-18]. Dostupné z: <https://jewishreviewofbooks.com/articles/181/no-greater-love/>

8.2 Gnawa komunita

Další etnickou komunitou ovlivňující hudbu Maroka je takzvaná *Gnawa*. Tvoří ji potomci Afričanů, kteří se přestěhovali do Maroka, žijící v nejchudších částech marockého ghetta (PLASTINO 2013, str. 92).

Zajímavou deskou spojující jazz a hudbu Gnawa je *The Trance of Seven Colours* jazzového saxofonisty Pharoaha Sanderse a As-Sawíra Gnawa mistra Mahmouda Ghanyi z roku 1994. Deska je ukázkou mistrovství tradiční hry na perkuse a tradičního Gnawa jazyka a hudby a zajímavým spojením s experimentálním jazzovým jazykem Sanderse, který je spojován s tzv. „spirituálním“ jazzem a meditativní přístupem či free jazzovým hnutím.²²

Další spojení hudby Maghrebu a jazzu je na albu *Maghreb & Friends* francouzského kytaristy s vietnamskými kořeny Nguyêna Lê. Na albu se objevuje například uskupení pěti žen s názvem *B'net Houariyat*, které zpívají a tančí na tradiční rytmy Berberů či alžírský bubeník Karim Ziad.

Mezi další zajímavé spojení světové hudby s Gnawa tradicí patří album *Pieces of Africa* Kronos Quartetu či nahrávka *No Quarter* Roberta Planta a Jimmyho Page ve spolupráci s Gnawa hudebníky (PLASTINO 2013, str. 93).

8.3 Hudební styly Maroka

Vzhledem k velké rozmanitosti vlivů, které se na území Maroka potkávají, můžeme najít také rozsáhlé množství hudebních žánrů. Zajímavým pro tuto práci může být styl pro náboženskou a rituální hudbu, kdy část spirituálních písní sefardských židů je propojena s náboženskými a kulturními oslavami v Maroku. Součástí marocké populární hudby jsou také soudobé zábavní písně sefardských židů (více o sefardských židech samostatná kapitola o židovské hudbě) (NJOKU 2006, str. 130). To poukazuje na vzájemné propojení jednotlivých kultur a jejich společné vlivy.

8.3.1 Nūbat

Důležitým hudebním stylem arabské hudby v zemích Maghrebu je tzv. *nūbat* (množné číslo *nūbah*). Marocká a andalusijská hudba je tvořena skupinami těchto

²² Farberman, Brad (29 November 2017). "Review: Pharoah Sanders LPs Resurrect Early Spiritual-Jazz Classics". Rolling Stone. Citováno 17.4.2020.

nūbah, které se pojí s formou poezie, kterou doprovází. Nūbah jsou tvořeny rytmickými cykly *mīzān* (znamená v překladu „balance“) a módy *tab*. Význam *mīzān* je klíčový pro celkovou strukturu a stavbu nūbat (SHANNON 2007, str.4-5).

V tradičním Andalusi nūbat zpěvák popisuje lásku, radost a utrpení člověka nebo popisuje krajinu či slavnosti spojené s pitím alkoholu. V Maroku se nūbāt nazývá také ālah nebo ghirnātī a z původních 24 severoafrických nūbah se v Maroku dochovalo 11 (TOUMA 1996, str. 68).

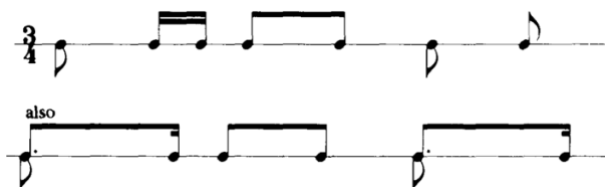
Příchod tohoto stylu na území Maghrebu souvisí s vyhoštěním Arabů ze Španělska a usídlením na území severní Afriky během 13.-17. století. V současné době existují v severní Africe tři druhy nūbat dle území Španělska, odkud se do země rozšířily: sevillská v Tunisku, cordobská v Alžírsku a granadská v Maroku (RECHBERGER 1999, str. 18).

Formální struktura nūbah zahrnuje těchto pět základních sekcí: *basīt*, *qāyim wa-nisf*, *btāyhī*, *darj* a *quddām*. Každá sekce má svůj rytmický wazn vzorec (pattern). Název sekcí odpovídá názvu rytmický patternů (wazn nebo *mīzān*) a identifikuje hlavní sekci. Je charakterizován systematickým zvyšováním rytmické intenzity při zvyšujícím se tempu každé sekce (SCHUYLER 1978, str. 37).

Struktura základních rytmů jednotlivých sekcí:



Quddām:



8.3.2 Provedení nūbat

Nūbat začíná hráč na tamburínu nebo příležitostně na darbuku a postupně zapojuje celý orchestr do zvolna akcelerujícího rytmu. Tempo je na začátku velmi pomalé (tasdīra), ale vrcholí ve velmi rychlém tempu se silnými údery na střed bubnů. Následuje pauza o třech či čtyřech pomalých úderech a současně se uvádí nový rytmus. Je zřejmé, že role hráče na perkuse, udávajícího rytmus jednotlivých sekcí, je nesmírně důležitá. Dá se přirovnat k úloze dirigenta v západní hudbě (RECHBERGER 1999, str. 18).

Doba provedení jednotlivých částí nūbat je proměnná, ale zpravidla se pohybuje v tomto rozmezí (TOUMA 1996, str. 75):

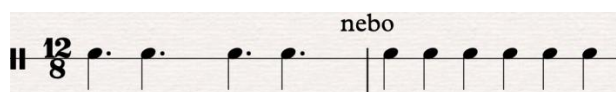
- Basīt: 30-70 minut,
- Qāyim wa-nisf: 30-60 minut,
- Btāyhī: 40-70 minut,
- Darj: 20-40 minut,
- Quddām: 15-30 minut.

8.4 Rytmus v marocké hudbě

Významným zdrojem jsou rytmy severní Afriky a rytmy z Arábie. Spousta z nich je především v 6/8 taktu. To, jak jej hudebníci hrají, záleží na tradici, odkud rytmus pochází (např. Maroko, Irák, Sýrie, Turecko).

Příkladem spojení marocké hudby, hudby Blízkého východu, hudby Maghrebu a jazzu je album *Avital meets Avital* z roku 2017 basisty Omera Avitala a Avi Avitala hrajícího na mandolínu.

Skladba *Maroc* se odkazuje na bohaté rytmy marocké hudby a je postavena na 12/8 rytmu, kdy je možno pulz vnímat na čtvrtkové doby (6 divizí) nebo čtvrtkové doby s tečkou (4 divize)²³:



Základní struktura rytmů, hraných rytmickou sekcí, je rozdělena mezi *riqq*, *tabla* a *duf* a střídá se i vnímání pulzu jednotlivých instrumentů.

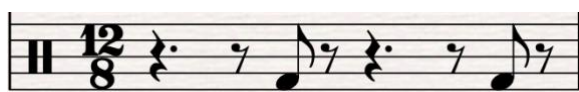
Tabla hrají divizi 6 přes 4:



Rigg hraje pulz na 4 divize a vypadá následovně:



Těžké doby jsou hrány na *duf* s hlubokým zvukem. Hraje na 4 divize a zásadní jsou údery na 5. a 11. osmině taktu:



Odkaz na tradiční marockou hudbu a rytmus, kterým se skladba inspirovala, je možné najít ve skladbě *Ana Dini Din Allah* na albu „*Ah... Khayna*“ s hudbou severní Afriky marockého zpěváka Khalida Bennaniho.

²³ Tato vlastnost je klíčová zejména ve vnímání rytmů africké hudby.

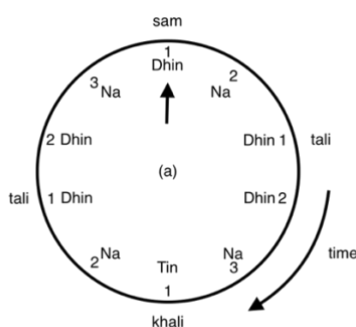
9 Indická hudba

I přes to, že území Indie nepatří už k centru hudby Blízkého východu, vliv tradiční hudby, zejména pak jejího rytmického systému, na současnou, i dnes již v podstatě historickou, jazzovou tvorbu se nedá popřít.

Jednak židovská skupina Mizrachim, která přímo ovlivňuje hudbu Izraele svou „Muzikou Mizrahit“ (viz. Kapitola o židovské hudbě), má svůj původ i na území Indie, můžeme ale také nalézat průniky mezi indickým rytmickým systémem a arabským rytmickým systémem.

Existuje studie tála²⁴ v orientálním manuskriptu 585 Univerzity v Edinburgu, která uvádí rytmy tála z let 1787-1788 a poukazuje na to, že termín tála indické hudby je roven termínu *iqā* hudby arabské, ať už se jedná o rytmus obecně či o specifické rytmické módy (WOLF, BLUM, HASTY 2019, str. 258).

Pro vokalizaci a lepší zapamatování rytmu se využívají slabiky nazvané *bols* jako Dhin, Dha, Na, atp. Následující příklad tála *jhaptal* má cyklus o deseti úderech o subdivizích 2 + 3 + 2 + 3. Kvůli cyklické podstatě tohoto tála je kritický důraz na první dobu zvaný „*sam*“. Tento úder slouží jako synchronizace mezi bubeníkem a dalšími hudebníky. Další úder „*tali*“ značí začátek subdivize a „*khali*“ (mávnutí) značí kontrastní skupinu bez úderu (SETHARES 2007, str. 66).



Obrázek 3: Příklad tála *jhaptal*

²⁴ *Tála* je základní cyklickou jednotkou času indického rytmu. Typicky jsou tála hrána na dvojici malých bubnů nazývaných *tabla*. Tála si jde představit jako rovnoměrně rozmístěné úderech po obvodu kruhu, kterých může být od 3 až do 128 (nejčastěji od 7 do 24). Cykly jsou často děleny do menších skupin úderů a mají svá jednoznačná jména (SETHARES 2007, str. 65).

Tála dále použijeme pro ukázkou využití rytmického modelu Konnakol, o kterém je následující kapitola.

9.1 Rytmičký model Konnakol

Za jeden z nejpropracovanějších lineárních rytmických systémů vůbec je považován jihoindický rytmický model Konnakol. Protože jedním ze základních nositelů informace v jazzu (ne-li snad tím nejzásadnějším) je rytmus, a spousta jazzových hráčů si je tohoto faktu vědoma, má za sebou použití tohoto karnatského rytmického modelu v jazzu už jistou historii, ze které si můžeme brát inspiraci.

Do evropské a americké populární hudby vstoupila klasická indická hudba v 50. letech 19. století, kdy sitárista Ravi Shankar a sarodista Ali Akbar Khan představili tomuto novému světu hudbu *Hindustani*. Posluchači byli šokováni, s jakou precizností dokáží hrát tak komplexní rytmy ve vysokém tempu (NELSON 2008, str. 1).

S počátky využívání Konnakolu v jazzové hudbě je spojena tvorba jazz-fusionové kapely Mahavishnu Orchestra na přelomu 70. a 80. let a s ní spojená osobnost Johna McLaughlina²⁵, který se studiu indické hudby věnoval a zkušenosti s využitím tohoto systému měl například i z kapely Shakti, která se orientovala na tradiční indickou hudbu.

S Johnem McLaughlinem a s Konnakolem obecně je spojen i indický perkusista a bubeník Trilok Gurtu či S. Ganesh Vinayakram, se kterým vydali v roce 2007 sérii instruktážních videí popisující pravidla Konnakolu.²⁶

9.2 Solkattu

Základním vyjadřovacím prostředkem indických hudebních systémů je koncept zvaný *solkattu*, kdy pomocí struktur slabik a solmizace jsou vyjadřovány

²⁵ Více o John McLaughlin: KONRÁD, Daniel. *Brno zažilo osvěceného kytaristu McLaughlina, připomněl slavný Mahavishnu Orchestra* [online]. 2019 [cit. 2020-03-29]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/hudba/john-mclaughlin-4th-dimension-jazzfest-brno-koncert-recenze/r~1ecc58ca606f11e9b6a9ac1f6b220ee8/>

²⁶ Více o instruktážních videích zde: MURRAY, Rich. *John McLaughlin and Selvaganesh Vinayakram – The Gateway To Rhythm* [online]. 2017 [cit. 2020-03-29]. Dostupné z: <https://www.abstractlogix.com/john-mclaughlin-selvaganesh-vinayakram-gateway-rhythm/>

jednoduché i komplexní hudební nápady. V překladu slovo solkattu znamená „dohromady vázaná slova“, což je vcelku výstižný název, protože se opravdu o vázání slov jedná, a to ve dvou úrovních.

První obsahuje kombinace slabik do jednotlivých frází (např. „*ta ka di mi*“). Tyto fráze jsou následně vázány dohromady do větších cyklických celků zvaných *tála* popsaných v kapitole o indické hudbě. Interpretace tohoto cyklického metra je prováděna pomocí gest rukou (*tlesknutí, mávnutí a klepání prsty*) a současně artikulací jazyka solkattu (NELSON 2008, str. 1).

9.2.1 Notace

Oficiálně neexistuje v Indii žádný systém grafického značení gest rukou pro provádění *tála*. Vhodný je ale například systém, který navrhnul Trichy Sankaran, protože obsahuje námi používané znaky, pokrývající celý systém gest rukou a svým charakterem (vzhledem) napomáhají rychlé grafické orientaci.

Systém je následující (SANKARAN 2010, str. 8):

- X pro tlesknutí dlaní dolů
- I pro ťuknutí prstu (prsty vždy začínají od malíčku)
- O lehké mávnutí ruky a tlesknutí dlaní nahoru
- (.) „tichý“, nevyslovený pulz
- _ jednoduchá linka pod frází indikuje double time
- Q dvě linky značí quadruple time

Verbalizace solkattu

Tradiční slabiky využívané pro verbalizace solkattu vycházejí z nepsané tradice předávané z generace na generaci po více než dvě stě let a z pojednání napsaných v přibližně stejném období muzikology a hudebními teoretiky (NELSON 2008, str. 5).

Následující tabulka obsahuje základní verbalizace běžně používaných solkattu od 1 do 10. Od 3 je uveden i alternativní způsob verbalizování (SANKARAN 2010, str. 4):

TA	1
TA KA	2
TA KI TA TA JO NU TA DI MI	3
TA KA DI MI TA KA JO NU TA RI KI TA KI TA TA KA	4
TA DIN GI NA TOM TA KA TA KI TA TA . . TOM . TA KI TA TOM .	5
TA DIN . GI NA TOM TA KI TA TA KI TA TA KA TA KA DI MI TA RI TA KA JO NU	6
TA . DIN . GI NA TOM TA KI TA TA KA DI MI TA KA TA DIN GI NA TOM TA DIN . . GI NA TOM	7
TA DIN . GI . NA . TOM TA KI TA TA DIN GI NA TOM TA KA DI MI TA KA JO NU	8
TA . DIN . GI . NA . TOM TA KA DI KU TA DIN GI NA TOM TA KA DI MI TA KA TA KI TA TA KA DI MI TA KA TA KI TA	9
TA KI TA TOM . TA DIN GI NA TOM TA KI TA TA . DIN . GI NA TOM TA KA DI KU TA DIN . GI NA TOM	10

. Značí místo, kde rytmus cítíme, ale nevyslovujeme

Spojení verbálního projevu, který ve svém původu mohl být imitací zvuku bicích, a rytmických struktur hraných na bicích, existuje od nepaměti. Zmínky o solkattu je možné nalézt v literatuře Natya Sastra již z 2. století. Solkattu se v Indii tradičně užívá ke zlepšení koordinace bicích. Napomáhá k zapamatování i těch nejkompexnějších rytmických celků a při studiu jsou využita i některá důležitá tála (rytmické cykly) (SANKARAN 2010, str. 2-3).

9.2.2 Studium solkattu

Výhodou studia solkattu je nezávislost na daném oboru, pro který jej chce student využít. Pomocí slabik a tleskání je možná pochopit tento systém, cítit jej a využít dále jakýmkoliv způsobem bez schopnosti ovládat bicí nástroje. V karnatské hudbě

se například solkattu využívá pro bubnování, k tanci *bharata nātyam* či v melodických kompozicích a analýzách při tzv. *svara kalpara* improvizacích využívajících slabiky „*sa ri ga ma pa da ni*“ pro rozvedení melodické pasáže do požadovaného cíle. Někteří bubeníci dokonce využívají mluvené vzorce v rámci svého sóla²⁷ (NELSON 2008, str. 3).

Samotné studium solkattu obsahuje určitá následující specifika (SANKARAN 2010, str. 3):

- bubeník si memoruje formule solkattu v celé škále včetně pomlk ještě předtím, než je začne na bicí hrát,
- solkattu slouží pro studium všech základních rytmů jako tála, rytmických kadencí či kompozic pro celé bicí,
- solkattu napomáhá zapamatování i těch nejkompexnějších rytmických vzorců a kompozic,
- je možné najít prvky solkattu i v písních či dalších kompozicích (např. dílo *Tillana* původně odvozené z tance).

Všechny tyto základní stavební prvky solkattu, popsané v kapitole výše, můžeme následně spojit do skupin, posouvat akcent v rámci fráze či měnit vnitřní subdivize fráze uvnitř tála (SANKARAN 2010, str. 5).

V tabulce v kapitole *Verbalizace solkattu* je možné také vidět, že frázi „*ta din gi na tom*“ je možné aplikovat na fráze od 5 do 9 dob, kdy pokud použijeme praktiku *augmentace* a *diminuce*, mohla by tato fráze v kontextu 5,7 a 9 dob vypadat v podobě diminuce následovně:

TA . . DIN . . GI . . NA . . TOM . .

TA . DIN . GI . NA . TOM .

TA DIN GI NA TOM

Obdobně by vypadala také *augmentace* pouze v opačném pořadí.

V praxi se často používá přechod do rychlejšího tempa. Děje se tak dvakrát, kdy nejdřív je nové tempo dvojnásobné vůči původnímu (v naší, západní notaci označováno jako tzv. *double time*, tedy ze čtvrtkové doby se stává doba osminová)

²⁷ Viz. také například recenze z koncertu Johna McLaughlina, kde bubeník Ranji Barot tuto techniku během sóla využil: <https://jazzport.cz/2019/04/16/na-jazzfestebno-sa-premierovo-predstavil-legendarny-gitarista-john-mclaughlin/>

a následně opět dvojnásobné vůči novému tempu (tzv. *quadruple time*, tedy z originální čtvrtkové doby se stává doba šestnáctinová) (SANKARAN 2010, str. 6).

9.2.3 Praktická ukázka

Pro ukázkou bylo zvoleno tála *Misra Chapu*, které má sedm dob a skládá se ze tří typů základních úderů popsaných v sekci *Notace*. Rytmus je pomocí solkattu a gest rukou znázorněn následovně:

Tála: O O . X . X .
 1 2 3 4 5 6 7
 Ta ki ta Ta ka di mi

Výše zmíněná diminuce a augmentace by pro toto tála vypadala následovně:

Ta . . ki . . ta . . Ta . . ka . . di . . mi . . (groups of 3)
 Ta . ki . ta . Ta . ka . di . mi . (groups of 2)
 Ta ki ta Ta ka di mi (groups of 1)
 Ta ki ta Ta ka di mi (groups of 1)
 Ta . ki . ta . Ta . ka . di . mi . (groups of 2)
 Ta . . ki . . ta . . Ta . . ka . . di . . mi . . (Ta) (groups of 3)

Aplikace fráze v různém tempu vypadá následovně:

O O . X . X . O O . X . X . **slow speed** (audio 1X)
 Ta . ki . ta . Ta . ka . di . mi .

O O . X . X . **medium speed** (audio 2X)
 Ta ki ta Ta ka di mi

O O . X . X . O **fast speed** (audio 2X)
 Ta ki ta Ta ka di mi Ta ki ta Ta ka di mi (Ta)

Více komplexním cvičením může být seskupení pulzu do skupin po třech, dvou a jednom úderu a utvoření tzv. „vnitřního pulzu“ (SANKARAN 2010, str. 5). Takto by vypadalo toto seskupení pro tála *Misra Chapu*:

O	O	.	X	.	X	.
Ta	.	ki	.	ta	Ta	ka
O	O	.	X	.	X	.
.	di	.	mi	Ta	ki	ta Ta
O	O	.	X	.	X	.
.	ka	di	mi	Ta	ki ta Ta	ka di mi
O	O	.	X	.	X	.
Ta	ki ta Ta	ka di mi	Ta	ki	ta	Ta
O	O	.	X	.	X	.
.	ka	di	mi	Ta	ki	ta
O	O	.	X	.	X	.
.	Ta	ka	di	mi		O (Ta)

Zajímavým současným projektem spojujícím Konnakol a jazzovou hudbu je kapela Aruna Luthry nazvaná *Konnakol Jazz Project*. Kompozice projektu spojují mluvené slovo *solkattu*, rytmy Konnakolu hrané na bicí nástroje a perkuse a moderní post-bop. Aktuálně s uskupením spolupracuje například i Selvaganesh, což je syn T.H. Vinayakrama, který byl součástí kapely Shakti zmíněné výše v úvodu kapitoly o Konnakolu²⁸.

²⁸ Viz. například informace o aktuálním koncertu konajícím se v Starr Theater at Walton Arts Center 24.4.2020. Dostupné z: <https://waltonartscenter.org/tickets/series/starrlight-jazz-club-series/arun-luthras-konnakol-jazz-project-with-selvaganesh/>

10 Závěr

Kulturní bohatství střetávající se na území Izraele je nesmírně obsáhlé. Geograficky zasahuje do Evropy, severní Afriky, arabských zemí a mnoha dalších. I přes to, že hlavní vlivy vychází z kulturních tradic Židů a Arabů, najít kompletní prameny izraelské hudby je složitá a rozsáhlá úloha, protože každý z těchto národů má sám o sobě několika tisíciletou tradici rozpínající se na velkém území. Dají se však nacházet určité spojitosti mezi jednotlivými kulturami a určité společné vlastnosti popsané různými názvy (viz. problematika tála a iḳā rytmů).

I když práce popisuje pouze okrajově pravidla a zvyky jednotlivých kultur, je patrné, že množství hudby, které je v jejich více než tisíciletém vývoji ukryto, je nesmírně velké a nabízí obrovskou možnost inspirace pro jazzovou hudbu.

V současné době už jsou znalosti o nesmírných možnostech, které v sobě tato hudba skrývá, v jazzové komunitě poměrně rozšířené. Ne všichni se však věnují jejich studiu, protože si každá jedna z těchto větví zaslouží mnoho let studia, než ji člověk doopravdy dostane pod „kůži“.

Řada izraelských hudebníků má nesmírnou výhodu v tomto směru, protože touto hudbou žila. Na druhou stranu je i část z nich, kteří se věnují jazzové hudbě a tradiční hudba je příliš nepoznamenala. Například Assaf Kehati, i přes to, že pochází z Izraele a je aktivním jazzovým hráčem scény New Yorku, se vydal na jinou dráhu a na otázky ohledně tradiční hudby ovlivňující izraelskou hudbu nechtěl z důvodu nekompletních znalostí dokonce ani odpovídat²⁹.

V dnešní době už probíhá aktivně spojení jazzu s jakoukoliv hudbou, která patří do kulturního dědictví společnosti. Nacházet nové inspirace je čím dál těžší, protože i velikost naší planety je omezená. Právě v zemích Blízkého východu nám dlouhé generace v hudbě zanechaly jejich bohatství. Tvorba nového jazzu, který z něj čerpá, už se děje, proto není dobré zaspát dobu, ale porozumět této problematice co nejvíce. Tato práce je jen první krok.

²⁹ Viz. příloha 2 – Odpověď Assafa Kehatiho na otázky v emailové komunikaci.

11 Seznam použitých pramenů

Kněžní prameny

AZADEHFAR, Mohammad R. Rhythmic Structure in Iranian Music. 2. vydání. Tehran, Iran: Tehran Arts University Press, 2006. ISBN 964-6218-47-4.

BADEAU, John Stothoff a John R. HAYES. The Genius of Arab civilization: source of Renaissance. 2nd ed. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983. ISBN 9780262081368.

FARRAJ, Johnny a Sami Abu SHUMAYS. Inside arabic music: Arabic maqam performance and theory in the 20th century Middle East. New York, NY: Oxford University Press, [2019]. ISBN 9780190658359.

FRIEDMANN, Jonathan L. Perspectives on Jewish music: secular and sacred. Lanham, MD: Lexington Books, c2009. ISBN 978-0739141526.

MUKHTAR, Ahmed. The Mukhtar Method - Darbuka Beginner & Intermediate. Second Edition. Morrisville: Lulu Enterprises, 2018. ISBN 9780244744199.

NELSON, Daniel P. Solkattu Manual: An Introduction to the Rhythmic Language of South Indian Music. Middletown: Wesleyan University Press, 2008. ISBN 978-0819575234.

NETTL, Bruno, Ruth M. STONE, James PORTER a Timothy RICE. The Garland encyclopedia of world music. New York: Garland Pub., 2002. Garland reference library of the humanities, v. 1169, 1191, 1193. ISBN 0824060423.

NETTL, Bruno a Timothy ROMMEN. Excursions in world music. Seventh edition. New York: Routledge, 2017. ISBN 978-1138688568.

NJOKU, Raphael Chijioko. *Culture and customs of Morocco*. Westport: Greenwood Press, 2006. ISBN 0-313-33289-4.

PAPPE, Ilan. The modern Middle East. New York: Routledge, 2005. ISBN 9780415214094.

PLASTINO, Goffredo. Mediterranean Mosaic: Popular Music and Global Sounds. New York: Routledge, 2013. ISBN 9781136707698.

RECHBERGER, Herman. The Rhythm in Arabian Music: Herman Rechberger World Music Series. First edition. Stockholm: Fennica Gehrman, 1999, 168 s. ISBN 978-952-5489-30-9.

REGEV, Motti a Edwin SEROUSSI. Popular Music and National Culture in Israel. California: University of California Press, 2004. ISBN 9780520236547.

REZA AZADEHFAR, Mohammad. Rhythmic structure in Iranian music. Second edition. Tehran: Azadehfar, 2011, 380 s. ISBN 9789646218475.

SANKARAN, Trichy. The Art of Konnakol: Spoken rhythm of South Indian music. Toronto: Lalith Publishers, 2010. ISBN 9870969882312.

SETHARES, William A. Rhythm and transforms. London: Springer, 2007. ISBN 978-1-84628-640-7.

TOUMA, Habib. The music of the Arabs. New expanded ed. Portland, Or.: Amadeus Press, c1996. ISBN 0-931340-88-8.

WOLF, Richard K., Stephen BLUM a Christopher HASTY. Thought and play in musical rhythm: Asian, African, and Euro-American perspectives. New York, NY: Oxford University Press, 2019. ISBN 9780190841485.

Články

BAR-YOSEF, Amatzia. „Musical Time Organization and Space Concept: A Model of Cross-Cultural Analogy.“ *Ethnomusicology*, vol. 45, no. 3, 2001, pp. 423-442. JSTOR, [cit. 2020-03-18]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/852865.

EHRENKREUTZ, Stefan. „Medieval Arabic Music Theory and Contemporary Scholarship.“ *Arab Studies Quarterly*, vol. 2, no. 3, 1980, pp. 249-265. JSTOR, [cit. 2020-03-01]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/41859046.

FISHMAN, Noah. *Jazz Is My Home: Shai Maestro Speaks* [online]. New York: Jazz Gallery, 2017 [cit. 2020-04-01]. Dostupné z: <http://www.jazzspeaks.org/jazz-is-my-home-shai-maestro-speaks/>.

GOLDENBERG, S., & Wekerle, G. (1972). FROM UTOPIA TO TOTAL INSTITUTION IN A SINGLE GENERATION: THE KIBBUTZ AND THE BRUDERHOF. *International Review of Modern Sociology*, 2(2), 224-232. [cit. 2020-04-01]. Dostupné z www.jstor.org/stable/41420450

POTTER, Jeff. *Ziv Ravitz - The Urgency of Now*. Modern Drummer [online]. 2017, 2017 [cit. 2020-02-22]. Dostupné z: <https://www.moderndrummer.com/article/may-2017-ziv-ravitz/>.

RAPPORT, Evan. „Prosodic Rhythm in Jewish Sacred Music: Examples from the Persian-Speaking World.“ *Asian Music* 47, no. 1 (2016): 64-102. doi:10.1353/amu.2016.0000 [cit. 2020-02-12]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/291018484_Prosodic_Rhythm_in_Jewish_Sacred_Music_Examples_from_the_Persian-Speaking_World.

SHANNON, Jonathan. „Composition, Tradition and the Anxiety of Musical Influence in Syrian and Moroccan Andalusian Musics.“ (2007), [cit. 2020-03-06]. Dostupné z: <https://www.semanticscholar.org/paper/Composition%2C-Tradition-and-the-Anxiety-of-Musical-SHANNON/88a569eee127ee586142ffd002a52c21986ad6fa>.

SCHUYLER, Philip D. „Moroccan Andalusian Music.“ *The World of Music*, vol. 20, no. 1, 1978, pp. 33-46. JSTOR, [cit. 2020-03-01]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/43562538.

WILLIAMS, Laura (1934) „Arabic Music,“ *The Open Court: Vol. 1934 : Iss. 2* , Article 2 [cit. 2020-02-18]. Dostupné z: <https://opensiuc.lib.siu.edu/ocj/vol1934/iss2/2>.

Internetové prameny

America-Israel Cultural Foundation [online]. Israel, 2020 [cit. 2020-04-06]. Dostupné z: <https://aicf.org/artist/ziv-ravitz/>

Blues and Roots [online]. 2011 [cit. 2020-04-16]. Dostupné z: <https://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/music/63533/blues-and-roots>

BRADY, Shaun. Omer Avital and the art of musical collage. Jazziz [online]. 2015, 2015(spring) [cit. 2020-03-24]. Dostupné z: <https://www.jazziz.com/sum-many-parts/>.

DOARI, Itamar. Wadiatma [online]. Jeruzalém, 2015 [cit. 2020-04-06]. Dostupné z: <https://www.wadiatma.com/en/87/31>

ISRAEL MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS. *Facts about Israel* [online]. Jerusalem, Israel, 2010 [cit. 2020-04-11]. Dostupné z: https://mfa.gov.il/MFA_Graphics/MFA%20Gallery/Facts%20About%20Israel%202008/FactsEng2010.pdf.

KONRÁD, Daniel. Brno zažilo osvětleného kytaristu McLaughlina, připomněl slavný Mahavishnu Orchestra [online]. 2019 [cit. 2020-03-29]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/hudba/john-mclaughlin-4th-dimension-jazzfest-brno-koncert-recenze/r~1ecc58ca606f11e9b6a9ac1f6b220ee8/>.

MURRAY, Rich. John McLaughlin and Selvaganesh Vinayakram – The Gateway To Rhythm [online]. 2017 [cit. 2020-03-29]. Dostupné z: <https://www.abstractlogix.com/john-mclaughlin-selvaganesh-vinayakram-gateway-rhythm/>.

OKONŞAR, Mehmet. *Jewish Music: A Concise Study by Mehmet OKONŞAR: A short study on Jewish Music*. History from biblical times to our days. [online]. 2008, [cit. 2020-04-17]. Dostupné z: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/JewishMusic.pdf>.

Razdaz records: Amos Hoffman — Evolution [online]. 2008 [cit. 2020-04-18]. Dostupné z: <https://razdazrecordz.com/amos-hoffman-evolution/>.

SAGEE, Alona, „*The History of Jazz (Dr. Alona Sagee) 22/3/2018*” [cit. 2020-01-18]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=VLwgjIsefak>.

SAGEE, Alona a Dan GOTTFRIED, „*The History of Jazz (Dr. Alona Sagee, Dan Gottfried) 22/3/2018*” [cit. 2020-01-18]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=vXt0TRRnmBA>.

TEPPER, Aryeh. Jewish Review of Books: No greater love [online]. 2012 [cit. 2020-04-18]. Dostupné z: <https://jewishreviewofbooks.com/articles/181/no-greater-love/>.

Disertační práce

TSUGE, Gen'ichi. „*Āvāz: A Study of the Rhythmic Aspects in Classical Iranian Music*,” disertační práce, Wesleyan University, Middletown, 1974.

Interview

RAVITZ, Ziv. 23.3.2020. Skrz emailovou komunikaci (viz. příloha 1).

KEHATI, Assaf. 10.2.2020. Skrz emailovou komunikaci (viz. příloha 2).

12 Přílohy

Příloha 1

Odpovědi na otázky zaslané emailem Ziv Ravitzovi:

Otázka 1:

In the interview for Modern Drummer magazine, you mentioned how diverse music in Israel is. Can you please be more specific about what kind of music that influenced you the most, or do you remember any particular songs or melodies from your childhood?

Odpověď 1:

The music in Israel is diverse due to the fact that there are many people that arrived from very different parts of the world at the same time. Israel is very young country, and during the creation of it, many people came together. My grandmother is from Egypt and my grandfather from Russia, just to show a small example. I grew up listening to Israeli music which is based on all those cultures put together; from composers like Sasha Argov who came from Eastern European music background to Zohar Argov who came from North African background. The music melted into one pot of golden music.

Otázka 2:

Your debut album Images from Home seems to be influenced by the multicultural background in Israel. Are any of your songs inspired by traditional middle eastern music or traditional rhythms?

Odpověď 2:

No, those are not traditional rhythms from Israel. They are more an infusion of modern rhythms and concepts coming from many places. The majority of rhythms in Israeli music are 3/4 or 4/4, not a lot of odd meters, although many Israeli musicians use [them]. In some Arab countries there are some, as well as in Eastern Europe. My source of inspiration was the collection of all the music I heard in my life. [Even] Rock, Grunge music, etc...

Otázka 3:

In your new cd No Man Is an Island you play with some more complicated rhythm structures. Was there any particular system you were following when creating these rhythmic patterns? (e.g. Konnacol)

Odpověď 3:

No. I always think about the song itself. I never start with a concept but more content. What does the song need to exist? The rhythms that came to me came from the melodies that were inside my head when I composed. They served what the melody needed. Not the other way around.

Otázka 4:

You cooperated with Omer Klein for 8 years and created so much beautiful music together. Can you describe what was the foundation of your music or were any of your songs inspired directly by some traditional songs or rhythms?

Odpověď 4:

Omer is a great composer and musician. He took a lot of his inspiration from North African music (his heritage) and [it is] no doubt that he influenced me with that, with his genuine connection to it. What [spoke] to me in that aspect was his honesty with [his heritage]. Many of his grooves and melodies were sourced from Morocco. But just inspiration and spirit. The rest is more modern European and American jazz.

Otázka 5:

Also you spent a part of your life by working with Shai Maestro. I'd like to ask you about the song Gal. The variety of sounds, rhythms and melodies you found and played on drums in 7/4 are endless and still support everything that the music needs. What is your approach to these odd meters or what is your way to build your „vocabulary“ to feel free in any situation?

Odpověď 5:

In order to be free with odd meters, we need to break the walls of the cage that holds us down with in those rhythms. When we play 4/4, we never count and rarely use any sort of clave to hold us in place; where in odd meters there are a lot of claves involved, and [also the] marking of “one.” These are all there to help us with keeping the feeling of the meter, but they are also our cage. I tried to break that cage by eliminating claves and internalized the “one.” After that it is free. Just eighth notes.

Příloha 2

Reakce na otázky zaslané emailem Assafu Kehatimu:

Otázka 1:

There are so many influenced blended together in Israel. Can you describe your experience with traditional music in Israel? What do you think are the most important influences on music in Israel and music of some contemporary jazz artists who derive from their roots in Israel?

Otázka 2:

In my thesis I'm focusing on rhythms and there are so many of them in all the middle eastern music. Can you name some most important ones or the most commonly used ones?

Otázka 3:

Are there any connections between traditional rhythms from different cultures in middle east? If so, can you please be more specific and even add some examples?

Otázka 4:

Were some of your songs based or inspired by some traditional song or rhythm?

Odpověď na všechny otázky:

I feel I'm not actually the right person to answer all of them in terms of my background and things I've studied and things I was exposed to. I think it's less applicable to me with traditional rhythms etc. I know some things but I'm not the person you're looking for to answer those questions. I don't want to answer them without really knowing the details of the problematics.

Příloha 3

Transkripce části skladby Gal alba The Road to Ithaca Shaie Maestra uvedená
v kapitole o arabském rytmu:

Gal

Shai Maestro

Transcribed by petr nohavica

The musical score is written in 4/4 time and is divided into several systems. The first system is marked "rubato" and features a complex, multi-measure rhythmic structure. The second system is marked "Pno." and features a complex, multi-measure rhythmic structure. The third system is marked "Pno." and features a complex, multi-measure rhythmic structure. The fourth system is marked "Pno." and features a complex, multi-measure rhythmic structure. The fifth system is marked "Pno." and features a complex, multi-measure rhythmic structure. The sixth system is marked "Pno.", "Bass", and "Dr." and features a complex, multi-measure rhythmic structure. A tempo marking of quarter note = 130 is present at the beginning of the drum part.

27

Piano score for measures 27-29. The Pno. part is in the bass clef with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. It features a steady eighth-note melody. The Bass part is also in the bass clef, providing a harmonic accompaniment with a mix of eighth and quarter notes. The Dr. part is in the drum set notation, showing a consistent pattern of eighth notes.

30

Piano score for measures 30-31. The Pno. part continues with a similar eighth-note melody. The Bass part has a more active line with eighth notes and some rests. The Dr. part maintains the eighth-note pattern with some variations in dynamics.

32

Musical score for measures 32-33. A section marker 'B' is placed above the Pno. staff at the start of measure 32. The Pno. part switches to a treble clef and features a melody with quarter and eighth notes. The Bass part continues with a similar accompaniment. The Dr. part has a more complex pattern with some rests and accents.

34

Musical score for measures 34-35. The Pno. part continues in the treble clef with a melody of quarter and eighth notes. The Bass part has a more active line with eighth notes and some rests. The Dr. part maintains a consistent eighth-note pattern.

36

Pno.  Bass  Dr. 

38

Pno.  Bass  Dr. 



40

Pno.  Bass  Dr. 

42

Pno.  Bass  Dr. 

44

Pno.  Bass  Dr. 

4

46

Pno. Bass Dr.

This system contains measures 46 and 47. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with some beamed sixteenth notes. The bass part has a similar eighth-note pattern with occasional quarter notes. The drum part consists of a steady eighth-note pattern with some accents and rests.

48

Pno. Bass Dr.

This system contains measures 48 and 49. The piano part has a more melodic line with some rests. The bass part continues with eighth-note patterns. The drum part features a more complex pattern with some sixteenth-note runs and accents.

51

Pno. Bass Dr.

This system contains measures 51 and 52. The piano part has a melodic line with some ties and rests. The bass part has a steady eighth-note pattern. The drum part continues with eighth-note patterns and some accents.

53

Pno. Bass Dr.

This system contains measures 53 and 54. The piano part has a melodic line with a long tie across the two measures. The bass part has a steady eighth-note pattern. The drum part continues with eighth-note patterns and some accents.

54

Piano score for measures 54-55. The Pno. part has a treble clef and a bass clef. The Bass part has a bass clef. The Dr. part has a drum set icon. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 54 shows a piano introduction with chords in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 55 continues the bass line and drum pattern.

56

Musical score for measures 56-57. The Pno. part has a bass clef. The Bass part has a bass clef. The Dr. part has a drum set icon. A box labeled 'A' is placed above measure 56. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 4/4. Measure 56 features a piano melody in the left hand. Measure 57 continues the piano melody and drum pattern.

58

Musical score for measures 58-59. The Pno. part has a bass clef. The Bass part has a bass clef. The Dr. part has a drum set icon. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 4/4. Measure 58 features a piano melody in the left hand. Measure 59 continues the piano melody and drum pattern.

59

Musical score for measures 59-60. The Pno. part has a bass clef. The Bass part has a bass clef. The Dr. part has a drum set icon. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 4/4. Measure 59 features a piano melody in the left hand. Measure 60 continues the piano melody and drum pattern.