

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Skladba a teorie skladby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**DRNKACÍ NÁSTROJE LOUTNOVÉHO A CITEROVÉHO  
TYPU ARABSKÉHO A HINDUSTÁNSKÉHO  
KULTURNÍHO OKRUHU V SOUČASNÉ KOMPOZICI**

**MgA. Vratislav Zochr**

Vedoucí práce: doc. MgA. Slavomír Hořínka, Ph.D.

Oponent práce: Ing. MgA. Tomáš Reindl, Ph.D., PhDr. Marian Šidlo Friedl,  
Ph.D.

Datum obhajoby: 13. 9. 2022

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Composition and theory of composition

**DOCTORAL THESIS**

**LUTE- AND ZITHER-TYPE PLUCKED STRING  
INSTRUMENTS OF THE ARAB AND HINDUSTANI  
CULTURAL AREA IN CONTEMPORARY COMPOSITION**

**MgA. Vratislav Zochr**

Thesis advisor: doc. MgA. Slavomír Hořínka, Ph.D.

Examiner: Ing. MgA. Tomáš Reindl, Ph.D., PhDr. Marian Šidlo Friedl, Ph.D.

Date of thesis defense: 13. 9. 2022

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2022

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

**Drnkací nástroje loutnového a citerového typu arabského a hindustánského kulturního okruhu v současné kompozici**

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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.



# Abstrakt

Tato disertační práce se zabývá možnostmi využití drnkacích nástrojů arabského a hindustánského kulturního okruhu v soudobé artificiální hudbě. Je v ní poukázáno zejména na to, jak může jejich stavba, způsob hry a hudebně-kulturní prostředí, z něhož pocházejí (a s nímž jsou úzce spjaty), ovlivnit výslednou podobu současné kompozice. Pohled na tuto problematiku přitom zaujímám nejen z pozice skladatele, ale i praktikujícího hráče na některé z těchto nástrojů. Práce je rozdělena do pěti kapitol: v první části jsou vypracovány stručné úvody do hudebně-teoretických systémů obou kulturních celků, bez nichž by nebylo možné dobře porozumět dalšímu výkladu. Následují kapitoly s popisem jednotlivých nástrojů a analýzami skladeb současných autorů, včetně mých vlastních. Text práce je bohatě doprovázen notovými příklady i obrázky hudebních nástrojů, jejich komponentů či způsobů hry atp.

## Klíčová slova

etnické drnkací nástroje, sitár, kanún, ud, sarod, tanpura, tar, bağlama, saz, surbahar, hindustánská klasická hudba, arabská klasická hudba, world music, maqám, rága, Jonathan Mayer, Karen Keyhani, Sara Abazari, Edward Powell, Samir Odeh-Tamimi

# Abstract

This doctoral thesis deals with the possibilities of using plucked string instruments of the Arabic and Hindustani cultural territory in contemporary classical music. It points out in particular how their construction, the way they are played and the musical-cultural milieu from which they originate (and with which they are closely linked) can influence the final form of the contemporary composition. At the same time, I am looking at this issue not only from the position of a composer, but also a practicing player on some of these instruments. The thesis is divided into five chapters: in the first part, brief introduction to the music-theoretical systems of both cultures are elaborated, without which it would not be possible to understand further interpretation. The remaining chapters describe individual instruments and analyses of compositions by contemporary composers, including my own. The text of the thesis is richly accompanied by musical examples and pictures of musical instruments, their components or ways of playing, etc.

## Keywords

ethnic plucked string instruments, sitar, kanun, oud, sarod, tanpura, tar, bağlama, saz, surbahar, hindustani classical music, arabic classical music, world music, maqam, raga, Jonathan Mayer, Karen Keyhani, Sara Abazari, Edward Powell, Samir Odeh-Tamimi

# Poděkování

Děkuji především svému školiteli Slavomíru Hořínkovi, který tuto práci od jejích počátků průběžně pročítal a opatřoval kritickými poznámkami. Dále mé poděkování náleží Tomáši Reindlovi za dlouhodobou pomoc stran problematiky hindustánské hudby, Haštalu Hapkovi a Petru Louženskému za fundované rady ohledně přepisu arabských termínů, Edwardu Powellovi za trpělivé a přínosné konzultace nejrůznějších témat z oblasti arabské hudby či konstrukce drnkacích nástrojů, které společně realizujeme již několik let formou emailu, videokonferencí i osobních setkání. Bez přispění všech výše zmíněných lidí by tato práce nenabyla své finální podoby.

# Obsah

Úvod .....	9
1 Maqám versus rága .....	13
1.1 Maqám. Modální charakteristika maqámu.....	14
1.1.1 Tónové hladiny a fáze.....	21
1.1.2 Modulace v arabské hudbě .....	25
1.1.3 Rytmická stránka arabské hudby .....	27
1.1.4 Formy arabské hudby .....	30
1.2 Rága .....	35
1.2.1. Rytmická stránka klasické hindustánské hudby .....	39
1.2.2. Některé formálně-tektonické prvky interpretace rágy .....	41
2 Drnkací nástroje hindustánského kulturního okruhu .....	43
2.1 Sitár .....	43
2.1.1 Ladění sitáru .....	46
2.1.2 Poznámka k notaci sitáru .....	47
2.2 Další drnkací nástroje hindustánského kulturního okruhu .....	47
3 Drnkací nástroje arabského kulturního okruhu .....	53
3.1 Ud (Al'ud) .....	53
3.2 Kanún .....	56
3.3 Další drnkací nástroje arabského kulturního okruhu .....	61
4 Nástrojové modifikace & mutace Edwarda Powella .....	64
5 Příklady skladeb inspirovaných hindustánskou nebo arabskou hudbou .....	70
5.1 Koncert pro sitár č. 1 Jonathana Mayera .....	70
5.2 Příklady ze soudobých skladeb pro sólový sitár .....	82
5.3 Příklady ze soudobých skladeb s využitím drnkacích nástrojů arabského kulturního okruhu....	86
5.4 Příklady z vlastní kompoziční práce.....	96
5.4.1 Studie pro sólový sitár .....	96
5.4.2 Studie pro ud a kanún .....	99
5.4.3 Millenium .....	102
5.4.4 Trojkonzert pro sitár, ud, kanún a orchestr .....	109
Závěr.....	119
Příloha .....	120
Seznam literatury a pramenů.....	122



# Úvod

Ve své disertační práci se pokusím shrnout dosavadní výsledky svého tvůrčího výzkumu na poli možností uplatnění drnkacích nástrojů arabského<sup>1</sup> a hindustánského<sup>2</sup> kulturního okruhu v kontextu vlastní kompoziční práce. Jak arabská, tak indická klasická hudba disponují nesmírně propracovanými hudebně-teoretickými systémy (např. pečlivou a přesnou prací s mikrointervaly). Cílem mého textu není podat vyčerpávající pojednání o těchto systémech. Považuji ovšem za nezbytné čtenáře nejprve zasvětit do hudebně-teoretických kontextů daných kultur, neboť hra na tyto nástroje i způsob tvoření tónu, zvukovost či jejich anatomie jsou úzce provázány s hudební tradicí krajiny, z níž pocházejí. Nejen na vlastním příkladu bych rád poukázal na to, jak může k různým těmto prvkům přistoupit soudobý skladatel. Hlubší poznání obou probíraných okruhů podle mého názoru skýtá silný inspirační potenciál, jehož působením lze významně obohatit tvarosloví současné kompozice: synkrezemi či přímo syntézou hudby odlišných kulturních okruhů napříč východní a západní<sup>3</sup> hudbou dochází často k pozoruhodným tvůrčím průnikům, vznikly a stále vznikají např. instrumentální koncerty pro sitár či kanún a orchestr<sup>4</sup>, ud a orchestr<sup>5</sup>, skladby pro ud a živou elektroniku<sup>6</sup> a mnohé jiné podobné projekty.

Oba kulturní okruhy zkoumám především z hlediska tónových výšek – nikoliv rytmu. Důvodů pro toto omezení je několik: o rytmickém aspektu v etnické hudbě už v češtině vyšla např. kniha Vlastislava Matouška<sup>7</sup> a hindustánský rytmický systém přehledně a vyčerpávajícím způsobem zpracoval Tomáš Reindl<sup>8</sup>. Vzhledem k tomu,

---

<sup>1</sup>Předkládaný text se zabývá klasickou arabskou hudbou. Jelikož je arabská hudba kvůli historicky daným okolnostem úzce spřízněná s hudbou Persie či Turecka, lze v některých obecnějších stylových charakteristikách hovořit všeobecně o blízkovýchodní hudbě a naopak tam, kde se jedná o specifické zvláštnosti, je třeba rozlišovat např. mezi arabským a tureckým přístupem.

<sup>2</sup>Termínem „hindustánský“ označujeme oblast severní Indie, oblast jižní Indie pak nazýváme „karnatická/karnáťácká“ (podle jihoindického státu Karnátaka). Oba celky představují, navzdory mnoha příbuznostem, vyhraněné kulturní okruhy. V této práci se budu zabývat výhradně hindustánskou hudební tradicí.

<sup>3</sup>Pojmem „západní“ zde míním Evropu a Severní Ameriku, tedy euroamerickou civilizaci.

<sup>4</sup>Např. dvojice *Koncertů pro sitár a orchestr* Raviho Šankara nebo *Koncert pro sitár a orchestr* Jonathana Mayera, v případě kanúnu pak např. *Koncert pro kanún a orchestr* č. 2 E dur Khachatura Avetisjana (1926–1996).

<sup>5</sup>Např. koncerty pro ud a orchestr egyptských skladatelů Attiy Sharary a Ĥusajna al-Mašrího

<sup>6</sup>Např. skladba *A Butterfly Flaps its Wings...* izraelského skladatele Shaie Cohena.

<sup>7</sup>Vlastislav Matoušek. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Praha: Togga, 2003, s. 62–81.

<sup>8</sup>Tomáš Reindl. *Indický rytmický systém: Zdroj inspirace západních skladatelů*. Praha: NAMU, 2017.

že má práce je v češtině, považuji za nezbytné doplnit český jazykový diskurz o stručný úvod, který pro klíčové jevy zavede nové české termíny, a to nejen pro pochopení dané problematiky, ale především proto, abych příslušné jevy mohl vztáhnout ke své vlastní tvorbě. V mých studiích pro ud a sitár hraje inspirace koncepty organizace tónových výšek prvořadou roli. Dále mám na zřeteli především zvukovou stránku a rezonanci nástrojů, k občasným stylizacím a aluzím na arabskou či hindustánskou hudbu přikládám vždy vysvětlující komentář.

Co mne jakožto badatele – a koneckonců i hráče na tyto nástroje nejvíce zajímá, je způsob, jakým konkrétní hudební požadavky ovlivnily stavbu, a tím pádem zvuk těchto nástrojů, a naopak jak drnkací nástroje za užití stylizací a pokročilých technik imanentně ovlivňují soudobou artificiální hudbu. Je totiž zjevné, že nástroje jsou konstruovány tak, aby sloužily dobře požadavkům hudby i místům, kde mají znít. Venkovní versus interiérové nástroje: *Charakteristický „bzučivý“ zvuk indických drnkacích nástrojů, bohatý na rezonance a sympatetické kmity a s vyšším zastoupením frekvenčních složek má možnou souvislost s venkovním prováděním hudby, neboť tón těchto nástrojů je nosnější, výraznější. Uhlazený („čistý“, „měkký“ a tudíž méně průbojný) zvuk většiny evropských drnkacích nástrojů by naopak mohl odkazovat na praxi v interiéru, kde zvuku napomáhá odraz od stěn, což kompenzuje jeho slabší průbojnost – naopak nápor bzučivých nástrojů by už nemusel být v místnosti posluchačsky tak příjemný. Barva zvuku (vlastnosti spekter) hudebních nástrojů souvisejí s vnímáním souzvuků a tím i využíváním harmonie.*<sup>9</sup> S tím souvisí také můj zájem o anatomie nástrojů, resp. organologické hledisko, které zde bude příležitostně mít také prostor.

Výběr drnkacích nástrojů, jimiž se v tomto textu zabývám, podléhá kromě své úzce vymezené geografické provenience také filtru *loutnový/citerový typ* – konkrétně jde o sitár, tanpuru, sarod, surbahar, ud, kanún, bağlamu (okrajově též o tar a buzuq) a ve zvláštní kapitole budou představeni někteří ze specifických nástrojových kříženců (např. indicko-arabský *ragmakamtar* či *murchanatar*) z dílny Edwarda Powella.<sup>10</sup> Díky osobní známosti s tímto vynikajícím konstruktérem – a nadto znalcem obou hudebně-teoretických systémů – jsem obdržel mnoho cenných

---

<sup>9</sup>Za tento postřeh o možné příčině exteriérového versus interiérového provádění hudby vděčím Ing. Milanu Guštarovi, PhD., který jej přednesl při jedné ze svých přednášek o mikrointervalových typech ladění.

<sup>10</sup>E. Powell detailně studoval arabskou a indickou hudbu např. v Indii, Egyptě, Maroku, Turecku či Řecku. Viz *Edward Powell* [online]. 2022. Dostupné z: <https://www.edwardpowell.com/>.

informací, které dávám do kontextu s dostupnou literaturou.<sup>11</sup> Kromě E. Powella svůj vlastní výzkum konzultuji také s dalšími osobnostmi, mezi něž patří např. v Káhiře žijící Mohammed Antar, vynikající odborník na arabskou hudbu, nebo Marwan Alsolaiman<sup>12</sup>, původem Syřan, nyní žijící v České republice, vedoucí hudebního tělesa Ziryab interpretující arabskou hudbu. Nesmím také zapomenout na Jonathana Mayera,<sup>13</sup> jehož skladby na poli syntézy hindustánské a západní klasické hudby – jako např. *Koncert pro sitár a orchestr* – jsou příhodným zdrojem pro analýzu a stylizaci tradičních prvků klasické indické hudby. Ve zvláštní kapitole se také pokusím na vlastních kompozicích demonstrovat praktickou aplikaci poznatků získaných studiem klasické arabské a hindustánské hudby.

Přestože valnou část informací čerpám z anglické literatury či od anglicky mluvících osob (v češtině je literatury k tomuto tématu jen velmi málo), uchyluji se při přepisu arabských nebo indických termínů ke standardizované české variantě (příkladem může být dnes již běžně užívané slovo *rāga* místo *rāga*) nebo k jejich fonetické podobě (např. *džins* místo *jins*). Výjimkou je např. výraz *maqām* (nebo třeba *taqsīm*), kde ponechávám uvulární „q“. Překladem ze zahraniční literatury také zavádím pro určité jevy vlastní českou terminologii, neboť pro mnohé z těchto výrazů český ekvivalent dosud neexistuje. Jedním z mála dostupných relevantních zdrojů je např. kniha *The Music of the Arabs* Habiba Hassana Toumy.<sup>14</sup> nebo velmi odborný a podrobný spis *Inside Arabic Music* autorské dvojice Johnny Farraj – Sami Abu Shumays,<sup>15</sup> v případě spisů věnovaných hindustánské hudbě jsou to potom práce Alaina Daniéloua (např. *Northern Indian Music*<sup>16</sup> či *Music and the Power of Sound*<sup>17</sup>) nebo Joepa Bora (*The Raga Guide – A Survey of 74 Hindustani Ragas*<sup>18</sup>).

---

<sup>11</sup>Komunikace probíhala jak formou osobních setkání, tak prostřednictvím mailů, které jsou uloženy v archivu autora.

<sup>12</sup>Viz např. *Druhý život Marwana Alsolaimana*. [online]. 2018. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/druhy-zivot-marwana-alsolaimana-7451867>

<sup>13</sup>Viz *Jonathan Mayer – sitarist & composer*. [online]. 2022. Dostupné z: <https://www.jonathanmayer.co.uk/>.

<sup>14</sup>Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003. Přestože Toumova kniha je cenným a poučným zdrojem pro bádání v oblasti arabské hudby, je třeba se mít na pozoru před určitou její nedůsledností zejména v oblasti terminologie.

<sup>15</sup>Johnny Farraj – Sami Abu Shumays. *Inside Arabic Music. Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*. Oxford University Press, 2019.

<sup>16</sup>Alain Daniélou. *Northern Indian Music, Vol. 1: Theory & Technique*. London: Christopher Johnson, The Alcuin Press – Welwyn Garden City, 1949. Přestože vydání této publikace spadá už do roku 1949, svým systematickým a přehledným zpracováním je jedinečným a stále platným zdrojem, který vyčerpávajícím způsobem popisuje teoretickou stránku hudby severu Indického subkontinentu.

<sup>17</sup>Alain Daniélou. *Music and the Power of Sound*. Inner Tradition International, 1995.

<sup>18</sup>Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002.

V průběhu výzkumu a práce na této disertační práci jsem některé z výsledků publikoval v článku „Teoretické koncepty organizace tónových výšek v hudbě arabského a hindustánského kulturního okruhu a jejich využití ve vlastní kompoziční tvorbě pro ud a sitár“, který úspěšně prošel recenzním řízením pro časopis Živá hudba a měl by vyjít v průběhu příštího roku.

# 1 Maqám versus rága

Těžiště kompoziční a interpretační praxe v oblasti tónových výšek klasické hudby arabského i hindustánského hudebního okruhu spočívá ve velmi vyspělé melodické práci na bázi modálního systému. Harmonii, jak ji chápeme v evropské hudbě, klasická arabská a indická hudba nezná, pokud se tedy vyskytne harmonii připomínající prvek, resp. výraznější prvek ve vertikále, jde pouze o občasné aluze v důsledku určitých vlivů západní hudby, např. arpeggiovaný akord pod melodií atp. Z jistého hlediska lze tuto hudbu považovat za multifonní texturu vzhledem k výskytu např. prodlevy<sup>19</sup>, intervalových (zejm. kvintových) paralelismů nebo heterofonie. Nejedná se ovšem o vícehlas, tak jak mu rozumíme v kontextu evropské hudby.<sup>20</sup> Mohlo by se zdát, že se tímto celá hudební praxe zmíněných kulturních okruhů nesmírně ochuzuje, ovšem – jak uvidíme dále, hudba těchto kultur sleduje poněkud jiné cíle než hudba západní a určité aspekty modálního způsobu práce domýšlí do značné hloubky. V hudebních tradicích Indie i Blízkého východu nalézáme celou řadu podobností, oba světy dokonce často užívají i téměř stejné pojmy nebo myšlenkové konstrukty. Podívejme se na některé z těchto podobností, kterými se vyznačují mnohé *rágy* i *maqámy*:

- Časté je rozdílné znění modů při melodickém postupu nahoru a dolů (v hindustánské klasické hudbě tzv. *aroha/avaroha*)
- Mody mívají emocionální náboj, různé významové konotace, spojitosti s denní dobou (hindustánská klasická hudba), náladou, chutí, vůní, rozpoložením mysli či jejich proveniencí (*maqámy* často nesou název podle místa původu) atp.
- Při interpretaci konkrétních modů se uplatňují pro ně charakteristické melodické vzorce.
- Časté jsou návraty k důležitým („dominantním“) tónům modů.

---

<sup>19</sup>V hindustánské klasické hudbě je prodleva přítomná prakticky neustále, ať už je zvukově realizována tanpuroou (bezpražcovým drnkacím nástrojem), prodlevovými strunami sitáru, či blanzvučnými bicími nástroji s vyladěnou tónikou (Sa). Jedná se tedy o multifonní texturu melodie nad prodlevou.

<sup>20</sup>Určitou paralelu k rezonanci sympatetických strun sitáru, které prodlužují dozvuk tónů hraných na melodické struny, lze spatřovat např. v dozvuku románské baziliky, v níž je zpíván jednohlasý chorál.

- Interpretace modů v podobě formálně poměrně jasně daného schématu: např. *alap – jor* v hindustánské klasické hudbě či *taqsím – maqám* v klasické arabské hudbě (na způsob např. *introdukce a allegra* či *preludia a fugy* atp. v západní hudbě).
- Častá je postupná, plynulá gradace (začíná se ve spodních polohách a směřuje se k polohám vyšším).
- Komorní povaha hudby, s častým průvodem rytmických nástrojů.
- Mikrointervalika – velmi frapantní a odvislá od každého modu – a s ní související absence či pohyblivost pražců na mnohých nástrojích, resp. výrazný prostor pro vytahování struny (sitár).
- Propracovaný systém rytmických modů (*íqá'at/tály*)<sup>21</sup> – nezávislých na modech tónových výšek.
- Ideálem obou kulturních okruhů je zpěvní hlas, způsob rozeznívání nástrojů se snaží zpěvu přiblížit – významně se uplatňují glissanda, přírazy, vibrato, stylizace extáze.
- Obliba loutnového typu drnkacích nástrojů.
- Důležitá úloha improvizace založené na znalosti velkého množství pravidel.

Než ale pojednáme o konkrétních specifikách, kterými se modální práce v klasické arabské a hindustánské hudbě vyznačuje, chtěl bych alespoň stručně vyložit jejich hudebně-teoretický systém.

### 1.1 Maqám. Modální charakteristika maqámu.

Začněme arabskou klasickou hudbou. Jak už bylo výše naznačeno hudba obou kulturních okruhů je jednohlasá, unisonová (pochopitelně i v unisonu oktávovém), vzácněji se mohou vyskytnout i určité paralelismy (např. souběžné postupy v kvintách), prodlevy či aplikace pedálových nebo figurativních tónů. Nejdůležitějším pojmem teorie arabské klasické hudby je *maqám*,<sup>22</sup> termín do západních jazyků nepřeložitelný. Velmi podobně jako indická *rága* je *maqám* založen na konkrétním

<sup>21</sup>Míněn metrytmický cyklus *íqá'* v arabské klasické hudbě a *tála* v klasické hudbě Indie.

<sup>22</sup>Koncept *maqámu* pojednávám podle: Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, a také podle: Johnny Farraj – Sami Abu Shumays. *Inside Arabic Music. Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*. Oxford University Press, 2019.

modu, v teoretické rovině vyjádřený stupnicí, ovšem tím jeho definice není zdaleka vyčerpána. Jde o souhrnný pojem zahrnující celé melodické úseky, charakteristické melodické vzorce, modulační možnosti, ornamentální techniky a estetické konvence, což všechno dohromady představuje rozsáhlé paradigma pro možnosti melodické práce, s patřičnou reflexí umělecké tradice.

Přestože se užívá kolem stovky *maqámů* (celkem jich existuje údajně na 400), mluvíme často o 12 základních *maqámech*, z nichž se ty ostatní více či méně odvozují. Počet dvanáct má symbolický význam – v arabské civilizaci zaujímala hudba vždy přední místo a byl zdůrazňován její božský transcendentální rozměr.<sup>23</sup>

Základem každého *maqámu* je stupnice, jejíž první stupeň se (s užitím evropské hudební terminologie) nazývá tónika, tón nacházející se bezprostředně pod ním je nazýván citlivý tón (v angličtině *leading tone*). Rozeznáváme 72 sedmitónových-heptatonických modů, většinou s oktávovým opakováním, některé ovšem mohou oktávu překročit a jiné se dokonce oktávě vůbec nerovnaj. Stavebními kameny těchto modů jsou malé, velké a neutrální (tři čtvrtě tónu) sekundy. Každý *maqám* lze sestavit zřetěžením dvou, vzácněji tří tzv. *adžnás* (v jednotném čísle *džins*) neboli částí (především tetrachordů, pentachordů) stupnice. První *džins* začíná na 1. stupni – tónice – a druhý se napojí v bodě zvaném *ghammaz* (modulační bod), což je obvykle poslední stupeň prvního *džins*. Podobně, užije-li se při sestavování *maqámu* tři *adžnás*, první stupeň třetího *džins* se shoduje s *ghammaz* druhého *džins*. V rámci tradice bývají *maqámy* seskupovány do tzv. rodin, které vždy sdílí první *džins*. Tento kořen modu (*root jins*), hraje vůdčí úlohu při formování charakteru *maqámu*.<sup>24</sup> Každý

---

<sup>23</sup>„Thus, when Moses encountered God in the Sinai Desert, the Archangel Gabriel appeared to him and said, ‚Strike the rock with your rod‘. And twelve springs gushed forth, each one giving a different and pleasing sound (sawt). These are the origin of the twelve maqâm or basic classical modes. By virtue of a divine gift each of the great prophets sang in a different maqâm: Adam in the maqâm Râst, Moses in Ushâq, Joseph in Irâq, Jonas in Mâ warâ al-Nahr, David in Husaynî, Abraham in Hijâz and Ismael in the maqâm Nawa.“

„Když se Mojžíš setkal s Bohem v Sinajské poušti, zjevil se mu archanděl Gabriel a řekl: ‚Udeř do skály svou holí.‘ A vytrysklo dvanáct pramenů, z nichž každý vydával jiný, příjemný zvuk (sawt). Toto jsou původci dvanácti maqamů neboli základních klasických modů. K počtě božího daru každý z dvanácti velkých proroků zpíval v jiném maqamu: Adam v maqamu Rast, Mojžíš v Ushaq, Josef v Iraq, Jonáš v Mâ warâ al-Nahr, David v Husajní, Abraham v Hidžáz a Ismael v maqamu Nawa.“ [překlad V. Zochr] Simon Jargy. *Iraq 'ud classique arabe par Munir Bashir* [booklet CD]. Harmonia Mundi, 1985.

<sup>24</sup>*Arabic Maqam World* [online]. 2018 [cit. 5. 9. 2020] Dostupné z: <http://maqamworld.com/en/maqam.php>.

*maqám* má své jméno, např. podle místa původu (třeba *Hidžáz*<sup>25</sup>), nebo jeho jméno prozrazuje více o jeho vlastnostech atp.<sup>26</sup>

Pojmenování jednotlivých stupňů modu není vyjádřením jejich skutečné tónové výšky. Určitou paralelu se západní hudbou můžeme nalézt v užití solmizačních slabik pro vyjádření stupňů v dur-mollovém systému. Určujícím faktorem pro stanovení prvního stupně bývá v orientální hudbě nejčastěji spodní tón rozsahu nástroje, resp. ještě lépe – nejnižší tón zpěvního hlasu. Každý stupeň má své jméno, v arabské hudební teorii bylo ustanoveno 48 jmen pro každý čtvrttón v rámci dvou oktáv. Je tedy zjevné, že místo tónové výšky rozhoduje o jménu tónu pozice uvnitř systému.<sup>27</sup> Na tomto místě je ovšem třeba upozornět. Při studiu blízkovýchodní hudební teorie z odborné literatury, jakož i při přepisu blízkovýchodní hudby do západní notace, dochází totiž často k podstatným nedorozuměním, ba ke zmatkům. K tomuto úskalí podává komentář Edward Powell:

*„Actually, this is the first thing which needs to be clarified right in the beginning of learning maqam music – this topic is the first place everyone gets screwed up. So, to start with – maqam/makam music has two main schools, and systems of notation: Arab and Turkish. The both use a modified (for microtones) version of western notation. So, talking now only about how the music is written --- in the Arab system the written "C" note will correspond to the RAST note<sup>28</sup> in the maqam system. – after that all other notes will find their proper place using "C" as RAST for orientation. For example "D" will be DUGAH. In the Turkish system of notation, aside from having a slightly different way to understand and notate microtones, it is the same except that when you see a "G" note, this corresponds to RAST note. So a written "A" note*

---

<sup>25</sup>Hidžáz je region na západě Saúdské Arábie při pobřeží Rudého moře. Nacházejí se zde svatá města islámu Mekka a Medína.

<sup>26</sup>Např. *maqám 'adžam* – slovo *'adžam* znamená „cizí“, „barbarský“, nebo prostě ne-arabský (tzn. perský). Jde o *maqám*, který byl převzat z Persie, ale který se nicméně později velmi uchytil i v arabské hudbě, podobně jako u nás např. cikánská stupnice. Význam názvu *maqámu Bajátí* je zase „domácí“, „běžný“, „obecný“ a skutečně se jedná o jeden z nejrozšířenějších *maqámů* na celém Středním Východě. *Maqám hidžáz*, *kurd* nebo *naháwand* jsou místní pojmy oblasti, odkud pochází. Pro zajímavost ještě lze doplnit, že např. jeden *dastgah*, což je perská obdoba *maqámu*, se nazývá *Šúr* – čili ‚slaný‘, je to modus velmi podobný arabskému *maqámu Bajátí*, jiný zase vychází z hudební teorie (třeba *dastgah Mochalef* – ‚protichůdný‘) atp. Viz Bruno Nettl. „Concerts in Tehran“. In: Timothy Rommen – Isabel K. F. Wong – Charles Capwell – Thomas Turino – Philip Bohlman – Byron Dueck. *Excursions in World Music, 5th Edition*. Pearson, 2008, s. 72.

<sup>27</sup>Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, s. 25–27.

<sup>28</sup>Zde upozorňuji na skutečnost, že, E. Powell používá pojem "note" pro notu, tón i stupeň. V překladu jednotlivé významy rozlišuji, i když jsem si vědom, že "note" neznamená "stupeň". Z osobního rozhovoru ovšem vím, že je takto chápán.



*will be DUGAH etc etc. So that is how we understand the WRITTEN MUSIC in either Arab or Turk written music.*<sup>29</sup>

Zásadní rozdíl mezi přepisem arabské klasické hudby a notací západní hudby tkví v tom, že vyištěná nota tohoto přepisu nám pouze říká, jaká je její pozice v rámci systému *maqámu*. Skutečná tónová výška každé noty závisí na předem stanovené tónice – jedná se tedy o jakýsi posuvný, plovoucí systém.<sup>30</sup> K příslušné hudební praxi Edward Powell ještě dodává:

*„Before anything is actually played all the musician must discuss and agree which tone will be the tonic. Yes, most commonly in Arab music "C" is the RAST tone, but technically speaking this is just one of 12 possible ,tuning systems'. So usually Arabs actually do play the same notes as written. But in Turkish music the most common tuning system is called BOLA HANK and that is NOT like the written page. In Turkish music "G" is written as RAST step, but in BOLAHANK tuning system RAST step is played as "D". Another common tuning system in Turkish music is KIZNEY in which RAST is "A". Arab musicians playing RAST as "C" is nothing more than playing in MANSUR tuning system.*<sup>31</sup>

Komplexní pojmenování všech 48 stupňů uvádí následující tabulka převzatá z Toumovy knihy *The Music of The Arabs*:<sup>32</sup> Nejspodnější stupeň modu se nazývá *yakáh* a v evropské notaci odpovídá notě g (např. stupeň *rast* je v tomto systému

---

<sup>29</sup> „Toto je skutečně první věc, kterou je třeba si vyjasnit hned na počátku studia *maqámu* – je to totiž první bod, v němž se každý zasekne. Předně: existují dvě hlavní školy a systémy notace – arabský a turecký. Oba používají upravenou verzi západní notace pro zápis mikrointervalů. Budeme-li tedy nyní hovořit pouze o způsobu, jak hudbu zapsat, tak nota ‚c‘ v arabském systému bude odpovídat tónu RAST v rámci *maqámu*, všechny ostatní tóny pak nalézají své správné umístění používající noty ‚c‘ jakožto tónu RAST pro orientaci. Např. nota ‚d‘ bude DÚKÁ. V tureckém notačním systému, kromě toho, že má mírně odlišný způsob chápání a notace mikrointervalů, je to stejné, s výjimkou toho, že vidíme-li notu ‚g‘, odpovídá tónu RAST. Čili psané ‚a‘ je tím pádem DÚKÁ atp. Takto tedy chápeme zápis hudby obou kulturních celků.“ Emailová korespondence s Edwardem Powellem [online], 23. 2. 2022.

<sup>30</sup> Navíc arabská a turecká notace, kromě toho, že mají mírně odlišný způsob chápání a zápisu mikrointervalů, používají odlišné konvence. Například stupeň *rast* bývá v arabské hudbě psán jako nota c1, zatímco v turecké jako nota g.

<sup>31</sup> „Než se začne cokoliv hrát, všichni hudebníci se musí poradit a dohodnout, který tón bude tónikou. V arabské hudbě je nota ‚c‘ nejčastěji tónem RAST, ale technicky vzato jde pouze o jednu ze 12 možných ‚ladicích systémů‘. Arabové tedy obvykle hrají tón, který odpovídá zapsané notě. Ovšem v turecké hudbě je nejběžnějším ladicím systémem *Bola Hank*, který se s hudebním zápisem neshoduje. V turecké hudbě se jako stupeň RAST zapisuje nota ‚g‘, avšak v ladicím systému *Bolahank* je stupeň RAST hrána jako tón ‚d‘. Jiným běžně užívaným ladicím systémem v turecké hudbě je *KIZNEY*, v němž stupněm RAST je tón ‚a‘. Hraje-li se v arabské hudbě stupeň RAST jako tón ‚c‘, nejedná se o nic jiného než o hraní v rámci ladicího systému *MANSUR*.“ [překlad V. Zochr]

<sup>32</sup> Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, s. 25–27.

notou c<sup>1</sup>).<sup>33</sup> O oktávu výš se potom nachází *nawá* a konečně o dvě oktávy výš *ramal tútí*. Arabové také třídí jednotlivé čtvrttónové stupně uvnitř oktávy podle jejich významnosti do tří skupin v závislosti na četnosti jejich výskytu. Ty nejfrekventovanější jsou pilířem *maqámu*, představují důležité (dominantní) tóny a dodávají *maqámu* jeho charakter.<sup>34</sup> Zbylé dvě skupiny tónů-stupňů nacházející se mezi těmito pilíři lze označit jako méně časté (přesto však stále dosti významné pro melodický rozvoj *maqámu*) a konečně zřídka, které se při interpretaci *maqámu* téměř nevyskytují<sup>35</sup> (nebo zůstávají vyhrazeny pro zvláštní umělecký záměr pouze velmi zkušeným hudebníkům). V tomto systému byl stupeň *jaká* ustanoven nejdříve jako tón „D“, později, během osmanské nadvlády v arabském světě, byl přesunut na tón „G“.

	DŮLEŽITÉ (nejfrekventovanější)	MÉNĚ ČASTÉ	ZŘÍDKAVÉ
1.	<b>jaká (G)</b>		
2.			<b>qarár ním hisár (G zvýš. o ¼ tónu)</b>
3.		<b>qarár hisár (Gis/As)</b>	
4.			<b>qarár tík hisár (A sníž. o ¼ tónu)</b>
5.	<b>‘ušajrán (A)</b>		
6.			<b>qarár ním adžam (A zvýš. o ¼ tónu)</b>
7.	<b>qarár adžam (Hes)</b>		
8.	<b>‘iráq (h sníž. o ¼ tónu)</b>		
9.	<b>qawašt (H)</b>		
10.			<b>tík qawašt (H zvýš. o ¼ tónu)</b>
11.	<b>rast (c)</b>		
12.			<b>ním zírkúlá</b>
13.	<b>zírkúlá (cis/des)</b>		
14.			<b>tík zírkúlá (des sníž. o ¼ tónu)</b>
15.	<b>dúká (d)</b>		
16.			<b>ním kurdí (d zvýš. o ¼ tónu)</b>
17.	<b>kurdí (es)</b>		
18.	<b>síká (e snížené o ¼ tónu)</b>		
19.		<b>búsalík (e)</b>	
20.			<b>tík búsalík (e zvýš. o ¼ tónu)</b>
21.	<b>džaharká (f)</b>		
22.			<b>ním hidžáz (,arbá') (f zvýš. o ¼ tónu)</b>
23.		<b>hidžáz (fis/ges)</b>	
24.			<b>tík hidžáz (g sníž. o ¼ tónu)</b>
25.	<b>nawá (g)</b>		

<sup>33</sup>Viz o tom např. *The Garland encyclopedia of world music. Volume 6, The Middle East*. New York: Routledge, 2002, s. 34.

<sup>34</sup>Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, s. 25–27.

<sup>35</sup>Tamtéž, s. 25-27.

26.			ním hisár (g zvýš. o ¼ tónu)
27.		hisár (gis/as)	
28.			tík hisár (a sníž. o ¼ tónu)
29.	husajní (a)		
30.			ním 'adžam (a zvýš. o ¼ tónu)
31.	'adžam (hes)		
32.	audž (h sníž. o ¼ tónu)		
33.	nihúft (h)		
34.			tík nihúft (h zvýš. o ¼ tónu)
35.	kurdán (c <sup>1</sup> )		
36.			ním šáhnáz (c <sup>1</sup> zvýš. o ¼ tónu)
37.		šáhnáz (cis <sup>1</sup> /des <sup>1</sup> )	
38.			tík šáhnáz (des <sup>1</sup> sníž. o ¼ tónu)
39.	muhajdžar (d <sup>1</sup> )		
40.			ním sunbulá (d <sup>1</sup> zvýš. o ¼ tónu)
41.		sunbulá (es <sup>1</sup> )	
42.	buzurk (e <sup>1</sup> snížené o ¼ tónu)		
43.		husajní šadd (e <sup>1</sup> )	
44.			tík husajní šadd (e <sup>1</sup> zvýš. o ¼ tónu)
45.	máhúrán (f <sup>1</sup> )		
46.			džawáb 'arbá (f <sup>1</sup> zvýš. o ¼ tónu)
47.		džawáb hijáz (fis <sup>1</sup> /ges <sup>1</sup> )	
48.			jawáb tík hidžáz (g <sup>1</sup> sníž. o ¼ tónu)
49.	ramal tútí (saham) (g <sup>1</sup> )		

V této tabulce představuje **tík** jemné zvýšení (např. o čtvrttón či jiný mikrointerval menší než půltón), **ním** jemné snížení (opět např. o čtvrttón) a konečně **qarār** je výraz pro nižší oktávu. Nejlépe doloží tuto praxi notový příklad. *Maqám Rast*, kromě skutečnosti, že sám o sobě již představuje výběr z výše uvedených tónů-stupňů, nese navíc jméno podle své tóniky:



Notový příklad č. 1: modální schéma *maqámu Rast*

Prohlédneme-li si výše uvedené modální schéma *maqámu Rast*, resp. budeme-li se nějaký čas *maqámem* zabývat, pochopíme, že je to spíše střední (neutrální) sekunda – zhruba o čtvrttón zvětšená malá sekunda – a nikoliv čtvrttón samotný, co je onou typickou „esencí“ arabské hudby. Málokde bychom totiž našli melodii sestávající z čtvrttónových kroků (vzácným příkladem je *maqám Awdž*) – naopak se střední

sekundou („tříčtvrttónem“) se setkáváme prakticky neustále (kromě *maqámu Rast* jsou to např. *Bajátí, Bastinakar, Najrúz* aj.). Specifická práce v oblasti mikrointervalů je právě onou charakteristickou esencí arabské hudby – tím, co ji odlišuje od příbuzných hudebních kultur Persie a Turecka, které jinak víceméně přejala arabská jména zmíněných čtvrttónových stupňů. Popsali ji moderní teoretikové na základě systému velkého středověkého učenice al-Fárábího.<sup>36</sup> Zmíněných 48 čtvrttónů v rámci dvou oktáv by se mohlo zdát dokonale temperovaným systémem, ale to platí pouze v teoretické rovině. V praxi je zcela běžná elasticita mikrointervalů,<sup>37</sup> např. proměna střední sekundy – hudebníci si ji zvětšují nebo zmenšují podle konkrétních potřeb příslušných *maqámů*. Rozdělením oktávy na 24 stejných čtvrttónů by se právě tato hlavní esence arabské hudby setřela. Také proto má např. *kanún* (drnkací nástroj citerového typu, viz příslušnou kapitolu) množství přeladovacích páček pro každý jednotlivý tón, kterými lze rozdělit půltón až na 6 dalších mikrointervalů. Při přepisu do západní notace se ovšem pracuje pouze se čtvrttóny.

Mikrointervaly také zásadně ovlivňují charakter *maqámů*, s čímž souvisí i jejich rozdílné působení. Emocionální náboj *maqámu* a jeho vnímání posluchačem je (podobně jako třeba *rása* u indické *rágy*) zásadním a důležitým aspektem arabské hudby. Dva *maqámy* se mohou zakládat na stejném modu, ale přitom se mohou vyznačovat zcela odlišnou náladou. Dlužno říci, že vnímání charakteru jednotlivých *maqámů* je značně kulturně podmíněné. V knize *The Music of the Arabs* Habib Hassan Touma zmiňuje experiment, při kterém byl posluchačům – z poloviny arabským a z poloviny nearabským – pouštěn zvukový záznam *maqámu Sábá*.<sup>38</sup> Zúčastnění potom měli na papír se čtyřmi předtištěnými soustřednými kruhy popsat své pocity. Zatímco arabská část publika charakterizovala tento *maqám* jako smutný, tragický či naříkavý, pouze 48 % nearabských posluchačů ho takto také popsalo, zbylých 52 % vnímalo *maqám* jako vážný, toužebný či napjatý. 6 % dokonce pokládalo *maqám Sábá* za veselý, velmi živý či aktivní. Dodejme, že podobný průzkum, ovšem na poli indických *rág*, provedl u nás Tomáš Reindl.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup>Abú Nasr Muhammad ibn al-Farach al-Fárábí (zemřel kolem roku 950) byl významný islámský učenec, filozof a jedna z nejdůležitějších postav středověké arabské hudební teorie.

<sup>37</sup>podobně jako v případě ladění netemperovaných nástrojů v západní hudbě

<sup>38</sup>Habib Hassan Touma: *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, s. 43-44

<sup>39</sup>Tomáš Reindl zkoumal v řadách oslovených respondentů formou poslechového testu emocionální působení intervalů z oboru přirozeného ladění (čili vyladěných s patřičnou mikrointervalovou přesností). U některých intervalů/emocí se respondenti často shodovali (např. u čisté kvinty, malé sekundy atp.), naopak se značně

Při hře či zpěvu se interpreti snaží tóny příslušného *maqámu* přednést (v rámci daných pravidel) hudebně zajímavým způsobem, přičemž zhruba každých 10, 20 nebo 30 vteřin se navrací ke krátkým charakteristickým tří- až čtyřtónovým motivům, aby naplnili možnosti a povahu daného modu. Pouhé vyčerpání všech tónů stupnice přirozeně nepostačuje. Interpretace *maqámu* – jak uvidíme dále v kapitole o formách – je vždy souhrou skladebné práce a improvizace, proto se dvě interpretační realizace *maqámu* od sebe někdy značně liší, a to dokonce i u stejného hráče.

Důležitým aspektem *maqámu* je také možnost modulace: ke každému modu je přidružena skupina dalších, do nichž se během provozování hudby můžeme přesunout. Problematika modulace je nesmírně zajímavá, propracovaná a důležitá složka arabské hudební praxe, proto se jí dále budu věnovat v samostatné podkapitole.

### 1.1.1 Tónové hladiny a fáze

Při interpretaci hudby v konkrétních *maqámech* bývá tok melodie, resp. hudebního proudu obecně, členěn na dílčí úseky vkládáním pauz (běžně 2–4 sekundy). Každý *maqám* se skládá z několika takto vzniklých úseků, které ho po melodické stránce vystihují a při hře jsou rozvíjeny. V každém novém úseku se má odehrát hudebně něco nového a tento nový prvek pak může být chápán jak nezávisle, tak ve vztahu k předchozímu úseku.<sup>40</sup> Jestliže hudebník např. v prvním úseku melodicky oplétá 1. stupeň *maqámu*, může kupř. ve druhém obdobně pracovat s jeho třetím stupněm. Je-li v následujícím třetím úseku oplétán 4. stupeň, je celkem pravděpodobné, že se zde objeví v roli jakýchsi sekundárních tónových center i oba předchozí tóny – 1. a 3. stupně. Nejedná se ovšem o pravidlo jako spíše o zvyklost – vše záleží na fantazii hudebníka, na jeho záměru či talentu.<sup>41</sup> Tyto opěrné stupně ve funkci tónových center *maqámového* modu budeme nazývat **dominantními tóny**, samotné melodické kroužení kolem dominantního tónu (či tónů) pak **tónovou hladinou** (v

---

různilo emocionální vnímání např. velké sekundy. Mikrointervalové nuance odlišila spíše menší skupina senzitivních respondentů.

<sup>40</sup>O způsobu, jakým se s problematikou *maqámové* praxe vyrovnávají např. studenti arabské hudby, viz: *The Garland encyclopedia of world music. Volume 6, The Middle East*. New York: Routledge, 2002, s. 43.

<sup>41</sup>Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, s. 40.

angličtině *tone level*). O tónové hladině hovoříme, pakliže se dominantní tón objeví alespoň třikrát.

Obdobou motivického rozvíjení hudební věty v klasické západní hudbě jsou v hudbě arabské **fáze**, vznikající sdružením jedné (nebo více) tónových hladin s jasným dominantním tónem. Fáze *maqámu* tedy představuje kratší melodickou myšlenku či hudební blok, zakládající se na tónových hladinách okolo dominantních tónů, jejichž charakteristický sled je stanoven pro každý *maqám* zvlášť (viz dále).



Notový příklad č. 2: fáze *maqámu* s jedním dominantním tónem (g<sup>1</sup>)<sup>42</sup>

Fáze *maqámu* mívají často více než jeden dominantní tón, v následujícím notovém příkladu má tón *f*<sup>1</sup> funkci sekundárního tónového centra (je jakýmsi satelitem k hlavnímu, melodicky oplétanému dominantnímu tónu *d*<sup>1</sup>). Úplná fáze odvozuje svoji charakteristickou „barvu“ z intervalového vztahu právě mezi primárním a sekundárním centrem.



Notový příklad č. 3: fáze *maqámu* se dvěma dominantními tóny (d<sup>1</sup>, f<sup>1</sup>)<sup>43</sup>

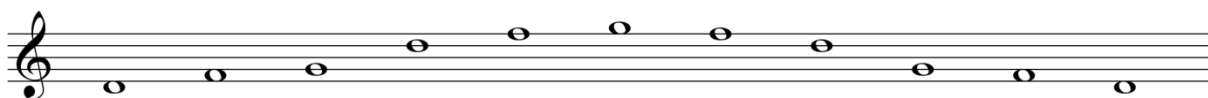
Jakmile jsou možnosti melodického oplétání tónového centra (center) adekvátním způsobem provedeny, je fáze kompletní. Každý hierarchicky vyšší úsek samotného provádění *maqámu* (čili výše uvedený úsek ohraničený pauzami – delší hudební myšlenka, blok) pak obsahuje jednu nebo více těchto fází a hudební vývoj postupuje od jedné k další – obvykle od nejnižšího po nejvyšší rejstřík, až je dosaženo vrcholu, který je jednou z podmínek pro naplnění formy *maqámu* (ovšem vrchol rozhodně nemusí znamenat konec). Někteří arabští hudebníci jsou schopni své nápady

<sup>42</sup>*Tamtéž*, s. 40.

<sup>43</sup>*Tamtéž*, s. 40.

rozfázovat tak vynalézavým a účinným způsobem, že při jejich gradaci publikum spontánně vybuchuje ve frenetický potlesk.<sup>44</sup>

Už bylo řečeno, že délky úseků *maqámu* záleží na pojetí a fantazii hudebníka; totéž platí i pro fáze: někteří interpreti tvoří fáze dlouhé, jiní krátké, úsečné; jedni se drží opatrně poblíž centrálního tónu, druzí jej obkružují odvážněji. Dominantní tóny (tónová centra) jsou však ve všech případech zásadně důležité, neboť představují kostru celé fáze. Forma konkrétního *maqámu*, která potom vyzařuje z konečného úhrnu fází, je definována posloupností (hierarchií) dominantních tónů, která je – jak jsem už uvedl výše – pro každý *maqám* charakteristická a představuje jeho jádro. Dominantní tóny, tvořící jádro každého *maqámu*, mohou mít různé intervalové poměry, ale vždycky mezi nimi nalézáme alespoň dva druhy intervalů. Na notovém příkladu č. 4 můžeme vidět příklad takové posloupnosti tří dominantních tónů *d, f, g* (s oktávovou transpozicí uprostřed):



Notový příklad č. 4: příklad sledu dominantních tónů *maqámu*

Jádro *maqámu* má zásadní důležitost pro jeho charakterizaci. Můžeme mít např. dva *maqámy*, zakládající se na totožném modálním schématu, ale rozdílném jádru. Uvedme příklad: *maqámy Bajátí* a *Uššak* sdílí sice tentýž modus, ovšem intervalová skladba jádra se liší:



Notový příklad č. 5: porovnání jader modálně totožných *maqámů* *Bajátí* a *Uššak*

<sup>44</sup>Tamtéž, s. 40

V historii arabské klasické hudby hrála dlouhá staletí významnou úlohu dualita řeckého a arabského tónového (modálního) systému.<sup>45</sup> Mody se lišily zejména uspořádáním tetrachordů, nicméně když Arabové začali svůj systém popisovat<sup>46</sup> – a to hlavně na loutně – všechno nasvědčuje tomu, že vycházeli přímo z praxe. S vysokou pravděpodobností bylo jedním z významných určujících vlivů při utváření komplikovaného arabského mikrointervalového myšlení jeho odvozování z hmatů – resp. zkracování struny udu<sup>47</sup> (analogickým příkladem může být třeba základní prstoklad durové stupnice na houslích v první poloze, kde půltón připadá na 2. a 3. prst, čili prsty, které se od sebe obtížněji oddalují).<sup>48</sup> Těžko lze totiž uvěřit tomu, že by na počátku tohoto mikrointervalového cítění byl složitý teoretický propočít, který by byl teprve dodatečně implementován v hudební praxi. Existuje ostatně několik studií, které toto interpretačně-empirické stanovisko – v konkrétní spojitosti s loutnou *ud* – podporují.<sup>49</sup>

V první části této kapitoly, kde jsem se pokoušel vyjmenovat řadu podobností mezi arabskou a hindustánskou hudbou, jsem zmínil, že jakýmsi univerzálním ideálem je zpěvní hlas, k němuž se hudební nástroje snaží připodobnit. Vokální hudba měla v arabském světě historicky prominentní úlohu. Zjednodušeně se dá říci, že to, k čemu dospěla evropská hudba v období renesance – tedy zrovnoprávnění vokální a instrumentální složky, jakož i emancipace čistě instrumentální hudby – poznala arabská hudba až ve 20. století.<sup>50</sup> Zvláštností arabského zpěvu je také fakt, že muži zpívají obvykle velmi vysoko, ženy naopak poměrně nízko<sup>51</sup>. Jde o zásadní a charakteristický barevně-výrazový prvek, který přispívá k přesvědčivému naplnění emocionálního charakteru každého *maqámu* a zejména k navození patřičného duševního rozpoložení *tarab* (viz dále podkapitolu 1.1.4 Formy arabské hudby). Kromě této pozoruhodné preference hlasových rejstříků je tu ovšem také umění modulace mezi mody, jejíž znalost, a především dovednost teprve prozrazuje

---

<sup>45</sup>Stará řecká hudba byla ostatně také jednohlasá – unisonová, jak na to alespoň poukazují dochované památky. Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, s. 17.

<sup>46</sup>Např. již zmíněný Al-Farábí sepsal důležité hudebně-teoretické dílo *Kitáb al-Músíqá* (Kniha o hudbě), které je pravděpodobně do značné míry založeno na pythagorejské hudební teorii.

<sup>47</sup>Tamtéž, s. 19–21.

<sup>48</sup>Viz o tom např. Henry George Farmer. „The Lute Scale of Avicenna“. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. 1937, č. 2 (duben), s. 245–257.

<sup>49</sup>Tamtéž

<sup>50</sup>Johnny Farraj – Sami Abu Shumays. *Inside Arabic Music. Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*. Oxford University Press, 2019, s. 145.

<sup>51</sup>Bruno Nettl. „Concerts in Tehran“. In: Timothy Rommen – Isabel K. F. Wong – Charles Capwell – Thomas Turino – Philip Bohlman – Byron Dueck. *Excursions in World Music, 5th Edition*. Pearson, 2008, s. 62.



skutečného mistra. Existuje např. nahrávka skladby *Fát il-ma'ád*, kde Umm Kulthúm<sup>52</sup>, legendární arabská zpěvačka, moduluje v jednom úseku z maqámu Hidžáz do Bajátí, načež obecenstvo, které neomylně rozpoznává tuto modulační virtuozitu, odměňuje zpěvačku bezprostředním potleskem. Modulace je v arabské klasické hudbě naprosto zásadním fenoménem, proto jí věnuji samostatnou podkapitolu.

### 1.1.2 Modulace v arabské hudbě

Modulaci (arabským výrazem *intiqál* nebo *tahwíl*) v arabské hudbě lze chápat víceméně podobně jako v hudbě západní. Jednoduše řečeno, rozumíme jí postup z jednoho *maqámu* do druhého, resp. z *džins* do jiného *džins*, což je možná ještě příhodnější vysvětlení, neboť ambitus arabských melodií mívá převážně malý rozsah (např. právě okolo velikosti jednoho *džins*) a spíše vzácně vyčerpává rozsah celého *maqámového* modu. Umění modulace se zásadním způsobem podílí na naplnění výrazu arabské hudby, resp. *maqámu* a je prestižní devizou každého interpreta (viz výše poznámku o Umm Kulthúm). Přestože teoreticky lze modulovat takřka neomezeně, arabská modulační teorie připouští – s ohledem na tradici a praxi – pouze určitou množinu možností. Jinými slovy jde o to, co zní dle zvyklostí dobře a co ne, neboli co se od interpreta očekává a co nikoliv. Posluchači bedlivě sledují interpretovy kroky a čekají, kam se vydá dále. Zásadní význam zde má orální tradice a přímá hudební praxe, která adepta učí slyšet a vnímat *maqám* v jeho úplnosti. Navzdory tradici je ovšem stále možné, aby skutečný profesionál překvapil zcela neočekávanou modulací nebo např. modulačním pásmem, tedy dílčími segmenty tradičních modulací tvořit zcela neortodoxní modulační sled. Jelikož problematika modulace v arabské hudbě je téma poměrně komplikované, omezím se zde na tři základní principy, které pomohou ozřejmit její základy.

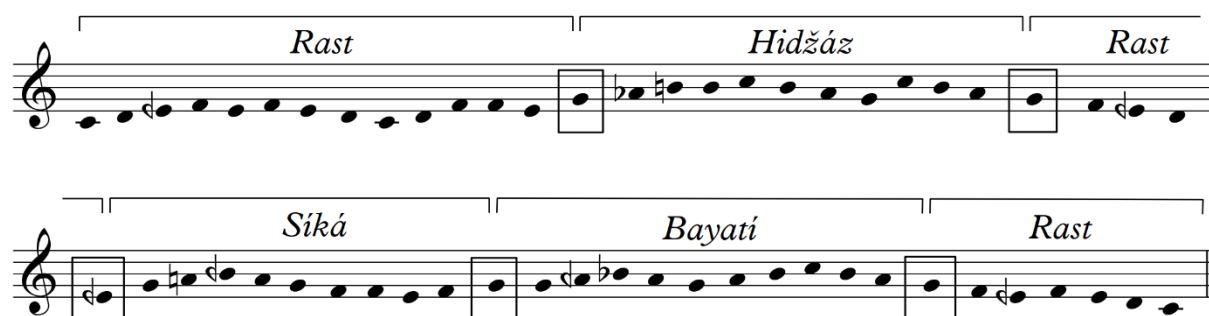
Prvním, jednoduchým způsobem je změna *džins*. Zpracováváme-li melodicky jeden *džins*, můžeme po dosažení tóniky vykročit do jiného (tímto způsobem lze efektivně „propojit“ i *adžnás* o nestejně délce). Obdobou tohoto je v evropské hudbě např.

---

<sup>52</sup>Umm Kulthum (1904 – 1975) byla legendární egyptská zpěvačka, populární nejen v arabském světě. Její mistrovství dokumentuje bohatá diskografie.

přechod z durové do mollové stejnojmenné stupnice a obráceně. Modulační možnosti opět reguluje tradice, nezvyklé modulace mohou působit rušivě.

Druhý způsob je změna tóniky. V tomto případě vstupuje do hry modulační bod *ghammaz*, který se promění na tóniku nového *džins* – lze tedy *ghammaz* chápat jako rozcestí. V knize *Inside Arabic Music* autoři uvádí jako příklad známých modulací tohoto typu postup *Hidžáz–Nahawand* (kde se 4. stupeň – *ghammaz Hidžázu* pozmění na tóniku cílového *maqámu* nebo *džins Nahawand*) nebo obdobně postup z *maqámu Bajátí* do *maqámu ‘Adžam* na 6. stupni. Uvedené příklady jsou svrchovaně v souladu s tradicí a dá se říci, že pro oba *maqámy* je toto modulační propojení přímo charakteristické.<sup>53</sup> Jako příklad tohoto způsobu modulace (s vyznačenými body *ghammaz*) uvádím následující schéma:



Notový příklad č. 6: modulace mezi *maqámovými* mody

Třetí možností je modulace uvnitř samotného *džins*, kdy výměna proběhne na určitém stupni, kterým se obě *adžnás* odlišují. Např. *Hidžáz–Bajátí*, oba na tónice „D“: třetím stupněm *maqámu* Hidžáz je tón *fis*, *maqám Bajátí* na tomto stupni má naopak *f*. Změnu jednoduše provedeme půltónovým krokem z *fis* na *f* a pokračujeme dále v cílovém *maqámu*. Tento způsob umocňuje napětí mezi jednotlivými *adžnás* (*maqámy*) a je zvlášť působivé, provedou-li melodickou změnu nástroje schopné plynulého glissanda.<sup>54</sup>

<sup>53</sup>Johnny Farraj – Sami Abu Shumays. *Inside Arabic Music. Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*. Oxford University Press, 2019, s. 302.

<sup>54</sup>Tamtéž.

### 1.1.3 Rytmická stránka arabské hudby

Podobně jako obsahuje *maqám* tónový modus pro možnosti melodického pohybu, je také rytmus organizován pomocí konkrétních rytmických modů. Ihned v úvodu je třeba říci, že rytmus je na *maqámu* zcela nezávislý – lze tedy kterýkoliv *maqám* interpretovat v libovolném rytmu (rytmickém modu). V předcházející podkapitole jsem zevrubněji popsal práci s melodickými vzorci, fázemi, tónovými hladinami okolo dominantních tónů (*maqámového* jádra), emocionální náboj *maqámu* a jeho obsah – nikdy ne nahodilý atp. Všimněme si, že zde dochází k jakési nadvládě modu nad rytmickou složkou: je to modus, co určuje hudební průběh. Pečlivě organizované tónové výšky spolu s nefixovanou rytmickou prací tudíž představují určitý odlišný způsob myšlení než v klasické západní hudbě: vezměme za příklad třeba naše tance, kde pevně daný rytmus – či alespoň metrum – kontrastuje s relativně svobodně komponovanou melodií příp. harmonií (pochopitelně s přihlédnutím k formálnímu aspektům, kadencím, závěrům vět atp.).<sup>55</sup> Proto se někdy cizincům může zdát, že arabská hudba nemá žádný řád, neboť při jejím poslechu postrádají fixní metrum. Následující informace tento případný omyl vyvracejí.

Už středověcí hudební teoretikové se pokoušeli definovat organizaci hudebního času: Al-Fárábí popsal rytmus jako nejmenší a dále nedělitelnou vzdálenost mezi dvěma impulzy (tóny), graficky znázornitelnou pomocí přímkou dělené na delší či kratší úsečky. K tomu se později přidala potřeba akcentace a vznikly i konkrétní rytmické útvary, z nichž je mnoho současných rytmických modů přímo odvozeno.<sup>56</sup> Rytmické mody označujeme souhrnným pojmem *íqá'at* (v jednotném čísle *íqá'*) nebo též *wazn*, což je pouze jiný název pro tutéž záležitost (v Turecku se mody nazývají termínem *usul*). *Íqá'at* sestávají z pravidelně se opakujících rytmických bloků (skupin přízvučných a nepřízvučných dob), kde každý úder je proveden jedním ze dvou různých typů úderu na buben: úder '*dum*' směřuje na střed bubnu a '*tak*' na hranu nebo ráfek. V těchto sledech rytmických pulsů (bývá jich obvykle 7-16, někdy až 20-25) pak mohou případné akcenty navodit i dojem vnitřního členění. Podobně jako *maqámy* mají i rytmické mody svá jména. V západní hudbě je obvykle dán rytmický cyklus, v němž se pravidelně střídají těžké a lehké doby a je často dělen ve své půli,

---

<sup>55</sup> V chorální tradici je rytmus sice také upozaděn, měrnou jednotkou je zde dech zčásti definující proměnlivost rychlosti plynutí melodické linie, nicméně určujícím elementem je text.

<sup>56</sup>Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, s. 46–47.

na tzv. druhé těžké době – např. [1-2 / 3-4], [1-2-3 / 4-5-6] atp. (nehledě samozřejmě na skutečnost, že dvacáté století o rytmickou stránku v hudbě projevilo novou, silnou intenzitu zájmu a celou problematiku v této oblasti zkomplikovalo). Avšak ve starších dobách – třeba v gregoriánském chorálu – byl zpěv provozován ametricky, čehož určitou obdobou je např. taktéž ametrické zpívání (přednášení, recitace) koránu.<sup>57</sup>

Uvedme nyní několik příkladů, které nám orientaci v této problematice pomohou objasnit. Každý z modů lze zapsat jednoduchým schématem o jednom či dvou (méně často i více) taktech. Jedním z nejznámějších a nejpopulárnějších rytmických modů je bezesporu *Maqsúm*, jehož schéma vypadá takto:



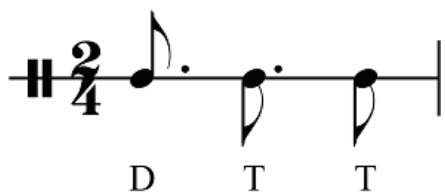
Notový příklad č. 7: schéma rytmického modu *Maqsúm*<sup>58</sup>

Jak můžeme vidět, *Maqsúm* je jednotaktový, čtyřdobý rytmický útvar vnitřně členitelný na dvě stejně dlouhé poloviny o čtyřech osminách. Písmena *D* a *T* pod notami indikují výše zmíněné údery *dum* a *tak* (čili střed a ráfek bubnu), malé písmeno *s* (při solmizaci napojené na hlavní údery – „dum-es“, „tak-es“) nad pomlčkou je onomatopoickou značkou pro případné vložení vedlejšího, slabšího úderu na libovolnou část nástroje. Uvedený prepis rytmického modu ovšem znamená jeho pouhou kostru, neboť v praxi není téměř nikdy interpretován takto stroze – naopak, hráči jej bohatě ornamentují a rozvíjí pomocí mnoha přidaných úderů, pochopitelně

<sup>57</sup>V Persii např. existuje virtuózní druh skladby zvaný *čahár* nebo *čahár mezáb* (často hraný na santúr – perský cimbál). Název v překladu znamená „čtyři hroty“ nebo „čtyři paličky“, což se možná vztahuje právě k virtuozitě vyvolávající dojem, jako by nad santúrem poletovaly čtyři ruce. Rytmus se zde frázuje na segmenty typu [1234-6] / [1234-6], což je rytmický útvar čitelnější než pouhé metrum. Viz Bruno Nettl: „Concerts in Tehran“. In: Timothy Rommen – Isabel K. F. Wong – Charles Capwell – Thomas Turino – Philip Bohlman – Byron Dueck. *Excursions in World Music, 5th Edition*. Pearson, 2008.

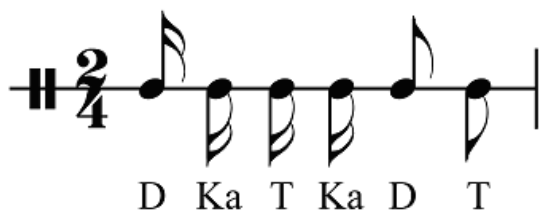
<sup>58</sup>Notové příklady se schémata rytmických modů jsou vzaty z internetového portálu [maqamworld.com](http://maqamworld.com). Viz: *Arabic Maqam World* [online]. 2018 [cit. 5. 9. 2020] Dostupné z: <http://maqamworld.com/en/iqaa.php>.

v závislosti na vlastním uměleckém záměru, velikosti a obsazení rytmické sekce či na potřebách konkrétního žánru arabské hudby.<sup>59</sup> Sudé metrum má i modus *Malfúf*.



Notový příklad č. 8: schéma rytmického modu *Malfúf*

Uvedení právě tohoto rytmického modu na tomto místě není náhodné. Jedná se totiž – spolu s některými dalšími (např. *Baladí* či *Wahda*) – o mody, mezi kterými lze běžně modulovat. Modulace, resp. bezprostřední výměna rytmického modu je zcela běžnou praxí při provozování arabské klasické hudby. Podívejme se nyní např. na modus *Fallahí*, který velmi připomíná *Maqsúm*:



Notový příklad č. 9: schéma rytmického modu *Fallahí*

Přestože v zápisu mohou dva mody vypadat podobně (např. zmíněné *Fallahí* a *Maqsúm*), v praxi jsou od sebe značně daleko, neboť je odlišuje úplně jiné cítění, výraz atp. Rytmické mody *iqá'at* mají mnoho různých taktových označení, velmi často jsou v lichých taktech (5/8, 7/4, 11/8 atp.). Kratší takty (2/4, 3/4, 4/4, 6/4 a 8/4) se vyskytují velmi často v tradiční lidové a soudobé populární hudbě, delší útvary (7/8, 9/8, 10/8 a tak dále až třeba k 32/4) jsou spíše záležitostí hudby umělé (např. tradiční vokální žánr *Muwaššahát*).<sup>60</sup> Členění času v arabské hudbě ovšem není vždy záležitostí rytmických modů – existují vyhraněné hudební žánry a formy, které pracují výslovně bez pevného metra. Pojedná o nich následující podkapitola.

<sup>59</sup>Tamtéž.

<sup>60</sup>*Arabic Maqam World* [online]. 2018 [cit. 5. 9. 2020] Dostupné z: <http://maqamworld.com/en/iqaa.php>.

### 1.1.4 Formy arabské hudby

Správná interpretace *maqámu* není myslitelná bez hlubokých znalostí forem arabské hudby. Tato problematika je natolik obsáhlá, že rozsah ani zaměření této práce neumožňuje, aby o ní bylo adekvátně a vyčerpávajícím způsobem pojednáno. Pro naše účely však postačí, když přiblížíme několik zásadních formálních útvarů a pokusíme se najít některé z jejich výrazných charakteristik a eventuálních vzájemných podobností. Formy v arabské hudbě – a to v klasické i populární – mají jasné poslání: naplnit jak hudební potenciál, tak emocionální charakter *maqámů*. Tak např. *maqám Rast* má navodit pocit hrdosti, síly, mužnosti, *Bajátí* zase pocit vitality, radosti a ženskosti, *maqám Síká* pocity lásky a *Sábá* zármutek a bolest.<sup>61</sup> K vyjádření těchto vlastností a pocitů slouží v arabské klasické hudbě konkrétní formální útvary, neboť interpretace *maqámu* je vždy určitý kompromis mezi improvizací a hudební skladbou. Při každé produkci totiž interpret začíná od znovu – přesné znění skladby, jak ho kodifikujeme v západní notaci, není klasické arabské hudbě vlastní a provedení *maqámu* tudíž nikdy není dvakrát stejné. Formu si přitom lze představit jako nádobu, jakýsi výsek z časoprostoru, v němž *maqám* představuje prostorový komponent (tj. tónové výšky) a metrum spolu s rytmickým pohybem zastupují časový element. Správné zvládnutí formy zásadně přispívá k navození tzv. *tarabu* (v 1. pádě *tarab*): pocitu neboli stavu bytí, souznění interpreta s posluchačem, kdy jsou obě strany takřikajíc „na stejné vlně“, v jednotě; stavu, kdy všechny hudební složky (melodie, krásně znějící hudební nástroj či zpěvní hlas, skvěle interpretovaný a realizovaný *maqám*, dokonalá intonace, ornamentace, modulace, nástrojová i pěvecká virtuosita, skvělá práce s rytmickými mody *íqá'at* atp.) ideálním způsobem spolupracují, a také – v neposlední řadě – kdy je docíleno výborné interakce mezi interpretem a posluchači.<sup>62</sup>

Zárodečnou stavebnou buňku představuje už sama tónová hladina či posloupnost více těchto hladin v závislosti na konkrétních tónech *maqámového* jádra (viz předchozí kapitolu). Přes významnou úlohu improvizace však v arabské hudbě nalézáme celou řadu typizovaných formálních útvarů, jejichž stručný přehled se nyní pokusím uvést.

---

<sup>61</sup>Viz výše zmíněný průzkum. Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, s. 43.

<sup>62</sup>Johnny Farraj – Sami Abu Shumays. *Inside Arabic Music. Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*. Oxford University Press, 2019, s. 362.

## Osmanské dědictví – *samá'í*, *bašraf* a *longa*<sup>63</sup>

Osmanský vliv, který po celá staletí dominoval ve značné části středomoří i dnešního arabského světa, zanechal v arabské hudbě mimo jiné dědictví v podobě tří důležitých **instrumentálních** forem, dnes užívaných spíše už jen v klasické hudbě – jsou to *samá'í*, *bašraf* a *longa*. Všechny tyto tři formy jsou založeny v podstatě (užijeme-li západní analogie) na střídání sloky a refrénu, přičemž v úloze onoho pravidelně se navracejícího skladebného dílu (refrénu) zde vystupuje tzv. *taslím* a v úloze sloky tzv. *chánat*. Mívají většinou čtyři sloky (v případě *longy* jejich počet kolísá mezi 2–4), druhá sloka většinou moduluje do nového *maqámu* a refrén coby dostředivý prvek naopak vždycky ctí hlavní *maqám* („tóninu“) – ba dokonce melodicky zpracovává víceméně pouze základní *džins*. Všechny tyto formy jsou díky svému přehlednému uspořádání ideálními etudami, které umožňují dokonale předvést a rozeznít *maqám*. Nejpopulárnější z nich, ***samá'í*** (též *sama*), bývá v 10/8 taktu v rytmickém modu (*íqá'*) *Samá'í Thaqíl* (jehož tureckou obdobou, dobře známou též na Balkáně – jakož i v jazzové hudbě, je tzv. *Aksak*).<sup>64</sup> V závěrečné, čtvrté sloce – která už jen svým koncovým postavením vůbec vybízí k nejrůznějším modifikacím a elaboracím – se obvykle změni metrum na některý z krátkých lichých modů *íqá'* – nejčastěji *Saraband* ve 3/8 taktu, ovšem moderní autoři se nevyhýbají ani komplikovanějším lichým taktům, jako jsou 5, 7 či 9/8. I v současné době je *samá'í* stále výtečnou formou pro nastartování koncertu (pozoruhodné je, že v osmanské tradici byla paradoxně uváděna na závěr produkce). Ze všech tří osmanských forem je ***bašrat*** (odehrávající se takřka výhradně na jediném rytmickém modu *íqá'*) tou nejméně komplikovanou, ale také nejvíce upadající. Obecně se dnes pokládá za archaickou záležitost vhodnou spíše ke studijním účelům. Naproti tomu ***Longa*** představuje v arabské hudbě jakýsi punc evropského dědictví (předpokládá se její východoevropský původ – mluvívá se konkrétně o Bulharsku). *Longa* bývá živá, virtuózní, v rytmickém modu *Fox* (ve 2/4 taktu), často také v modu *Malfúf* (viz notový příklad č. 8) nebo *Karáč'í*, nezřídka kdy se moduluje mezi těmito mody. Podobně jako *samá'í* ve čtvrté sloce může podobným způsobem změnit metrum.

<sup>63</sup>Koncept uvedených hudebních forem čerpám především podle: Johnny Farraj – Sami Abu Shumays. *Inside Arabic Music. Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*. Oxford University Press, 2019.

<sup>64</sup>Výraz *Aksak* znamená kulhání, klopýtání a zjednodušeně se ho někdy v západní hudbě užívá jako synonyma pro složená taktová označení. Charakteristický rytmus *Aksaku* použil např. i Györgi Ligeti ve 3. větě (*Aria, Aksak Hoketus*) svého Hamburského koncertu. V zájmu pravdy je však třeba zmínit, že *Aksak*, oproti arabskému rytm. modu *Samá'í Thaqíl*, bývá takřka vyloženě v lichých taktech. Vnitřní „kulhání“ ovšem působí prakticky stejně bez ohledu na metrum.

Protože je chápána do určité míry jako jakási „evropská“ hudba, hraje se převážně v *maqámech*, které neobsahují čtvrttóny (resp. mikrointerval) – jako např. Nahawand, Nikriz, Hidžázkar aj.

### **Arabské instrumentální formy – samá'í dáridž, dúláb, tahmíl, maqtú'a a muqaddima**

Kromě osmanských hudebně-formálních útvarů disponuje arabská hudba samozřejmě i vlastními instrumentálními formami. Je však dlužno říci, že situace instrumentální hudby je v arabském světě historicky druhořadá oproti jednoznačné nadvládě vokální hudby. Proto asi příliš nepřekvapí, že některé v současnosti užívané instrumentální formy jako *muqaddima* nebo *dúláb* byly původně pouze instrumentálními částmi (vločkami) většího vokálního celku a jejich popularita u širší veřejnosti je vedle vokálního žánru i dnes výrazně nižší. **Samá'í dáridž** je jedním z příkladů dnes již vzácněji používané „staromódní“ formy. Její rytmický modus se zakládá na *íqá' Saraband* ve 3/8 taktu, který má charakter pomalého valčíku. Poněkud lépe je na tom forma zvaná **Dúláb** (arabský výraz pro kolo nebo cyklus), která má – a pořád si drží – introdukční a „trailerový“ charakter, neboť je velmi oblíbená jako jakési předváděcí číslo *maqámu*. *Dúláb* je krátký až bryskní, s prostým a přímočarým hudebním sdělením. Jeho introdukční poslání ho předurčuje k naladění publika, interpretovi pomáhá k zabydlení se v daném *maqámu* atp. Díky jeho krátkosti se hojně uplatňuje repetitivní princip, aby se *maqám* doslova „vpil“ do ucha posluchače (odtud koncept onoho *kola* či *cyklu*). Repetice se často oddělují např. dvěma takty sólových perkusí. Jeho rytmické pozadí tvoří nejčastěji mody *Wahda* nebo *Maqsúm*, ještě častěji se z prvního přejde na druhý. **Tahmíl** je druhem formy, v níž se pracuje s interakcí mezi sólistou a *tachtem* (v 1. pádě *tacht*), tradičním arabským nástrojovým ansámblem,<sup>65</sup> na antifonálním principu. Sólistovi se zde nabízí dostatek prostoru, aby předvedl svoji hudební invenci i nástrojovou virtuoziťu proti ansámblovým částem. Na začátku přednese *tacht* téma neboli refrén (*taslím*), poté vystoupí sólista s kratším sólem, které opět přebere ansámbl – ten také může pružně zareagovat na výrazné hudební myšlenky, které sólista přednesl. Podobnou strukturu má i **maqtú'a**. Také zde je dán značný prostor pro sólistickou exhibici, od

---

<sup>65</sup>Typickou sestavu *tachtu* tvoří kanún, ud, housle (původně spíše kamandže, tradiční perský smyčcový nástroj), náj, riqq a darbúka.



*tahmílu* se však odlišuje svým tanečním charakterem – bývá dokonce záměrně komponována jako hudba pro tanečnici či tanečníka. Hudba se opět dělí do několika melodických celků (sekcí), přičemž každá sekce může modulovat do nového *maqámu* i rytmického modu *íqá'* (*maqtú'a* může, ale nemusí mít *taslím*). A konečně ***maqaddima*** je úvodní formou před hlavní, vokální skladbou. Je delší, bohatší a komplexnější než *dúláb*, může pojmout i několik dílů s různými tempy či *maqámovými* modulacemi, než bude nástup hlavního zpěvního čísla uspokojivě připraven.

### **Taqsím a improvizované (volné) formy**

*Lajálí*, *mawwal*, *qasída* a *taqsím* jsou útvary, které se obvykle řadí k tzv. improvizovaným, resp. volným formám. První tři jmenované pojmy zde probírat nebudu, jelikož nemají prakticky žádnou přímou relaci s problematikou probíranou v této práci. Bude ovšem třeba vysvětlit, proč nazýváme formou něco, co vlastně formu nemá. Pro nalezení odpovědi je třeba poněkud vystoupit z tradičního západního hudebně-teoretického tvarosloví. Arabská hudba totiž kromě již zmíněného *tarabu* sleduje ještě jeden cíl, který představuje tzv. *sajr*. Tento pojem (v překladu „cesta“ nebo „pohyb“) se na rozdíl od *tarabu* nevztahuje ani tak k percepci hudby posluchačem, jako k naplnění všech složek *maqámu*: obratnost v melodickém pohybu, ladnost, plynulost a také přednesení očekávaných melodických vzorců. Suverénně nejpoblárnějším útvarem (paradoxně formálně stěžejním) blízkovýchodní hudby k navození *sajru* a *tarabu* je *taqsím*. Můžeme se s ním setkat v úloze introdukce, intermezza nebo zcela svébytného hudebního celku. Jeho typickým znakem je, že je tvořen interpretem improvizčně-kompozičním způsobem (doslova „na koleně“) – na *maqámovém* terénu – vždy znovu od začátku při každém novém provádění *maqámu*.<sup>66</sup> Časté je také spojení *taqsímu* a *maqámu*, kde *taqsím* představuje volný, většinou sólový úvod bez pevného rytmu (*metra*) a *maqám* je pak proveden i s rytmickými nástroji, třeba i ansámblově. Známost analogií je v západní hudbě např. dichotomie preludia (fantazie, toccaty) a fugy, introdukce a allegra atp., kde první část představuje jakýsi úvod improvizčního charakteru s volnější tektonikou oproti rigidní formě fugy nebo zkrátka stavebně sevřenějšího druhého dílu. Zastřešujícím prvkem je zde obvykle tónina, v arabské hudbě *maqám* (v indické klasické indické hudbě tvoří podobnou dvojici např. formy *alap* – *džor*).

<sup>66</sup>Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, s. 97

Legendární, původem irácký hudebník Munír Bašír, virtuóz na ud, popsal na svém CD *En Concert – Live À Paris* z roku 1988 své soustředění se před začátkem každého koncertu těmito slovy: „[...] *at the start of a performance, I do not have a clear idea of what I am going to play. [...] No repetitive plucking takes place once I have started playing. At this moment, I embark on a musical journey of mind, travelling far into the past, into my personal heritage and into history. The human picture, the mental description, reflecting a tradition of thousands of years, the Philosophy of the Self, combines with the urge to communicate with the contemporary public before me. The musical journey followed by the public and myself wells up from this innermost consciousness rooted in the different aspects of my personality. The improvisations and my spontaneous musical creation break out in a profusion of multi-coloured shapes and follow free rhythmical structures, soaring far beyond any limited esthetic framework.*“<sup>67</sup>

Nejen Munír Bašír, ale i Habib Hassan Touma přiznávají zvláštní místo v arabské hudbě Iráku. V už několikrát zmiňované knize *The Music of the Arabs*, v kapitole o žánrech a formách světské hudby Touma uvádí, že *maqám al-íráqí* (tedy maqam irácké provenience) je považován za nejvznešenější a nejdokonalejší formu *maqámu*.<sup>68</sup> V tomto smyslu se o hudební tradici Bashirovy vlasti a o jejím výsadním postavení vyjádřil následujícími slovy také např. etnomuzikolog Simone Jargy: „*In Iraq, whose culture stems from the rich heritage of the 'Abbassid era and which, thanks to its geographical situation, has remained in close contact with the ancient cradles of Islamic civilization (Iran, Turkey, Kurdistan) certain traditions of the maqám unknown in other Arab countries have been jealously guarded.*“<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup>„[...]...na začátku produkce nemám přesnou představu o tom, co se chystám hrát. [...] Jakmile začnu, už se neopakují. Od této chvíle se vydávám na průzkumnou hudební cestu. Pátrám v hlubinách své mysli, cestuji daleko do minulosti, do svého vlastního odkazu a do historie. Obraz člověka, duševní popis odrážející tradici tisíců let, má vlastní filozofie se spojují s naléhavou potřebou komunikovat s publikem přede mnou. Hudební cesta, kterou sledujeme společně s tímto publikem, se řine z tohoto nejnítěrnějšího vědomí, kořenícího v rozličných stránkách mé osobnosti. Improvizace a mé spontánní hudební tvoření propukají v záplavu mnohobarevných tvarů a sledují volné rytmické struktury, které překlenou jakákoli estetická rámcová omezení.“ Munir Bashir. *En Concert – Live À Paris*. [booklet CD] MCM, 1988.

<sup>68</sup>Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, s. 55.

<sup>69</sup>„V Iráku, jehož kultura těží z dědictví letitého chalífátu Abbásovců (s hlavním městem Bagdádem), a který díky své zeměpisné poloze zůstal v těsném kontaktu s kolébkou islámské civilizace (Íránem, Tureckem a Kurdistánem), byly úzkostlivě střeženy určité tradice maqámu, které ostatní kouty arabského světa neznají.“ Simon Jargy. *Iraq 'ud classique arabe par Munir Bashir*. [booklet CD] Harmonia Mundi, 1985.

## 1.2 Rága<sup>70</sup>

Indická hudba bývá obecně dělena – podobně jako hudba arabská – na hudbu lidovou, náboženskou, populární (např. proslulý Bolywood) a na hudbu klasickou. V rámci indické klasické hudby pak dále rozlišujeme mezi hudbou *hindustánskou* (neboli severoindickou – sem zahrnujeme kromě samotného severu Indie částečně také území dnešního Pákistánu a Bangladéše, tvořící do roku 1947 jednotnou Britskou Indii) a hudbou *karnatickou* (jihoidickou). Připomeňme si, že navzdory společným kořenům a celé řadě příbuzností se však Jih i Sever vzhledem k odlišným historicko-sociálním podmínkám vyvinuly v samostatné hudebně-kulturní entity. Protože notace, resp. přesný hudební zápis se v indické klasické hudbě nikdy nepoužívaly, je dosud nejdůležitějším způsobem její výuky přímé předávání z učitele na žáka. Skladatel, improvizátor či interpret si pouze tu a tam pomocí zkratk a značek může pořídit jakési hrubé schéma (esenci) skladby.

Zásadní funkci při organizaci tónových výšek (a nejen jich – viz dále) má tzv. *rága*. Definovat *rágu*<sup>71</sup> (sanskrtský výraz *rāga* znamená náladu, pohnutí mysli, potěšení, barevný zážitek) není snadné, neboť s redukcí pojmu na pouhou stupnici či modus v evropském smyslu slova zde (stejně jako u *maqámu*) nevystačíme. V kontextu *rágy* jde spíše o jakýsi rámeček či soustavu – dalo by se snad říci i režim či kombinační prostor pro tóny a melodické vzorce, v němž se pohybujeme jak při kompozici, tak při improvizaci a zároveň přihlížíme k odkazu brilantních hudebníků v historii klasické indické hudby. Existuje více než dvě sta *rág* (někdy se uvádí i tři sta), aktivní hudebníci jich mají obvykle v repertoáru několik desítek. Pro všechny *rágy* platí přesný pořádek a posloupnost (hierarchie) tónů, specifická intonace a ornamentika, intenzita, nálada, délka, smysl a účel. Každá *rága* má také své jméno a náleží určité denní době. Dvě *rágy* založené na stejném výběru tónů se tedy mohou lišit v celé řadě dalších parametrů či charakteristik.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup>Ve srovnání s podkapitolou o *maqámu* se může tato podkapitola jevit jako poněkud stručná. Jedním z důvodů je, že *rágou* jsem se podrobněji zabýval už v magisterské práci, a potom také skutečnost, že stran *rágy* je k dispozici více literatury, která o ní přehledně pojednává. Uvádím tudíž jen těch několik věcí, které jsou důležité pro vytvoření celistvějšího obrázku ve vztahu *rágy* k *maqámu* (a naopak). Podrobnosti důležité pro můj vlastní umělecký výzkum pak čtenář najde přímo na příslušných místech, kde hovořím o vlastní kompoziční práci nebo o skladbách jiných autorů.

<sup>71</sup>Koncept *rágy* pojednávám podle Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002.

<sup>72</sup>Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002.

Indické mody mohou překročit oktávu, minimálně ovšem sestávají z pěti tónů. Jako referenční model uvedu sedmistupňovou rágu, jejíž modus je shodný s naší durovou (iónskou) stupnicí: Sa, Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni, (Sa). Jedná se o rágu *Bilaval*, která se skládá pouze z tzv. *shuddha svaras* – neboli nealterovaných stupňů (v sanskrtu „shuddha“ znamená nealterovaný, čistý, základní a výraz „svara“ označuje notu, tón).<sup>73</sup> Tato soustava pojmenování je „přenosná“ – jinými slovy, jména jednotlivých stupňů nejsou vázána na konkrétní tónovou výšku, můžeme tedy stupnici začít od kteréhokoliv tónu. V kapitole o arabské hudbě jsme zmiňovali odlišnost tradic arabského, tureckého nebo perského světa a posloupnost 48 čtvrttónů, v případě hindustánské hudby máme situaci poněkud snazší. Připojím opět komentář z bohatých praktických zkušeností Edwarda Powella:

*„When it comes to actually playing the notes of composition, a sitar player will play SA note as C#, a sarod player will play SA as C, and a vocalist maybe SA will be G. BUT THE NOTATION ALWAYS STAYS THE SAME. In Indian music is it simple. Before they play the main musician just says, SA will be D (for example) and everyone else must comply to that.“*<sup>74</sup>

Moderní severoindická hudební teorie rozeznává desatero základních modů (tzv. *thāt*, jinak také výraz pro modus, stupnici), vycházejících z kombinací základních modů a pak z modů s alterovanými stupni, přičemž pojmem „alterace“ je zde míněno – obdobně jako v západní hudbě – běžné zvýšení (*tívra*) či snížení (*komala*) tónu o půltón:

---

<sup>73</sup>V indické hudbě se hovoří o sedmi hlavních (*shuddha* – nealterovaných) a dvou „druhotných, odvozených“ (*vikrita* – alterovných) svarách. Viz Alain Daniélou: *Northern Indian Music, Vol. 1: Theory & Technique*. London: Christopher Johnson, The Alcuin Press – Welwyn Garden City, 1949, s. 41–42.

<sup>74</sup>„Když přijde na hraní konkrétních tónů skladby, hráč na sitár bude notu SA interpretovat jako Cis, hráč na sarod bude hrát SA jako C, a zpěvákovo SA bude třeba G. Ale notace je vždy jednotná. V indické hudbě je to jednoduché – než začnou hrát, první hudebník (hlava ansámblu) například řekne: SA bude D a každý se tomu musí podřídít.“ Emailová korespondence s Edwardem Powellem [online], 23. 2. 2022.

Bilaval Khamaj  
Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa

Kafi Asavari  
Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa

Bhairaví Kalyan  
Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa Sa Re Ga Ma' Pa Dha Ni Sa

Todí Purví  
Sa Re Ga Ma' Pa Dha Ni Sa Sa Re Ga Ma' Pa Dha Ni Sa

Marwa Bhairav  
Sa Re Ga Ma' Pa Dha Ni Sa Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa

Notový příklad č. 10: přehled základních indických modů, tzv. *thát*

Z uvedeného přehledu je patrné, že některá schémata modů se kryjí s evropskými. Dále pak lze postulovat závazná pravidla, jakými se jednotlivé stupně rágy alterují: základní tón (Sa) a pátý stupeň (Pa) se nealterují nikdy (analogicky viz např. praxe renesančního kontrapunktu, kdy v církevních modech nikdy nealterujeme I., III. a V. stupeň, tedy stupně později ustanoveného tónického kvintakordu); II. (Re), III. (Ga), VI. (Dha) a VII. stupeň (Ni) se pouze snižuje, což se v zápisu značí podtržením (viz příklad č. 10); naopak čtvrtý stupeň (Ma) se může alterovat jedině směrem vzhůru, v zápisu se pak toto zvýšení značí apostrofem. Indické *rágy* se navíc hrají jinak při vzestupném (*aroha*) a sestupném pohybu (*avaroha*).<sup>75</sup>

Přiblížíme si některé z typických vlastností *rágy* na příkladu *rágy Desh*. V hindštině výraz ‚desh‘ znamená kraj, region či provincii, zjevně tedy toto jméno poukazuje na někdejší sepětí *rágy* s určitou konkrétní zeměpisnou oblastí. Soubor pravidel pro

<sup>75</sup>Tomáš Reindl. „Mikrotonalita indické klasické hudby“. *Hudební věda*. 2018, č. 3–4, Praha: Etnologický ústav Akademie věd ČR.

*rágu* Desh se pokusím shrnout do několika hlavních bodů: vzestupně se hraje pentatonicky, čímž je prakticky identická např. s *rágou* Sarang, rozdíl však vzniká při sestupném pohybu, kdy můžeme zapojit též tóny *Ga* a *Dha* (tedy 3. a 6. stupeň) a snížený sedmý stupeň *Ni*, což zcela promění atmosféru této *rágy*. Její modální schéma vypadá následovně:

S R M P N Ś , Ś N D P M G R S *nebo* Ř N D P , D M G R , G N S

Notový příklad č. 11: modální schéma *rágy* Desh<sup>76</sup>

Tečka nad písmenem značí vyšší oktávu (jednočárkovaná oktáva je bez přidaných značek), tečka pod písmenem indikuje analogicky oktávu nižší. Podobně jako u *maqamu* jsou s každou *rágou* pro naplnění konkrétního požadovaného hudebního přednesu spojeny určité melodické vzorce, prostým přehráním modu nahoru a dolů (tedy způsobem *aroha* a *avaroha*) přirozeně nelze *rágu* hudebně vystihnout. Důležitým aspektem je také způsob, jakým se vzorce tvoří. Opět (jako u *maqamu*) lze rozeznat jakási centra v rámci modu. Každá *rága* má totiž dva opěrné (dominantní) tóny: *vádí* a *samvádí*. V případě *rágy* Desh jsou to stupně *Re* a *Pa*, což koresponduje se zmíněnými centry asociovaných melodických vzorců.

S — R M G \ R — Ṅ — S , R M P — M G \ R , R M P Ḋ — M G R ,

Notový příklad č. 12: jeden z možných způsobů provedení *rágy* Desh s použitím rozličných melodických vzorců a s určitými centry kolem dominantních (opěrných) tónů<sup>77</sup>

<sup>76</sup>Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002, s. 60.

<sup>77</sup>Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002, s. 60.

Důležitým aspektem je také způsob, jakým se vzorce tvoří. Na výše uvedené příkladu můžeme při bližším pohledu dobře rozeznat zmíněná centra modu.

Jedním z hlavních posláních *rágy* je také navodit v posluchači (nebo interpretovi) určitou náladu, tzv. *rásu* (z hindského *rāsa* – otisk), evokaci nějakého emocionálního rozpoložení, zážitek estetické (spirituální) „radosti“. Indická klasická hudba je, na rozdíl od té západní, neoddělitelně spjata s meditací (jak posluchače, tak interpreta), spiritualitou a působením na všechny složky lidské bytosti.<sup>78</sup>

Ještě je třeba zmínit problematiku mikrointervalů, která je v indické hudbě – stejně jako v arabské – všudypřítomná. Podobně jako *maqámy* také *rágy* disponují jemnými (a teoreticky nesmírně propracovanými) nuancemi pro jejich patřičné intonování a existují i případy, že dva na první pohled stejné mody odlišují teprve různé mikrointervalové poměry.<sup>79</sup>

### 1.2.1. Rytmická stránka klasické hindustánské hudby

V této podkapitole – o členění času v indické hudbě – nastíním spíše pro úplnost pouze stručné shrnutí dané problematiky, neboť se jí podrobně a skvělým způsobem ve své publikaci *Indický rytmičtý systém: Zdroj inspirace západních skladatelů* zhostil Tomáš Reindl.<sup>80</sup> Podle uvedené publikace také pojímám celou podkapitolu.

Základním pojmem indické rytmiky je *tála*. Jde o cyklus o určitém daném počtu dob, je tedy v zásadě obdobou evropského taktu (srovnejme s pojmem z izorytmického moteta „talea“, který ze sanskrutu pochází a označuje v zásadě totéž) s tím rozdílem, že *tála* může být mnohem delší. Nejčastěji trvají *tály* 4, 6, 7, 10, 12 či 16 dob, ale vyskytují se i případy např. o 108 dobách. *Tálu* lze dále dělit na pravidelné (nebo i nepravidelné, např. 2-3-2-3 doby) menší úseky *vibhág*, ty se skládají z 2–4 dob

---

<sup>78</sup>Viz o tom např. Alain Daniélou. *Music and the Power of Sound*. Inner Tradition International, 1995.

<sup>79</sup>O problematice mikrointervalů skvěle pojednal Tomáš Reindl. Viz Tomáš Reindl. Mikrotonalita indické klasické hudby. *Hudební věda*. 2018, č. 3–4, Praha: Etnologický ústav Akademie věd ČR.

<sup>80</sup>Tomáš Reindl: *Indický rytmičtý systém: Zdroj inspirace západních skladatelů*. Akademie múzických umění v Praze, 2017.

zvaných *matra*. První doba každého *vibhāgu* se vyznačuje vždy jedním ze tří stupňů přízvučnosti:

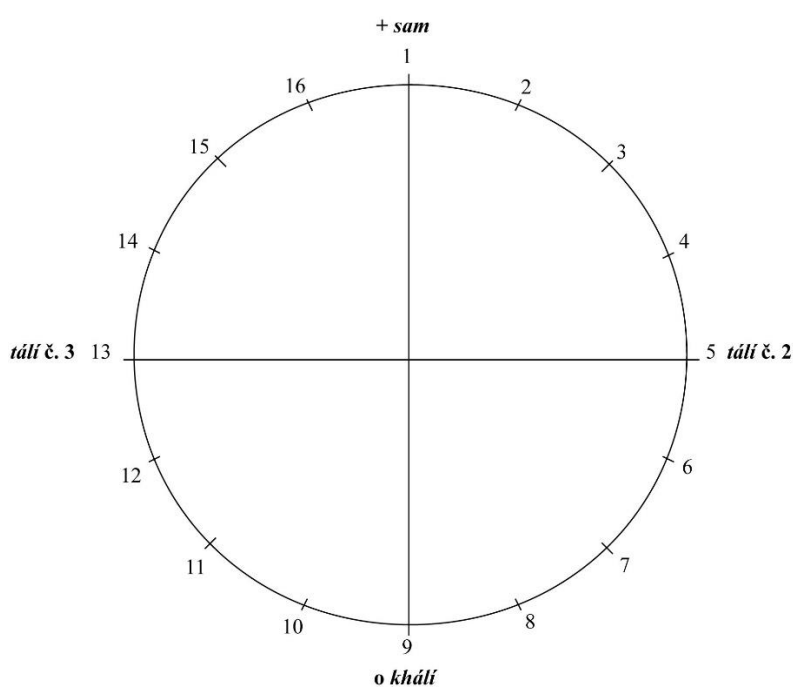
**sam** – hlavní přízvuk, většinou první doba tály,

**thālī** – vedlejší přízvuk, slabší než *sam*, a konečně

**khālī** – ne-přízvuk, doslovně přeloženo – *prázdný*.

Termín pro rozlišování tempa je *laya*. Rozeznáváme tři základní tempové úrovně: *vilambit laya* – pomalé tempo, *madhya laya* – střední tempo (přibližně dvakrát rychlejší) a *drut laya* – rychlé, zhruba dvakrát rychlejší než *madhya laya*.

Důležitý rytmický cyklus, o němž budu ještě hovořit v kapitole 5.1, se nazývá *tíntál*. Jedná se o suverénně nejpoužívanější severoindický rytmický cyklus, vyznačující se naprostou symetrií. Jeho šestnáct dob se dělí na čtyři stejné úseky *vibhāgu*. Doslovný překlad názvu *tíntál* je „tři tlesnutí“ (*tín* – tři, *tálí* – tlesnutí). Proč se ale hovoří o „třech“, je-li metrum dlouhé 16 dob? Nejlépe to vysvětlí následující diagram:



Obrázek č. 1: schematické znázornění průběhu rytmického cyklu *tíntál*

První doba (*sam*) je těžká, s výrazným akcentem (2. – 4. doba jsou lehké), pátá (jakoby následující čtyřdobý takt) se akcentuje poněkud méně než první *sam* (víme, že *tálí* je vedlejší přízvuk), 6. – 8. je opět lehká; 9. dobu ovšem vynecháme (např.



hráč na indické bubny „tabla“, tvořené dvojicí basového a vyššího bubnu, vynechává úderů na basový buben). Od 9. do 13. doby probíhá sekce *khálí* – čili *ne-přízvuk*. Tato část je zásadní pro orientaci hráčů, kteří podle absence basových úderů přesně poznají, kde se nachází. 13. dobu zase akcentujeme slaběji (*tálí* č. 3), 14. až 16. doba jsou opět lehké. Podobný systém lze užít i pro jiné, libovolně dlouhé tály.

### 1.2.2. Některé formálně-tektonické prvky interpretace rágy

Interpretace *rágy* je spojena s celou řadou tradičních melodických figur majících za cíl – podobně jako tomu bylo u *maqámů* – plně rozvinout hudební a emocionální potenciál dané *rágy*.<sup>81</sup> Hovoří se o nich často spíše jako o stylech a znamenají asi tolik co zvyklosti v rámci hudebního dění v jednotlivých sekcích, protože v každé z nich se tradičně odehrává něco nového, co posouvá hudební proud kupředu. Jakkoliv se oficiálně rozlišují styly vokální a instrumentální, v praxi se běžně – a zejména u soudobých hudebníků – názvosloví mezi styly volně přenáší. Mezi důležité pojmy, s nimiž pracují i skladby analyzované v této práci, patří zejména:

**Alap:** Introdukční část, v níž dochází k přednesení tématu v pomalém tempu a zcela bez fixního metra, melodie může být vyzdobena např. portamenty (ve smyslu propojení tónů glissandem), ovšem obvykle bez jiného druhu vypracovanější ornamentiky, kterému může být přiznán prostor zase v jiných sekcích.<sup>82</sup> *Alap* je pojem pocházející z vokálního stylu, v instrumentálním stylu je jeho ekvivalentem *vilampat*.

**Antara:** Je dílčí sekcí *alapu*, jeho „druhou slokou“, obvykle ve středním (příp. vyšším) rejstříku, zdůrazňují se opěrné tóny *vádí* a *samvádí* (výraz „antara“ znamená v hindštině buď „blízký“ nebo „bezprostředně předcházející/následující“, ale též obdobu našeho výrazu pro „verš“).<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup>Alain Daniélou. *Northern Indian Music, Vol. 1: Theory & Technique*. London: Christopher Johnson, The Alcuin Press – Welwyn Garden City, 1949, s. 118–120.

<sup>82</sup>Pojetí ornamentiky v jednotlivých sekcích nelze shrnout nějakým pravidlem – záleží vždy na konkrétní ráze a interpretovaném stylu: např. styl *dhrupad* využívá ornamentaci minimálně, *khayal* poněkud víc a třeba *thumrí* se vyznačuje relativně bohatou ornamentací.

<sup>83</sup>Bimalakanta Roychaudhuri. *The Dictionary of Hindustani Classical Music*. Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, Delhi, 2000.

**Džor:** Sekce, kde se pracuje s tématem už bez počáteční ornamentiky, kterou se vyznačoval *alap*. Tempo je obvykle rychlejší a často se pozvolným *accelerendem* vyšplhá do sekce zvané *džhalá*.

**Džhalá:** Je sekcí, v níž hudební proud vrcholí, charakteristická rychlým tempem, s typickou virtuózní figurací ve formě „příznávek“, resp. repetované tóniky.



---

Notový příklad č. 13: figurace v sekci *džhalá* na konci kadence sólového sitáru z *Koncertu pro sitár a orchestr č. 1* Jonathana Mayera

Francouzský muzikolog Alain Daniélou ve své dvousvazkové knize „Northern Indian Music“ uvádí u instrumentálního i vokálního stylu kromě několika výše zmíněných pojmů ještě další, které znamenají např. jejich podobnou formu nebo přechodovou fázi mezi dvěma sekcemi. Pro naše účely stačí těchto několik pojmů, které základní ideu a dále probírané jevy dostatečně objasní.

## 2 Drnkací nástroje hindustánského kulturního okruhu

V hindustánské či v indické hudbě vůbec představuje skupina drnkacích nástrojů, i když v těsné konkurenci s rytmickými, nejdůležitější složku instrumentáře. Podobně jako v arabském kulturním okruhu i zde se těší mimořádné oblibě právě nástroje loutnového typu. Ovšem na první pohled je mezi těmito dvěma skupinami patrný zásadní rozdíl: v porovnání s arabskými (nebo v arabské hudbě užívanými) nástroji mívají nástroje hindustánské oblasti rezonanční struny (a to často ve značném počtu). V následující podkapitole se pokusím na příkladu sitáru vystihnout typické charakteristiky takového drnkacího nástroje loutnového typu.

### 2.1 Sitár

Bezpochyby nejslavnějším zástupcem skupiny indických drnkacích nástrojů je *sitár*, nástroj vyžadující mnoho let důkladného studia, s velmi sofistikovanou technikou hry, která mimochodem zahrnuje také soubor etických pravidel (např. při hře je vyloučena konzumace alkoholických nápojů, položený nástroj se nikdy nepřekračuje, hraje se bez ponožek atp.). Sitár je pevně spjat s tradicí hindustánské klasické hudby a z vlastní zkušenosti mohu říct, že aktivní hra na tento nástroj a zájem o jeho postavení v hudební struktuře klasické hindustánské hudby obohatil mé skladebné uvažování – zejména pak v případě koncertantních skladeb, v nichž jsem jej použil. Často se uvádí, že sitár je výsledkem setkání indické a arabsko-perské kultury. Je pravdou, že jeho popularita dominuje téměř výhradně na severu Indie<sup>84</sup>, jež počínaje 12. stoletím čelil četným muslimským nájezdům, během nichž s sebou Peršané přinesli malý třístrunný nástroj zvaný *shetar* (v překladu „tři struny“). V Indii už existovala tzv. *tritantri vína* (třístrunná – *tri-tantri* – loutna, *vína* je pak obecné označení pro strunný nástroj), která ve velmi hrubých obrysech připomíná sitár, jak ho známe (jako *shetar* se dodnes ta u tam označuje přeneseně např. *bağlama* neboli *saz*, protože *shetar* je nástrojem sazového typu). Jedna z hypotéz proto praví, že

---

<sup>84</sup>Oproti hindustánské klasické hudbě byla a je karnatická (jihoindická) klasická hudba islámským vlivem prakticky nedotčená nebo ovlivněná jen minimálně.

obrovský rozmach sitáru byl způsoben zkřížením či splynutím těchto dvou nástrojů, některé zdroje dokonce uvádí jako vynálezce sitáru legendárního indicko-perského učence a hudebníka Amira Chusraua.<sup>85</sup> Jisté však je, že za svoji dnešní podobu sitár vděčí až pozdnímu 19. století (zejména díky inovativnímu přístupu nástrojových dílen v Kalkatě),<sup>86</sup> kdy byly mimo jiné k nástroji přidány rezonanční struny.<sup>87</sup>

Moderní sitár je mnohostrunný chordofon, člen rodiny louten. Jeho korpus je vyroben ze skořepiny tykve bez rezonančního otvoru, krk (včetně hlavičky – viz obr. č. 2) bývá většinou zhotoven z teakového dřeva nebo z tunu, dřeva stromu *Toona ciliata* (česnekovníku vonného). Krk je dlabaný, dutý – podílí se tudíž (spolu se sympatetickými strunami) výrazně na bohaté rezonanci sitáru, čímž se odlišuje od mnoha jiných drnkacích nástrojů. Sitár mívá obvykle 19–24 pohyblivých pražců, které jsou na krk navázány tenkou nylonovou strunou, jejich obousměrným posouváním (v horizontálním smyslu) lze tedy měnit intonaci. Pro rozeznání strun pravou rukou se používá drátěný prstýnek zvaný *mizrab*. Při frontálním pohledu (obr. č. 2) si můžeme povšimnout, že struny vedou po levé polovině krku. To má přirozeně své opodstatnění: dostatečně široká pravá polovina je určena pro napínání nejvyšší struny levou rukou, což umožňuje hru glissand a velmi jemná intonační vychýlení pomocí levé ruky. Připomeňme si, že glissanda i přesná mikrointervalová intonace jsou základními vyjadřovacími prostředky při interpretaci indické hudby.

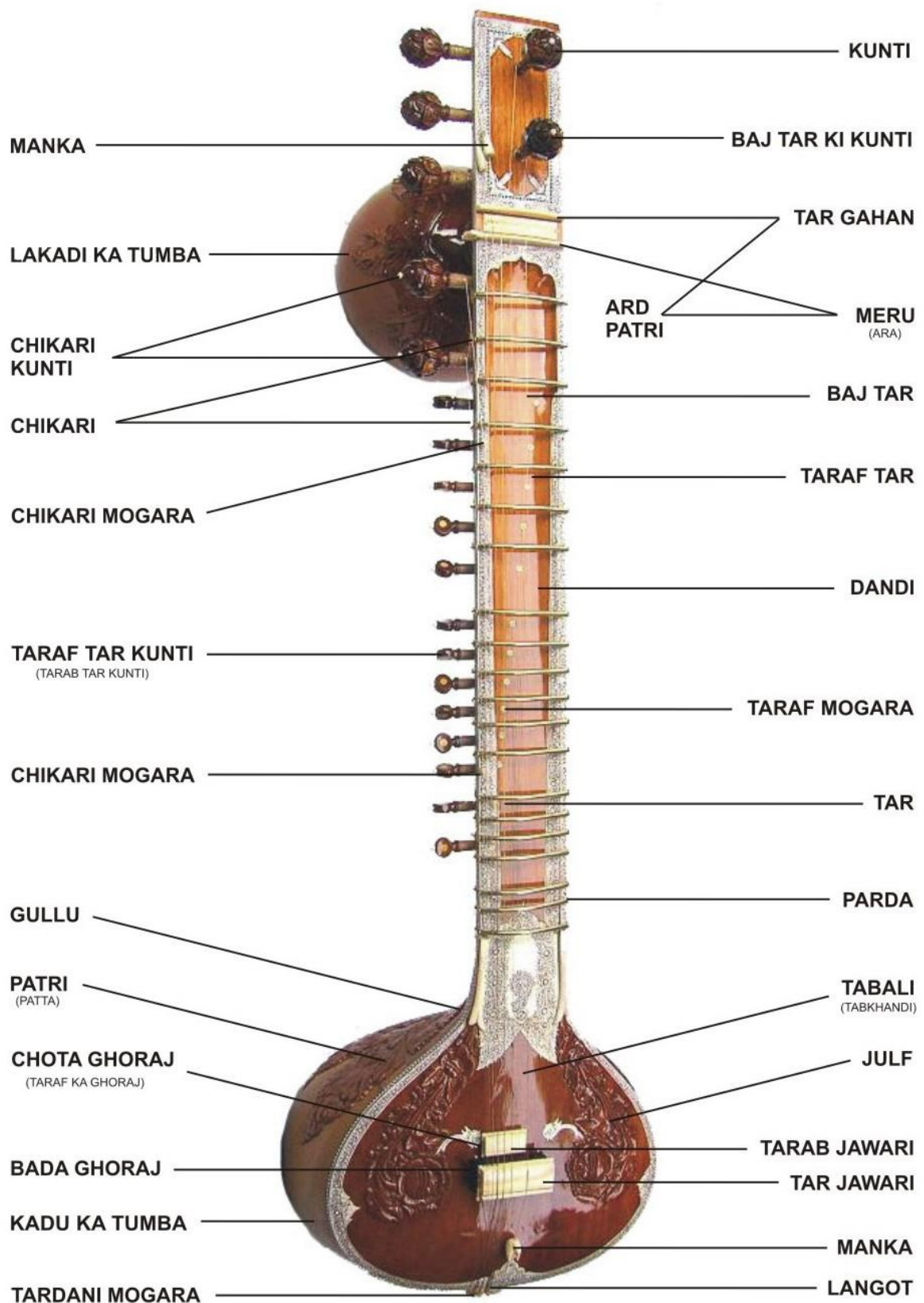
Při postupném seznamování se se sitárem a pro porozumění příslušnému výrazivu s ním jakkoliv spjatým si běžně hráči osvojují četné pojmy z hindštiny – jak z oblasti částí nástroje a jeho stavby, tak z pojmosloví týkající se samotné hry. Veškeré takovéto pojmy, které se v následujícím textu vyskytnou, budou samozřejmě vysvětleny.

---

<sup>85</sup>Např. Atiya Fyzee-Rahamin: *Indian music by Shahinda (Begum Fyzee-Rahamin) with preface by F. Gilbert Webb*. Londýn: W. Marchant & co., 1914.

<sup>86</sup>V souvislosti s konstrukčními inovacemi sitáru, které tedy v podstatě ustanovily jeho dnešní podobu, bývá někdy uváděno jméno Šrí Nitjánanda Dás Adhikari. Právě jemu bývají připisována mnohá vylepšení jako např. rozšíření krku a změna jeho tvaru z hranatého na konvexní, nový tvar, vzhled a dekor ladicích kolíků, úprava kobylky, zavedení celuloidových pásek pro dekoraci nástroje atp. Jedná se o obecně dostupné informace dohledatelné např. na české wikipedii pod příslušným heslem (sitár).

<sup>87</sup>Rezonanční struny pochopitelně ještě přispěly k již dosti průraznému zvuku sitáru s charakteristickou bučivostí, kterou lze regulovat nastavením kobylky *džavarí*.



Obrázek č. 2: sitár a jeho habitus

### 2.1.1 Ladění sitáru

Sitár bývá laděn obvykle v rozmezí tercie mezi fundamentály B a D. Při provozování klasické indické hudby bývá tradiční a nejčastější tónikou Cis, na západě se však běžně ladí „in D“, neboť se tak mnohem lépe pojí se západními nástroji. Mívá nejčastěji 19–20 strun, které lze rozčlenit do tří kategorií, z nichž každá má vlastní kobytku, tzv. *džavarí*. Pro přehlednost a jednoduchost se přidržím ladění „in D“:

- *Hmatníkové struny*. Při hře se melodie realizuje na čtyřech hmatníkových strunách, zdaleka nejvíce pak na nejvyšší tzv. zpívající struně *badž tar* (*badž* – zpěv, *tar* – struna), pod níž se nachází (jak už jsem výše zmínil) prostor pro její napínání prsty levé ruky. Ladění těchto strun je (sestupně od nejvyšší struny) obvykle g, d, A, D (čili Ma, Sa, Pa, Sa).
- *Rytmické struny zvané čikarí*. Tři (vzácně čtyři) rytmické (též bordunové, prodlevové) struny slouží ke zdůraznění rytmu, při hře se jich často užívá na způsob našich příznávek; laděné jsou nejčastěji do tóniky a kvinty nebo tóniky a kvarty (tedy Sa, Pa nebo Sa, Ma), např. a, d1, d2.
- *Rezonanční struny zvané taraf*. Rezonanční (rovněž sympatetické) struny jsou taženy pod pražci a jejich hlavním smyslem je přispívat k bohaté rezonanci nástroje pomocí shodných kmitů, které vyvolá hra na hmatníkových strunách (je zde např. značná podobnost s violou d'amour). Rezonanční struny mají všechny shodnou tloušťku, jejich značný výškový rozsah je dán rozdílnými menzurami *taraf mogara* (viz obr. č. 2), tedy otvory, jimiž vystupuje struna z dutiny krku. Počet strun *taraf* je poněkud variabilní – kolísá nejčastěji mezi 11–13 (vzácněji i 10–15) strunami a jejich ladění je do značné míry otázkou kýženého záměru, resp. *rágy*, kterou se hráč chystá interpretovat. Ladící kolíky jsou umístěny přímo na krku podél jeho levé strany.

Často bývají vybrané dvojice strun naladěny na stejné tóny stupňů *vádí* a *samvádí*, pro danou *rágu* dominantní. Interpret si tedy struny *taraf* naladí podle potřeby svého uměleckého záměru.

Při hře je na struny vyvíjen značný tlak – je proto třeba neustále doladřovat, což nepředstavuje v rámci interpretace indické hudby komplikaci, naopak – u sitáru je ladění integrální součástí hry (viz ukázka ze *Studie pro sólový sitár* v kapitole 5.2.1).

### 2.1.2 Poznámka k notaci sitáru

Notace sitáru je do značné míry závislá na rozhodnutí zapisovatele (skladatele, interpreta). Používá se nejčastěji jedna standardní pětlinková osnova s houslovým klíčem. Osobně používám většinou notaci o oktávu výš oproti reálnému zvuku, stejně jako u kytary. Kromě toho jsem nad tuto hlavní osnovu přidal jednu třílinkovou pro struny *čikarí* a pod hlavní osnovu jednu menší o pěti linkách pro rezonanční struny. Vznikl tak systém o třech osnovách, který i opticky poměrně výstižně kopíruje tři skupiny ostrunění sitáru. Jak uvidíme v následujících kapitolách, notační praxi stran sitáru a sitárových idiomů řeší autoři vícero způsobů.

## 2.2 Další drnkací nástroje hindustánského kulturního okruhu

Obsah této podkapitoly je z většiny převzat z mé diplomní práce, která se zabývá využitím netradičních drnkacích nástrojů v soudobé hudbě.<sup>88</sup> Má spíše doplňující funkci, protože jsem se komponováním pro tyto nástroje (na rozdíl od sitáru) nezabýval.

### Tanpura

**Tanpura**<sup>89</sup> (též *tambura*, *tampura*, *tanpuri*) je drnkací nástroj vizuálně podobný sitáru a sdílí s ním příslušnost k loutnové rodině. Nemá ovšem pražce a slouží pouze k realizaci prodlevy neboli dronu, čehož se docílí kontinuálním drnkáním na prázdných strunách (v provozovací praxi bývá často nahrazena elektronickým podkladem). Takto produkovaný tanpurový pattern tvoří základní zvukové pozadí pro melodické nástroje jako jsou sitár, surbahar, sarod a mnohé další. Někdy se pro obohacení rezonance zapojují i dvě tanpury, a to buď se stejným, nebo i různým

---

<sup>88</sup>Vratislav Zochr. *Využití netradičních (etnických) drnkacích nástrojů a cimbálu v soudobé hudbě s přihlédnutím k vlastní kompoziční práci*. Diplomová práce. Praha: HAMU, Hudební fakulta, 2019.

<sup>89</sup>Není bez zajímavosti, že od tohoto perského slovního základu je odvozen mimo jiné i pojem pro „tamburaš“, skupinu drnkacích nástrojů Balkánského poloostrova.



patternem či výškami tónů. Tím jsou dána i možnosti ladění, kterých se nabízí bezpočet, opět v závislosti na potřebách dané rágy. Tanpura mívá nejčastěji čtyři, vzácněji pět a výjimečně i šest strun. Základními modely jsou tzv. *mužská* tanpura (nižší ladění) a *ženská* (vyšší ladění) – to proto, že běžně doprovází zpěv a blíží se tedy svým rejstříkem určitému hlasu. Níže uvádím ukázky častých tanpurových patternů. Obvykle jsou tvořeny dvěma či třemi tóny (na oktávovou transpozici či zdvojenou primu se nebere zřetel):

Notový příklad č. 14: ukázky tanpurových ladění (patternů) a jména skladeb, v nichž byly použity:

1 – nejtypičtější dron; 2 – např. Anoushka Shankar: **Pancham Se Gara**; 3. – nejtypičtější *Sa, Ma* pattern, např. Ravi Šankar: **Raga Mohan Kauns** z alba *Homage To Mahatma Gandhi*; 4. – Ravi Šankar: **Raga jog** z alba *Three Ragas* (1956); 5. – Ravi Šankar: **Raga Simhendra Madhyamam** (rovněž z alba *Three Ragas*); 6. – Ravi Šankar: **Raga Rageshri – Part 3 (Gat)** z alba *Improvisations* (1962).

Z prázdných strun tanpury a z jejich alikvot se dají odvodit všechny stupně modu: *Sa* a *Pa* jsou dány, *Re* je kvintou *Pa*, *Ga* získáme jako tercii struny *Sa*, *Ni* jakožto velkou tercii struny *Pa*, *Ma* z *Pa* (velmi vysoká šestá alikvota), a konečně *Dha* – 9/8 od *Pa*.<sup>90</sup>

<sup>90</sup>Tomáš Reindl. „Mikrotonalita indické klasické hudby“. *Hudební věda*. 2018, č. 3–4, Praha: Etnologický ústav Akademie věd ČR. s 6.





Obrázek č. 3: přehled členů tanpurové rodiny

## Sarod

Velké oblibě, zejména v severní Indii, se těší také **sarod**. Podobně jako v případě sitáru se jedná o mnohostrunný chordofon z loutnové rodiny. Jeho povaha je také sólová, v tradičních uskupeních bývá rovněž provázen tanpurou a bubny tabla. Ve srovnání se sitárem se však kromě svých menších rozměrů podstatně odlišuje absencí pražců a má také hlubší a hutnější zvuk. Hráči sedí na zemi. Sarod je relativně mladý nástroj, jeho historie zahrnuje nějakých 300-350 let a předpokládá se, že jeho předchůdcem je *rubab* ze středního Afghánistánu. Rozlišujeme osmistrunný (*Maihar Gharana*), a šestistrunný *Senyia Binkar* a *Senyia Bangas Gharana*.<sup>91</sup>

<sup>91</sup>Termínem „gharana“ se v hudbě na indickém subkontinentu označuje určitá hudební škola, případně též příslušnost k ní.



Obrázek č. 4: sarod z frontálního pohledu a jeho spodní část

Druhá „tumba“ (ozvučnice), kterou lze vidět na pravém obrázku, má – co se zvuku týče – na rozdíl od sitáru v podstatě jenom dekorativní funkci, pomáhá nicméně vyvážit sarod (který je výrazně těžší dole u korpusu) při držení a hře.

Sarod bývá laděný „in C“. Má 25 strun rozčleněných do čtyř kategorií:

- čtyři hlavní struny (s kolíky napravo), ladění od 1. struny dolů: *f1 – Ma, c1 – Sa, g – Pa, c – Sa*. Na tyto struny se hraje oběma rukama. Ladění je vlastně stejné jako u sitáru, jen se liší fundament (počítáme od tónu C);
- čtyři „kobytkové“ struny s ladicími kolíky nalevo (a s jakousi externí kobytkou). Ladí se obvykle do akordu C-dur a hrají se pouze pravou rukou;
- dvě struny *čikarí*, laděné do dvou Sa (nejčastěji c1, c2) v intervalu oktávy;
- 15 strun *taraf* (rezonančních)

Hlavní kobytky je podobná sitárové a stejně tak se jí říká *džavarí*. Je vyřezána z kosti či rohoviny (bílé kobytky), často též z ebenu (černé), případně může být zhotovená

z mosazi. Hmatník je vyroben z vypouklého ocelového plátu (hmotnost sarodu se mimochodem pohybuje průměrně mezi 6-7 kg, v porovnání s ním má sitár hmotnost takřka nepatrnou), který je pochromovaný a dokonale hladký, aby po něm prsty levé ruky mohly bez obtíží klouzat – bohatě se totiž užívá glissand, ne však glissand dosažených vytahováním strun jako na sitáru.

Z horního okraje hmatníku vychází rezonanční struny. Místo vrchní dřevěné rezonanční desky je natažena blána z kozí kůže, na níž spočívá *džavarí*. Tělo nástroje bývá z jediného dlabaného kusu dřeva (opět z teaku nebo tunu), količnick po straně krku má protáhlý (nejčastěji osmiúhelníkový) tvar a je v něm upevněno osm ladicích kolíků. Struny se vyrábí z bronzu a oceli. Plektrum zvané „džaba“ ve tvaru zaobleného trojúhelníku je vyrobené z broušené kokosové skořápky, je podstatně tlustší a větší než kytarové trsátko. Drží se zpravidla třemi prsty – ukazováčkem s prostředníčkem proti palci, případně se vkládá mezi palec a vnější hranu ukazováčku.

Levá ruka hraje třemi prsty, malíček se nepoužívá. Podobně jako u sitáru je i zde ukazováček hlavním prstem, směrem k malíčku pak závažnost prstů postupně klesá.

Při výuce (mluví-li se o akcích pravé ruky) se užívá stejných slabik jako u sitáru, není třeba je tedy znovu představovat, jen bych upozornil, že úhozy zde platí opačně – hlavní, silný úhoz je tedy veden směrem dolů (Da), nahoru pak úhoz lehký (ra).

## **Surbahar**

Surbahar je v podstatě basový sitár, bývá nejčastěji laděn o oktávu (případně kvartu, kvintu) níže. Předpokládá se, že byl „uměle“ vytvořen pro prohloubení výrazových možností při interpretaci sekce *alap*. Také jeho historie je nepoměrně kratší (bývá zmiňován od roku 1825) – podle nových výzkumů byl vytvořen ve městě Lucknow ve státě Uttarpradéš.



---

Obrázek č. 5: surbahar

## 3 Drnkací nástroje arabského kulturního okruhu

Zatímco v západním světě na přelomu 17. a 18 století ustupuje loutna kytáře a její návrat zažíváme až v poslední době např. v souvislosti s rozvojem historicky poučené interpretace, v arabském světě je loutna – především pak loutna ud – zdaleka nejpoblárnějším nástrojem od doby svého vzniku až dodnes. Důvody, proč tomu tak je, jsou různé a nejsou předmětem této práce. Jednou z příčin může být, že loutnový typ těla je zaměřen především na středové frekvenční hladiny, konstrukce kytary – tedy dvou protilehlých desek – spíše zvýrazňuje frekvence výškové a basové, čímž dobře pokrývá širokou rozlohu hraných akordů.

### 3.1 Ud (Al'ud)

Loutna *ud* je bezesporu nejznámějším arabským drnkacím nástrojem a skoro až jakýmsi synonymem arabské hudby. Její arabský název – *al'ud* – se někdy překládá jako větvička, proutek či vonná tyčinka.<sup>92</sup> *Ud* znamená v arabštině dřevo. Důvod, proč toto pojmenování přešlo na loutnu, je ten, že tělo udu bylo vyráběno celé ze dřeva, na rozdíl od podobných drnkacích nástrojů, které místo vrchní desky měly napjatou kůži – např. *rubab*<sup>93</sup>. Z arabského světa k nám také loutna přišla: buď jakožto suvenýr v časech křížových výprav nebo postupným rozšířením z arabizovaného pyrenejského poloostrova (nebo obojí). Odtud pak začíná historie naší loutny, jejímž je ud přímým předchůdcem. Z Blízkého východu se do Evropy dostaly kromě loutny ještě také např. tanbúr (nebo též pandura či pandora) a různé typy kytar. Tyto nástroje byly vybaveny dvěma přesně umístěnými pražci, které tak pevně fixovaly intervaly. V tom byli Arabové oproti evropským minstrelům, kterým jako opěrná soustava sloužily pouze jejich uši, poněkud napřed. Lze se také domnívat, že pražce, jakožto vynález pro fixaci intonace, nejspíše pochází

---

<sup>92</sup>Lessonface [on-line]. 2020 [cit. 5. 9. 2020]. Dostupné z: <https://www.lessonface.com/sites/default/files/teaching-materials/38905/oud-musictheoryofmakamsmetaferomeno.pdf>.

<sup>93</sup>Henry George Farmer. „The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages“. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. 1939, č. 1 (leden), s. 41–51.

z arabského světa. Arabský pojem pro pražce je *dastánát* (původně perské slovo, v singuláru *dastán*) a byly to střevové provázky ovázané kolem krku, jak je dodnes můžeme vidět třeba na viole da gamba či naší loutně. O pražcích píše mimo jiné i Muhammad ibn Ahmad al-Khwarízmí ve spisu Mufátíh al-'ulúm už ke konci 10. století. Ve spise Kitáb al-aghání autora jménem Al-Isfahání (zemřel roku 967) jsou pražce rovněž zmíněny a přesně popsány, měl je tehdy jak tanbúr, tak ud uvázané okolo krku. Z dobové odborné literatury (viz např. oba zmíněné spisy) tedy jasně vyplývá, že v raném středověku byla loutna *ud* vybavena pražci.<sup>94</sup>

Ve středověku byla loutna pro Araby i Peršany suverénně neoblíbenějším nástrojem – nástrojem profesionálů. Z této doby máme spoustu písemných pramenů stran jednotlivostí (zmínky o pražcích, strunách) o konstrukci udu však víme pramálo, přestože o ní někteří teoretikové mezi 9. – 15. stoletím psali. Chybí nám také zprávy o struktuře středověké loutny u nás (nejstarší písemná zmínka o evropské loutně je z počátku 15. století v rukopisu uloženém v Bibliothèque National v Paříži, jehož autorem je franko-vlámský učenec a hudebník Henri Arnaut de Zwolle). Ud je naproti tomu zmiňován na dvoře Chalífa Hárúna ar-Rašída, kde ho používal sám velký Ziryab, legendární hráč na ud, pěvec a skladatel, který si ho údajně také sám vyrobil. Tvrdí se, že jeho loutna měla standardní velikost, ale třetinovou hmotnost. Ziryab také zřejmě drží prvenství ve využívání hedvábných strun (hrál prý i na střevové z mladých lvů, které mají mít čistší tón, nemají tolik podléhat teplotním výkyvům a také lépe odolávají odírání trsátkem). Kromě toho Ziryab jako první přešel z dřevěného trsátka na orlí dráp a je mu připisováno i přidání páté struny.<sup>95</sup>

Moderní ud je bezpražcový, dvojsborový drnkací nástroj s šesti páry strun. Skládá se z objemného těla a krátkého krku. Vrchní deska bývá zhotovena z měkkého, rezonančního dřeva (nejčastěji smrkového, cedrového, příp. jedlového či borovicového), tělo sestává z 16 až 21 slepených a velmi tenkých pásků–žeber vyrobených z pevného, tvrdého dřeva (obvykle palisandrového, mahagonového, ořechového nebo hrušňového). Ideální poměry bývají zpravidla následující: tělo má být jedenapůlkrát delší než širší, hloubka má tvořit polovinu šířky, krk čtvrtinu délky.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup>Henry George Farmer. „Was the Arabian and Persian Lute Fretted?“. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. 1937, č. 3 (červenec).

<sup>95</sup>Henry George Farmer. „The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages“. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. 1939, č. 1 (leden).

<sup>96</sup>Tamtéž, s. 43–44.

Jestliže je dnes běžná délka krku 20 cm, celý ud by měl měřit přibližně 80 cm. Délka vibrující struny od ořechu (nultého pražce na rozhraní krku a hlavice) ke kobylce se zpravidla pohybuje mezi 60–67 cm čili odpovídá zhruba délce těla. Vrchní deska obsahuje jeden velký a obvykle i dva malé rezonanční otvory, které bývají řezbářsky bohatě dekorovány. Nazývají se *shamsiyya* („sluníčko“), *qamarat* („měsíce“) nebo *'uyun* („oči“). Kobylce se říká *musht* („hřebínek“) nebo *faras* („koník“). Přenáší chvění strun na vrchní desku a nachází se přibližně 10 cm nad spodním okrajem nástroje. Krk převyšuje samotné tělo udu o zhruba 20 cm a na něm umístěný hmatník pak přechází po vrchní desce až k hlavnímu rezonančnímu otvoru. Na opačném konci krku je potom hlavice s ladicími kolíky. Struny kdysi střevové nebo hedvábné<sup>97</sup> (resp. jejich kombinace – hedvábné pro vyšší tóny) dnes nahrazuje nylon.

Plektrum je výrazně odlišné od běžně užívaných trsátek v našich zeměpisných šířkách. V současnosti už pochopitelně nevládnou zvyklosti z časů, kdy Ziryab používal orlí dráp zvaný *riša* (v Turecku se jmenuje *mizrap* – srovnejme s prstýnkem *mizrab* pro hru na sitár), moderní trsátka je plastový pásek, který uchopíme prsty do dlaně, jak to nejlépe ilustruje uvedený obrázek.



---

Obrázek č. 6: držení trsátka pro hru na ud

---

<sup>97</sup>Henry George Farmer. „The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages“. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. 1939, č. 1 (leden).



Existuje více možných ladění, záleží vždy na typu prováděné hudby. Typické arabské ladění (od nejnižší struny vzestupně) je: D-G-A-d-g-c1; turecké např.: Cis-Fis-H-e-a-d1, zvané „Bolahank“. V Jeruzalémě jsem se setkal s jiným oblíbeným laděním „in C“: C-F-A-d-g-c1 (při tomto způsobu jsou intervalové poměry laděny přesně zrcadlově ke kytáře, u níž se tercie nachází mezi druhou a třetí strunou). Osobně používám ladění C-E-A-d-g-c1. Munír Bašír, již víckrát zmiňovaný virtuóz ve hře na udu, během své dlouholeté kariéry experimentoval s různými typy scordatur, z nichž jedna, neodmyslitelně spjatá s jeho hrou, nese i jeho jméno – ladění Muníra Bašíra (Munir Bashir Tuning), viz notový příklad č. 15.



Notový příklad č. 15: jedna z oblíbených udových scordatur Muníra Bašíra

Pro notaci udu používám podobný způsob jako pro kytaru – tj. zápis zvuku o oktávu nad zvukem, přičemž v závislosti na konkrétním ladění lze hluboké tóny notovat v basovém klíči.

### 3.2 Kanún

Kanún je druhem citery trapézového tvaru (název *qanun* pochází původně z řeckého slova „kanón“ a znamená pravidlo, zákon). Jedná se o technologicky nesmírně vyspělý hudební nástroj, který se vyskytuje v různých mutacích na širokém území blízkého východu včetně Turecka i Zakavkazska<sup>98</sup> a dále také v Řecku a v západní a severní Africe. Nejčastěji se ovšem lze setkat se dvěma typy – tureckým a arabským, které se kromě rozměrů (arabský bývá v jednotkách centimetrů o něco větší) liší zejména počtem kobylek: arabská varianta má 5, turecká 4 kobylky. Svým vzhledem kanún poněkud připomíná cimbál či psaltérium (jehož je neblížším „žijícím příbuzným“), zásadní rozdíl ovšem spočívá ve způsobu hry – kanún je totiž nástrojem

<sup>98</sup>O popularitě kanúnu v Zakavkazsku svědčí například skutečnost, že se objevil v soutěži Eurovision Young Musicians 2012, kde zazněl v podání jednoho z účastníků „Koncert pro kanún a orchestr č. 2 E dur“ Chačatura Avetisjana (1926–1996), významného arménského skladatele, dirigenta, hráče na kanún a také věhlasného znalce arménské lidové hudby, zejména hudby pro kanún.



vyloženě drnkacím. Pro další pokračování této kapitoly bude jako referenční model sloužit konkrétní kanún turecké výroby, který byl v roce 2020 zakoupen pro HAMU. Turecká varianta byla totiž po technologické stránce dopracována nejdál, a tak tedy svými dispozicemi – zejména v oblasti mikrotonálních možností – výtečně vyhovuje potřebám soudobého skladatele.



Obrázek č. 7: turecký kanún

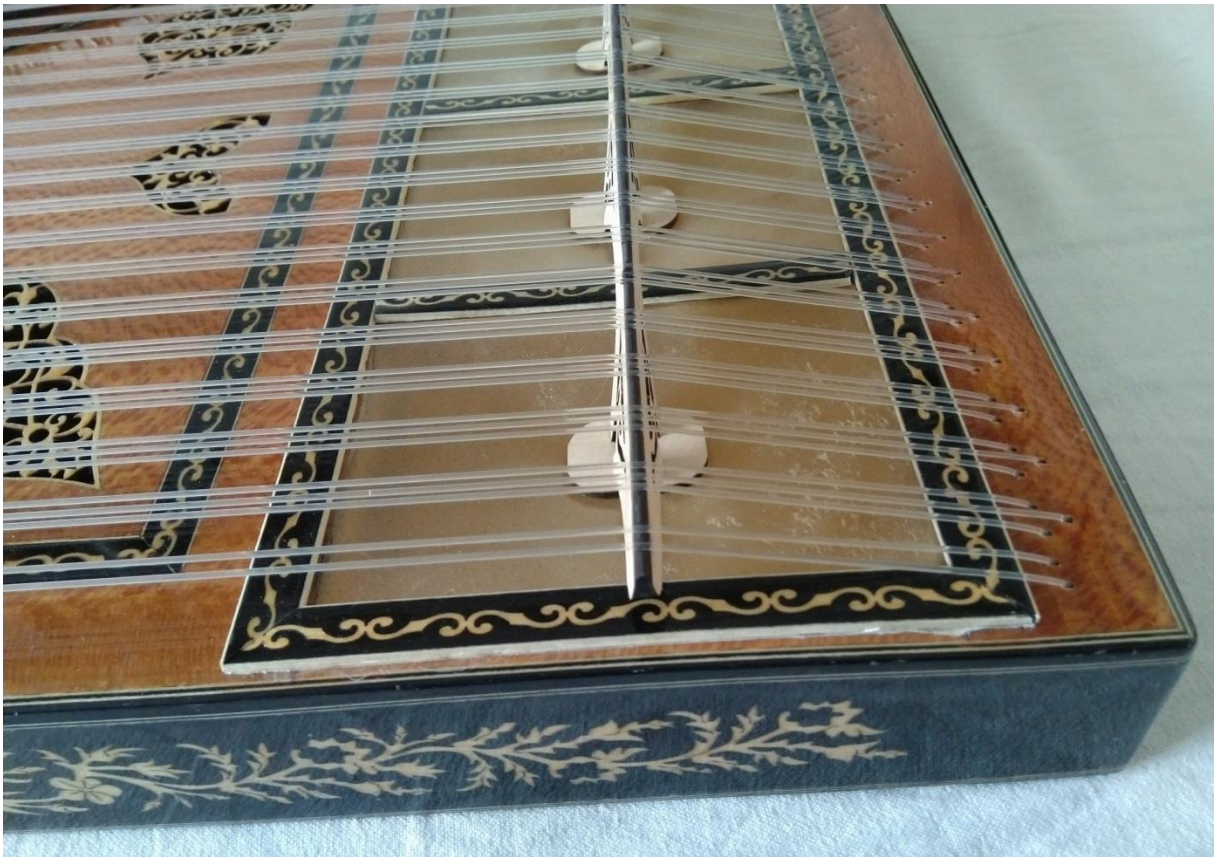
Velikost kanúnu se pohybuje tradičně mezi 95–100 cm délky, kolem 40 cm výšky a 4–6 cm šířky, v případě našeho kanúnu činí rozměry 97 x 43 x 5 cm. Levá strana nástroje je osazena ladicími kolíky, od nichž vede struna přes jediný pražec (viz detail, obr. č. 8) a přes systém přeladovacích páček, tzv. mandal (v j. č. ‚mandala‘), napříč trupem nástroje až ke kobyлке na jeho levé straně. Jako materiál pro struny se dříve používala ovčí střeva, dnes jsou struny, analogicky jako u jiných nástrojů, vyrobeny z nylonu. Vertikálně umístěná kobyłka pak přenáší pomocí čtyř (u arabských modelů pěti) pilířů chvění strun na koženou membránu (většinou z kozí kůže) a poté na celý trup kanúnu. Právě tato kožená membrána má zásadní vliv na barvu zvuku nástroje – ta se tak přibližuje jiným strunným nástrojům, které místo vrchní desky mají napjatou kůži – např. sarodu, taru či banju atp. Za kobyلكou se pak struny svažují k vrchní desce, kterou jsou provlečeny do spodní části nástroje sloužící k jejich uvázání. Vrchní deska nástroje je vybavena rezonančními otvory, které bývají bohatě dekorovány v arabském (či zkrátka islámském) světě tradičním arabeskovým způsobem, často včetně působivých intarzií.



Obrázek č. 8: detail levé části kanúnu s ladicími kolíky a přeladovacími mandalami

Ladění kanúnu je poněkud plovoucí, jak už tomu ostatně v rámci potřeb blízkovýchodní hudby bývá, v zásadě se dá říci, že jakési základní ladění je diatonické, od velkého A po  $d^3$  (naš kanún dosahuje až na  $e^3$ ). Každý tón je trojsborový, čímž se hodně podobá cimbálu, pouze nejspodnější tón má 2 struny. Je třeba se ovšem pozastavit u systému mandal (přeladovacích páček), které reprezentují zvláštní devizu kanúnu. Každý sbor (tón) lze totiž ještě ze základní (předladěné) polohy – tedy při vypnutí všech páček – přeladit postupně směrem nahoru až o celý tón, resp. velkou sekundu. Na jeden sbor připadá až 12 mandal, z nichž každá dělí velkou sekundu na 12 totožných dílů. Někdy však, a to i v případě našeho kanúnu, není každý sbor vybaven 12 mandalami, jejich počet je různý (zřejmě v závislosti na tradici *maqámů*), např. 3–7 pro horní tóny, 8–12 pro tóny ve střední poloze nástroje až po jedinou – zcela výjimečně zvyšující o celý půltón – u nejspodnějšího sboru. Při hře je ovšem vyžadován určitý čas na jejich přepnutí, což musí skladatel, pokud pro tóny v kanúnovém partu předepisuje alteraci, mít stále na paměti. Právě díky tomuto mikrointervalovému zařízení se autorovi otevírá obrovské pole možností, mimo jiné může kanún skvěle sloužit při provádění mikrointervalové hudby jako vynikající opěrná soustava např. zpěvnímu hlasu či bezpražcovým nástrojům. Samotné ladění nástroje se provádí za pomoci speciálního ladicího klíče.





---

Obrázek č. 9: detail kobylky tureckého kanúnu

K rozeznění strun slouží speciální trsátka, která si hráč lepí páskou k ukazováčkům obou rukou, nebo se používají kovové náprstky ve tvaru spirály, mezi jejíž ramena se vkládá samotné plektrum (pod bříško prstu).



---

Obrázek č. 10: jeden z nejužívanějších způsobů upevnění trsátka pro hru na kanún

Při hře spočívá kanún na klíně hráče, hraje se vsedě či vkleče a interpret se tedy dívá na nástroj seshora.

V rámci rozšířených technik hry, v nichž si libuje soudobá (západní) klasická hudba, kanún přímo vybízí k produktivnímu experimentování, nastiňme si některé z množství možností:

- glissanda ladicím klíčem na způsob „slajdu“, příp. jiné druhy podobných glissand – přejetí po struně bříškem prstu, nehtem, trsátkem, nějakou paličkou či jiným hladkým předmětem
- užití štětinatých předmětů – zubních kartáčků, většího kartáče apod.
- hra za kobyilkami
- perkusní využití těla kanúnu
- pizzicato neboli hra přímo prstem či nehtem: prosté (drnknutí celého sboru najednou), násobné – postupné stejnosměrné pizzicato po všech strunách jednotlivých tónů

- „scordatury“ (neboli libovolná přeladění strun oproti výchozímu diatonickému uspořádání)

### 3.3 Další drnkací nástroje arabského kulturního okruhu

V této podkapitole, která má podobně jako podkapitola 2.2 spíše doplňkový charakter, stručně představím některé další drnkací nástroje oblíbené a široce užívané v arabském kulturním okruhu. Přestože tyto nástroje nefigurují v dále předkládaných kompozičních analýzách, lze si díky jim (a díky jejich vzájemným podobnostem) utvořit celistvější obrázek o instrumentáři drnkacích nástrojů blízkovýchodní hudby. Erbovním (drnkacím) nástrojem arabské hudby je jednoznačně loutna *ud*, ostatní zde zmiňované nástroje jsou pak víceméně perské nebo turecké provenience.

#### **Bağlama (saz)**

Bağlama neboli saz (oba názvy se dnes překrývají) je drnkací nástroj oblíbený a velmi rozšířený v Turecku, Persii, Ázerbájdžánu a arabském světě. Je podobně jako *ud* členem loutnové rodiny, bağlama má ve srovnání s ním ovšem tenčí a mnohem delší krk. Mívá pět až osm kovových strun, nejčastěji však sedm, sdružených do dvou dvoustrunných a jednoho třístrunného sboru. Bağlama není svou povahou akordickým nástrojem, je to tzv. sólově-dronový nástroj – melodii realizovanou převážně na nejvyšším sboru strun doprovází prodleva na spodních sborech. Vrchní deska je bez otvoru, většinou smrková, rezonanční otvor je umístěn na těle nástroje pod struníkem. Drobná kobylka není k vrchní desce lepená a drží ji pouze tlak strun. Tělo nástroje je buď dlabané, nebo podobně jako tělo italské mandolíny či *udu* slepované z dřevěných pásků (žeber) a obsahuje obvykle jeden rezonanční otvor. Používanými dřevy jsou ořech, borovice, buk nebo moruše. Krk je opatřen posuvnými pražci, jejichž vzdálenost je možné upravit v závislosti na požadavcích konkrétního maqámu.

Existuje bezpočet možných ladění, jako příklad tedy uvedu dvě v podstatě totožná ladění (intervaly mezi strunami zůstávají beze změny, liší se pouze výška fundamentu), s nimiž mám osobní zkušenost. Výšky tónů v tomto případě nenarůstají

od nejhlubší struny jednosměrně, z frontálního pohledu tedy bude posloupnost strun v případě prvního ladění [H-h]-[a-a]-[e-e<sup>1</sup>] a druhého [A-a]-[g-g]-[d-d<sup>1</sup>]. Trsátko je ve tvaru protáhlého oválu, čili mnohem kratší než u udu. Bez problému lze však pro hru použít také tvrdé kytarové trsátko.<sup>99</sup>



Obrázek č. 11: bağlama (saz)

## Tar

Tar je trojsborový (šestistrunný) drnkací chordofon z rodiny louten, užívaný kromě arabského světa převážně v Persii, Ázerbájdžánu a na Kavkaze. Podobně jako **bağlama** je to nástroj **dronový**, s jedním melodickým sborem. Jeho tělo, velmi nezvyklého tvaru o dvou miskách, je vydlabáno z morušovníkového dřeva, k němuž je přilepen krk s pohyblivými (navázanými) pražci. Délka nástroje obvykle odpovídá 95 cm. Místo vrchní desky je na taru napnutá ovčí kůže (zvláště pro obě oddělené části těla – viz obrázek), na níž kobylka přenáší chvění kovových strun, rozeznívaných nejčastěji kovovým trsátkem. Typické ladění taru je (směrem od spodního sboru) [c-c<sup>1</sup>]-[g-g]-[c<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>].<sup>100</sup>

<sup>99</sup>Text o bağlamě je upřesněním a doplněním odstavce z mé diplomní práce: Vratislav Zochr. *Využití netradičních (etnických) drnkacích nástrojů a cimbálu v soudobé hudbě s přihlédnutím k vlastní kompoziční práci*. Diplomová práce. Praha: HAMU, Hudební fakulta, 2019, s. 85.

<sup>100</sup>Viz o tom např. Ella Zonis. *Classical Persian Music. An Introduction*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1973.





---

Obrázek č. 12: tar

### Ostatní drnkací nástroje

Mezi další drnkací nástroje arabského kulturního okruhu patří např. třístrunná basová loutna *sintir* (zvaná též „guembri“), *buzuq*, loutnový nástroj podobný turecké bağlamě (sazu), H. Touma zmiňuje také krátkokrkou loutnu *naš'atkár* (o pěti sborech, laděnou podobně jako ud, ovšem s kovovými strunami, populární v Sýrii) a mnohé jiné.



---

Obrázek č. 13: buzuq

## 4 Nástrojové modifikace a mutace Edwarda Powella

Edward Powell je vynikajícím konstruktérem zejména blízkovýchodních a indických drnkacích nástrojů. Kromě tradičních modelů, které mnoho let s úspěchem vyrábí, jsou velmi pozoruhodné i jeho experimenty na poli křížení hudebních nástrojů či jejich modifikací. Jedním z produktů těchto snah je např. **ragmakamtar** (rag – *rága*, makam – *maqám*, tar – arabsky *loutna* nebo *struny*), nástroj se dvěma krky neboli kříženec mezi udem a sarodem. Tato konstrukční záležitost umožňuje při hraní libovolně přecházet z *maqámu* do *rágy* – čili z arabského do indického světa – a obráceně, příp. oba světy prolínat. Otevírají se tak zcela nové cesty k uchopení modální práce i rozšíření oblasti modulačních možností – lze tedy modulovat nejen v rámci *maqámů*, ale transkulturním přechodem mezi *rágami* a *maqámy* také můžeme propojit oba světy, což představuje velkou výzvu pro vznik nových polystylových děl.



Obrázek č. 14: Ragmakamtar, verze 12



Na počátku vývojové dráhy *ragmakamtaru* ovšem nebyla sama myšlenka spojení dvou svébytných kulturních okruhů, jako spíše nápad postavit dvoukrkou bezpražcovou kytaru s rezonančními strunami. Powell rozhodně nepatří k nástrojařům, kteří by se svými postupy a dovednostmi dělali tajnosti. Na svých stránkách<sup>101</sup> pečlivě dokumentuje relativně dlouhý vývoj tohoto nástroje (započatý rokem 2006, dosud existuje čtrnáct modelových řad) a na několika typech experimentálních *ragmakamtarů*, které předcházely prozatím nenovější verzi, otevřeně popisuje své hledání, pokusy i opuštěná řešení.

První verze tohoto nástroje měly ještě vyloženě kytarové tělo a rezonanční struny, od nichž Powell později upouští. Počínaje verzí č. 6 se už tvar těla mění spíše na loutnový, který potom, od verze č. 8, zcela převládne. Hmatník sarodové části kopíruje svým způsobem hmatník sarodu s tím rozdílem, že tradiční, do hladka leštěný kov je u *ragmakamtaru* nahrazen několika vrstvami kyanoakrylátu. Tento zdánlivě nezvyklý chemický název označuje v podstatě klasické vteřinové lepidlo, které vykazuje vysoký stupeň tvrdosti a odolnosti (Powell jej ostatně úspěšně používá např. i ke korekcím poškozeného laku atp.). Jakýmsi přechodovým typem v rámci série *ragmakamtarů* je verze č. 7 s kapkovitým, loutnovým tvarem rezonanční desky, ovšem místo mušle má stále luby a spodní desku.

S dosažením zvuku, který by se blížil sarodu, nebyly kupodivu na *ragmakamtaru* od počátku větší potíže. Naproti tomu se Powellovi stále nedařilo docílit zvuku udu. Toto dlouholeté hledání překvapivě ukončilo nejjednodušší myslitelné řešení: roku 2011 přišel *ragmakamtar* verze 9, přelomový nástroj, ve kterém Powell zjednodušil předchozí tvarové experimenty a jakési variace na loutnové tělo a sáhl po zcela jednoduché loutnové mušli (např. bez orientace těla mimo osu hmatníku, jako např. u verze 8 – viz obrázek č. 15). A tak – přestože tělo *ragmakamtaru* typově odpovídá udu (loutně) – nejčastěji se smrkovou či cedrovou vrchní deskou, zůstává zvuk sarodové složky své originální předloze překvapivě věrný (svůj podíl na tom má samozřejmě i navinutí sarodových strun).

---

<sup>101</sup><https://www.edwardpowell.com>



Obrázek č. 15: Ragmakamtar, verze 8

Ne všechny verze *ragmakamtaru* jsou však variacemi prakticky téhož hudebního nástroje, resp. hledání jedné jeho ideální podoby: např. verze č. 11 je v podstatě basovým instrumentem. Mnohé z nástrojů v rámci dlouhé vývojové řady však stále čekají v Powellově dílně na své dokončení a dořešení konstrukčních problémů.

Ruku v ruce s vývojem konstrukčních aspektů nástroje se také vynořila otázka způsobu hry a především tvoření tónu. Z počátku Powell pro hru na obě části *ragmakamtaru* používal udové trsátko. To pochopitelně vyhovovalo udové části s nylonovými strunami, ovšem zvuk udu (s kovovým ostruněním) byl při rozezníváním tenkým plastovým páskem slabý a neuspokojivý. Po mnoha letech se nakonec (s verzí č. 14) ukázalo jako výtečné řešení kombinace sitárového *mizrabu* na ukazováčku pravé ruky a udového trsátka, které si při hře vzájemně nijak nepřekáží. *Mizrab* pak lépe rozezvučí tužší kovové struny a v dlani uchopené plastové trsátko zase zachovává barvu a technické náležitosti typické pro hru na ud.

Elektronickou variantou *ragmakamtaru* je *ragmakamcaster*. Jde o spojení dvou těl elektrických kytar typu Fender-Stratocaster, čímž vzniká opět dvoukrký nástroj se sarodovou a kytarovou částí. Jeho zvláštností, oproti tradičnímu stratocasteru, je připevnění dalších pražců v polovině obvyklé půltónové menzury pro možnost hry čtvrttónů. Tento nástroj je v současnosti (červen 2022) stále ještě dokončován a Powell pracuje na vyřešení určitých konstrukčních potíží, např. se snímači, konkrétně s vyvážením zvukových hladin obou částí *ragmakamcasteru* – uvažuje např. o zabudování dvou zdířek (pro zapojení nástrojového kabelu) pro jednotlivé části nástroje, místo jediné společné.

Jiným vynikajícím nástrojem je *murchanatar* (hindský výraz *murchana* označuje přesunutí tóniky, resp. dronu, nad nímž je ovšem zachována stupnice v původní tónině). Dosud vytvořil Powell dva kusy těchto nástrojů. První byl vyloženě pokusným prototypem, druhý už představuje plnohodnotný hudební nástroj, jehož krk je oproti prototypu vybaven páčkami sloužícími k napínání struny, a tedy zvýšení jejího tónu (jako tomu bylo např. u kanúnu). To umožňuje naladit (změnit) dronový tón a přejít bez složitého a zdlouhavého přeladování např. do jiné rágy, nebo se analogicky – např. při hře ve stupnici C dur s prodlevou na C, kterou změníme na D – přenést do jakéhosi dórského modu.

Úplnější pojednání o nástrojích z dílny Edwarda Powella by vydalo na samostatnou práci, proto z dalších nástrojů už stručně zmíním jen některé. Tak např. přidáním třetího „sazového“ krku (k „sarodovému“ a „udovému“, jak se spolu už setkávají na *ragmakamtaru*) vznikl v roce 2018 tzv. Mah-Ze-Tar: spojení sazu, udu a sarodu, konstruovaný pro kalifornského hudebníka Maze Karandishe. Na nejtenčí, horní krk (sazová nebo též setarová složka nástroje, viz obrázek č. 16) jsou navázány pohyblivé pražce pro možnost hry mikrointervalů i úpravy jejich velikosti.

Ke konečné podobě *Orientální tříkrké kytary*, na níž Powell pracoval v letech 2008 až 2018 (původně zamýšlené jako *ragmakamtar* verze č. 4), výrazně přispěl švédský kytarista Gunnar Backman, na jehož osobní přání Powell provedl určité konstrukční modifikace, např. přidání pražců ke krku s kovovým ostruněním, a hlavicí vybavenou kovovou kytarovou ladící mechanikou.



---

Obrázek č. 16: Mah-Ze-Tar



---

Obrázek č. 17: Tříkrká orientální kytara

Kromě stavby klasických nástrojů (ud, sitár sarod, tanpura) postavil Edward Powell např. patnáctistrunný barytonový ud, altový ud, vlastní verzi indického *sursringaru*, *sargamtar* (loutnový nástroj z kůží místo horní desky) či *rabud* (kombinace afghánského rubabu a udu) a mnoho jiných instrumentů inspirovaných etnickými nástroji celého světa, přičemž ve své činnosti v žádném případě neustává. Rozšíření bohaté škály jeho výrobků je tedy jen otázkou budoucnosti.

# 5 Příklady skladeb inspirovaných hindustánskou nebo arabskou hudbou

V následující podkapitole se budu věnovat analýzám několika skladeb soudobých autorů, ve kterých se hindustánské a arabské nástroje – zejména sitár, ud a kanún – objevují, nebo jsou pro ně přímo psány.

## 5.1 Koncert pro sitár č. 1 Jonathana Mayera

V Londýně žijící sitárista a skladatel **Jonathan Mayer** (narozen roku 1975) zdědil hudební nadání po svých rodičích, kteří byli (či jsou) oba také aktivními hudebníky. Ač po matce Angličan, po svém indickém otci, slavném skladateli Johnu Mayerovi,<sup>102</sup> jenž byl též jeho učitelem – převzal indické prvky a ve svých skladbách kombinuje evropskou tradici s indickou. Spolupracoval rovněž s tuzemskými orchestry (např. s Plzeňskou filharmonií či Filharmonií Bohuslava Martinů ve Zlíně). Na příkladu jeho kompozic si osvětlíme hned několik kompozičních, notografických i interpretačních jevů, pro zaměření této práce obzvláště příznačných.

Evropsko-indickou synkrezi Mayerova kompozičního stylu velmi názorně dokládá **Koncert pro sitár a orchestr č. 1** z roku 1997 (výrazně přepracovaný v roce 2013). Je koncipován jako trojvětý, ovšem jednotlivé věty, třebaže při koncertním provedení oddělené pauzami, se do sebe jakoby přelévají, celek tudíž působí (alespoň při čtení partitury) jako třídílná kombinovaná forma, což ostatně volně koresponduje s koncertním prováděním indických rág. Obsazení orchestru je víceméně tradiční: párově obsazená dřeva, 3 lesní rohy in F, dvě trubky in B, dva trombóny, poněkud nevšední je požadavek dvou tub, dále jsou užity různé perkusní nástroje (např. kromě gongu, woodblocků a malého bubnu také krotály a vibrafon), sitár, tabla, mužská tanpura a pochopitelně smyčce. Narážíme zde na jeden typický notační problém: part sitáru – a to zcela v rámci tradice – je oproti precizně vypsáním liniím

---

<sup>102</sup>John Mayer byl jedním z průkopníků fúze indické hudby a jazzu.



orchestru pouze hrubě naznačený. Jde tedy o jakýsi skelet, který si sólista dotváří vlastní improvizací, jak si ostatně ukážeme na příslušných příkladech. Nepřekvapí proto místa, jako je např. toto:

Notový příklad č. 16: ukázka partu sitáru pojatého náznakovým zápisem z *Koncertu pro sitár a orchestr č. 1*

Dlouhá vlnovka v lince sólového sitáru reprezentuje setrvání v určitém kontinuálním bloku, resp. režimu hry, což se děje zejména v pomalých částech. Poněkud paradoxně není hlavní nosná linie partu notována – tudíž je ponechaná zcela na hráči, zatímco arpeggio na rezonančních strunách notu po notě (dvaatřicetinová pasáž v 4. taktu v příkladu č. 16) je vypsáno přesně: důvodem může být skutečnost, že toto arpeggio lze (narozdíl od improvizace) použít jako zanášku do orchestrálních partů.

Skladba začíná v duchu klasických koncertů orchestrálním úvodem a přednesením hlavního tématu. Pozoruhodný je už právě samotný začátek koncertu, kdy dvě violy v intervalu septimy postupně protisměrným glissandem dospějí do unisona tónu cis<sup>1</sup>, o němž víme, že je nejtypičtější tónikou v indické (nejen) sitárové hudbě (viz podkapitulu 2.1.1). Tón „Cis“ je také tónikou celé věty i rág v ní užitých. V šestém taktu, kde nastupuje tanpura (mužská, tedy s hlubším laděním), se violy od sebe vzdalují a přibližují, čímž je evokován dojem střídavého zaostřování a rozostřování objektivu a také svět mikrointervaliky, jakožto jeden z charakteristických prvků indické hudby. Klasický tanpurový idiom v šestém taktu (viz notový příklad č. 14/1), kdy se posledně drnknutá struna – tedy nejhlubší tónický tón – nechává znít přibližně dvakrát déle, také nepochybně předurčuje metrické dělení této vstupní části skladby do pětičtvrtového taktu. Je zde citlivě užito měkkých barev, akord cis moll v pianu ve smyčcích, sloužící jako stylizace dronu, je provázen nízko položenými dřevy a hlavním tématem v lesním rohu. Hudební proud se jemně přelévá: např. gong měkkými paličkami překryje nástup tanpury, navozující typicky indický „bzučivý“ zvuk.

Celá úvodní sekce je stylizací *alapu*, založenou na ráze *Asavari*. tedy v tradiční indické hudbě vstupní část ještě bez pevného rytmu. Na páté straně partitury vidíme v prvních a druhých houslích kroky v oktávovém unisonu, spolu s charakteristickými glissandy dodávají hudbě typicky indický nádech:

The musical score consists of five measures. The Violin I and II parts play in unison. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *gliss.*. The third measure is marked *f*. The fourth measure is marked *f*. The fifth measure is marked *senza sord.* and *f*. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts are mostly silent, with the Double Bass playing a few notes in the final measure marked *senza sord.* and *f*.

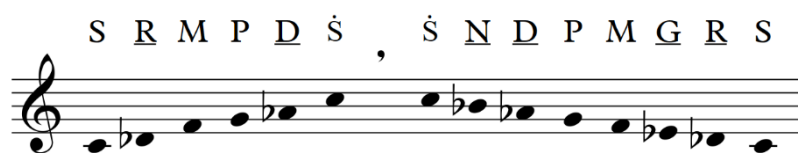
Notový příklad č. 17: *Koncert pro sitár a orchestr č. 1* Jonathana Mayera, takty 27–32

S prvním orchestrálním vrcholem v taktech 34–35 (notový příklad č. 18) se odmlčí tanpura a hudební proud prochází proplétanými kontrapunktickými imitačními úseky vyloženě západní povahy (indický prvek se zcela vytratí).





Pokyn „alap around Sa“ (v 56. taktu) se vztahuje k melodickému improvizacímu oplétání prvního stupně. Tanpuru mužskou vystřídá ženská varianta (stále laděná Sa, Pa – ovšem o oktávu výš), což ilustruje postupné výškové šplhání v rámci alapových částí. Zde také poprvé vstoupí na scénu sitár. V ráze Asavari se při pohybu nahoru vynechává Ga a Ni (podobně jako u rágy Desh), avšak Ni hudebníci občas v rychlém pasážovém běhu zahrájí. V avaroze se často vynechává Ni a Pa, naopak tón Dha je v této ráze nejvýraznějším tónem a bývá mnohdy hrán s pomalou oscilací. Zápis rágy Asavari vypadá následovně:



Notový příklad č. 19: modální schéma rágy Asavari

Asavari je náladově spojena s pozdějším ránem, přibližně mezi 9. – 12. hodinou, jejími tóny vādī a samvādī jsou Dha a Ga. Jak už bylo výše naznačeno, linka sitáru není v této části vypsána, je vždy jen pokynem určeno, že hráč má např. po čtyři takty melodicky oplétat nejprve stupeň Sa a následující čtyři takty Dha (stavebné myšlení je zde vysloveně periodické – sleduje čtyřtaktové bloky). V případě rágy Asavari není šestý stupeň nijak zvlášť problematický, jak ale uvidíme dále u rágy Yaman, v mikrointervalových systémech jednotlivých rág může být situace značně komplikovaná. Podle toho, okolo kterého stupně modu se hráč právě pohybuje, je odpovídajícím způsobem upravena harmonie, u bloku Dha tedy výsledný akord vyznívá dojmem sextakordu (až na tón gis, který zatvrzele realizuje typickou kvintu prodlevy). Notace sitáru je naproti tomu detailně vypsána v místech, kde je tematická práce fixně dána, např. když v unisonu kráčí se sitárem některý z nástrojů orchestru. V tomto bodě bych rád upozornil na ornamentální techniku meend, užívanou jak ve vokální, tak i instrumentální hudbě: jedná se o jeden ze základních výrazových prvků v indické hudbě – v podstatě jde o glissando mezi dvěma tóny, které ovšem musí být zřetelně artikulovány. V případě zdvojení melodické linky sitáru hobojem či klarinetem, jako je tomu v 67. – 69. taktu, pak dochází k působivému střetu východní a západní interpretační praxe:

Notový příklad č. 20: rozdíly v pojetí interpretace souběžných melodií hoboje, klarinetu a sitáru (taky 65–69)

Kvůli rychlému vytráčení tónu drnkacích nástrojů se běžně dlouhé (např. celé noty) prodlužují tremolem pravé ruky, ač to nemusí být v zápisu zvlášť vyznačeno (viz takt 66 v příkladu č. 18). Pozoruhodné je, jak si autor v určitých místech dal záležet na pečlivě vypsáných drnkutích strun *čikarí*, obvykle ponechaných na uvážení hráče (ve své skladbě *Millenium* jsem např. do začátku sitárového partu zanesl pouze poznámku „chikari ad lib.“, viz kapitolu 5.4.3). Mayer tyto struny značí notami s trojúhelníkovou hlavičkou příslušné tónové výšky:

Notový příklad č. 21: ukázka notace strun *čikarí* (noty s trojúhelníkovou hlavičkou)

Notový příklad č. 22: ukázka konkrétního zápisu *čikarí* strun na způsob našich příznávek – pro indickou hudbu velmi typického

Z notového příkladu č. 21 je také patrné, jak je inverzně přestylizováno arpeggio rezonančních strun v krotálech. Podobnou a velmi působivou nápodobou arpeggia strun *taraf* je třeba i sestupná skupinka, již končí fráze hoboje v 65. taktu (notový příklad č. 20). Až do sekce C je hudba v zásadě tonální, zde však už autor pracuje s ostrými disonantními souzvuky.

90

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt. nat.

Tbn.

Tba.

*ppp* *ff* *pp*

Sit. *mf*

Vln. I *gliss.* *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *gliss.* *pp*

Vc. *gliss.* *pp*

Db.

Notový příklad č. 23: proměna textury disonantním zahuštěním orchestrálního harmonického průvodu

V 97. taktu začíná sekce *antara* (viz kapitolu 1.2.2), jakýsi druhý díl tématu „a-b-c“. Sekce D zase odpovídá *džoru* (rovněž viz kapitolu 1.2.2). Pro sitár charakteristický způsob intonace je patrný z taktů 112–113 (notový příklad č. 23): jedná se o úhoz struny o celý tón (či podle konkrétní potřeby i o větší interval) výš – hráč tedy musí nejprve prstem levé ruky vytáhnout strunu a zaintonovat takříkajíc „naslepo“, teprve poté drknout.

Sit.

Notový příklad č. 23: typická ornamentika sitárové hry – předem připravené tóny, v tomto případě o velkou sekundu (enharmonicky zmenšenou tercii) výš (takty 112–113)

Věta má mostní formu, v sekci E se navrácí hlavní téma do sitáru a arpeggiem rezonančních strun sklouzne hudební proud do sekce F – *Achar Alap*, kde se může improvizovat nejlépe po celém „dosud vydobytém“ tónovém rozsahu.

## II. věta

Předznamenání pouhých čtyř *b* při tónické prodlevě na *Des* prozrazuje quasi-lydický názvuk *rágy Yaman*, což od 5. taktu stvrdí svojí melodickou klenbou sólový lesní roh. Při poněkud bližším studiu této heptatonické rágy zjistíme, že její *thāt* (stupnice) je opravdu identická s naším lydickým modem. Každý adept hindustánské hudby se jí tradičně učí jako první. Při vzestupném postupu (*aroha*) se obvykle vyhýbá základnímu tónu *Sa* a někdy také *Pa*, jak to dokládá následující příklad:

Ṇ R G M' D N Ś nebo Ṇ R G M' P D N Ś , Ś N D P M' G R S

Notový příklad č. 24: modální schéma *rágy Yaman*

*Vádí rágy Yaman* je tón *Ga*, *samvádí Ni* a její nálada má evokovat touhu, ale s vnitřním klidem, vyrovnaností. Denní dobou, s níž je tato rága asociována, je první část večera po západu slunce, čas duchovních rozprav. V této souvislosti bych se rád zmínil o jednom problému, který je spojen s intonací šestého stupně – *Dha*. Veškeré ostatní stupně modu odvodíme bezproblémově z alikvot tanpury, (viz podkapitola 2.2 – Tanpura). Podobně jako západní hudební teorii trápí problémy pythagorejského komatu či vlčích tónů, i zde vyvstává zásadní komplikace. Cituji zde zasvěcený komentář sitáristy a skvělého znalce indické hudební teorie Amita Chatterjeeho, jak jej ve svém článku *Mikrotonalita indické klasické hudby* publikoval Tomáš Reindl:

*„...problematický tón, kterým je Dha [...]. Pokud říkám problematický, nemyslím to jen jako věc názoru: kdokoli se totiž snaží tento tón čistě intonovat (za zvuku tanpury), narazí na problém. Pokud hrajeme Sa a k němu zpíváme Dha a po chvíli zahrajeme i na Pa strunu, zaznamenáme ve zvuku určitý konflikt. Poté, když zazpíváme Dha, které ladí k Pa, a někdo se do toho snaží zazpívat Sa, bude to pro něho velmi obtížné, opět narazí na konflikt. Důvodem je všudypřítomný alikvot velké tercie. Tento tón je vždy přítomný ve zvuku tanpury jakožto vyšší harmonická struny Sa. Je to, jako bychom se nikdy nemohli vyhnout velké tercii, dokonce ani ve své představě, ani v paměti se jí nemůžeme vyhnout. Takže Dha, které přirozeně zpíváme, má co do činění se Sa, které v sobě obsahuje i Ga. Takže toto Ga se stává čistou kvintou našeho Dha, které se tím pádem stává základním tónem mollového kvintakordu Dha-Sa-Ga.“<sup>103</sup>*

Vstup sitáru (v taktu 209) je bohatě dekorován bordunovými strunami *čikarí*, které opět nejsou hrány nahodile, nýbrž jsou přesně notovány a podílí se tak zásadním způsobem na tvářnosti motivické figury:



Notový příklad č. 25: motivická figura s použitím strun *čikarí* v partu sitáru

<sup>103</sup>Viz Tomáš Reindl. „Mikrotonalita indické klasické hudby“. *Hudební věda*. 2018, č. 3-4, Praha, Etnologický ústav Akademie věd ČR, s. 428.

Orchestrální dění, z hlediska textury bohatě tvarované, plynule spěje k tablovému sólu a poté ke kadenci sitáru a bubnů tabla, která je zcela v intencích tradiční improvizční praxe, protože – bohužel – není v notách vypracována. Kadence je dlouhá přibližně čtyři minuty, při duratě věty okolo necelých devíti minut zabírá téměř polovinu její délky. Zde oba sólisté dostávají prostor pro předvedení svého interpretačního mistrovství. V souladu s tradicemi je také celá kadence ukončena virtuózním a efektním *tihájem*.

V sekci J, po sitárové spojce pravidelné šestnáctinové pulzace se navrátí orchestr. Spolu s ním sitárista improvizuje tzv. *taan* (taany jsou v tomto případě efektní pasážové běhy v rámci dané *rágy*, často se jedná o nacvičené figury, zde konkrétně *taan patterns on Rag Yaman*). Označení *Drut teental* odkazuje k velmi svižnému tempu (viz kapitolu 1.2.1) a jeden *tíntál* zde odpovídá jednomu taktu partitury. Blok orchestru je velmi krátký, v zásadě jen propojí kadenci se závěrečným *tihájem*, tentokrát vypracovaným v orchestrálním unisonu, melodicko-rytmicky odvozeným z předchozího tematického dění.

274

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc. Snare drum (Snare on)

Crot. & Vib.

Sit.

Tabla

F. Tamb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Notový příklad č. 26: závěrečný orchestrální *tiháj* druhé věty *Koncertu pro sitár a orchestr* Jonathana Mayera



### III. věta

Třetí věta je nápadně kratší oproti dvěma předešlým (10 a 9 minut) a její funkce je spíše konkluzivní. V předznamenání zůstávají stále 4 b, vidíme tedy, že tónika cis (resp. lydická *des*, čili bez posuvky pro *ges*) je po vzoru praxe klasické hindustánské hudby neměnná. Primy jako by navazovaly na závěrečný *tiháj* z druhé věty, orchestrální úvod – opět bohatý na unisona – pouze přenesl hudební proud k nástupu sitáru a bubnů tabla (sekce K, *teental drut*), jejichž linky jsou jen velmi skromně doplňovány pizzicatem smyčců.

Novým výrazovým prvkem, exponovaným nepochybně v přímé relaci se závěrečnou gradací (sekce M: *teental drut*) jsou tzv. *gamak taans* (*taan* – již jednou zmíněný v předchozí kapitole – je výrazový prvek odvozený ze zpěvu, při němž je jakoby v agónii rozechvěn tón – působí přímo extaticky, jde v zásadě o druh intenzivního až extrémního vibrata; *gamak taan* je obvykle užíván v pasážových útvarech a jednotlivé tóny se často repetují – viz dále). Toto ušlechtilé „ječení“ sitáru provází rapidní tremolované shluky pravé ruky. Efekt těchto výrazových prvků je nepochybný a nelze mu nevěnovat pozornost. Dále už věta nepřináší nic nového, opakuje se materiál ze začátku věty, sólový sitár rozeznívá pravidelnou osminovou pulzací motivickou figuru, založenou na akcích strun *čikarí*. Na samém vrcholu tohoto rychlého pásma hudba není ukončena očekávatelným závěrem – pouze přestane. Po jednom taktu ticha, v němž se předznamenání změní na čtyři křížky tóniny cis moll, celou skladbu ukončí reminiscence hlavního tématu první věty ve velmi pomalém tempu a dynamice *ppp*.

Mayerův *Koncert pro sitár a orchestr č. 1* je tedy v základu vysloveně indický. Jakkoliv jsou věty formálně propracovány a třebaže uvnitř těchto vět nalzáme atonální bloky, celek programově sleduje tradiční interpretaci indických rág, proto z hlediska makrostruktury odpovídají jednotlivé věty indickým částem *Alap*, *Džor* a *Gat & Džhalla*.

Obě složky – jak sólový nástroj, tak orchestr – se v sobě vzájemně zrcadlí, je zde výtečně využita bohatá rezonance sitáru i jeho technické možnosti. Všechno se skvěle spájí dohromady s evropskou hudební tradicí a celek je tedy působivým artefaktem synkreze naší a klasické hindustánské hudby.

## 5.2 Příklady ze soudobých skladeb pro sólový sitár

V rámci projektu *Composing for Sitar 2020*<sup>104</sup>, pořádaném britským ansámblem Psappha, vzniklo několik skladeb pro sólový sitár. Všechny šest zveřejněných premiéroval sitárista Jasdeep Singh Degun<sup>105</sup>, jemuž byly ostatně psány na tělo a s nímž zúčastnění autoři své vznikající skladby průběžně konzultovali. Jednotlivé kompozice mají průměrně okolo šesti minut. Fundamentální ladění sitáru je ve všech případech „in D“, kus od kusu se ovšem proměňuje skordatura. Pouze ve dvou z šesti případů je použita i tanpura. Co se týče stavby skladeb, autoři (vesměs nadšení výjimečnými rezonančními vlastnostmi sitáru) pracují značně volně a ponechávají sólistovi dostatečný prostor k improvizaci. Přestože až na výjimky nemáme k dispozici partitury, je celý tento projekt skvělou sondou do myšlení mladých autorů (všichni se narodili v devadesátých letech) už jenom zásluhou autorských komentářů, které každý z tvůrců zanechal pod videem na platformě YouTube.<sup>106</sup> Díky těmto autorským promluvám lze porovnat několik zcela osobitých přístupů k soudobé hudbě pro sitár.

Atefeh Einali (1990), íránská skladatelka žijící v Manchesteru, ve svém skladebném příspěvku s názvem „Invisible“ kombinuje koncepty *rágy* a perského modálního systému *dastgah*. Struny *čikarí* jsou zde laděny tradičně (*Sa, Pa*) a melodika si nelibuje v ostře vrásněných rytmech ani příkrých disonantních postupech. V komentáři k této kompozici autorka uvádí, že v perské tradici kromě modů z řádu *dastgah* existuje rovněž skupina „*raak*“, která zahrnuje mody odvozené z indických *rág*. Kromě skupiny *raak* nachází podobnosti s *rágou* i v jiných modech z kategorie perských *dastgah* (zejména z hlediska intervalové stavby modů). Odtud také její název *Invisible* – čili neviditelné spojitosti indické a perské hudby a jejich juxtapozice. Pro skladbu je charakteristické (a tím se odlišuje od ostatních) výrazné využívání repetovaných tónů a jejich invenční akcentace, jinými slovy – je zde kladen důraz na pravou ruku. Není třeba bedlivě sledovat průběh melodické křivky po modální stránce, neboť žádný z modů ve skladbě nepřevažuje, mění se rychle po sobě a není určujícím faktorem ve smyslu tradic perské hudby. Přesto máme díky autorčině

---

<sup>104</sup>*Composing for Sitar 2020* [online]. 2020 [cit. 16. 6. 2022] Dostupné z: <https://www.psappha.com/event/composing-for-sitar-5/>.

<sup>105</sup>Viz: <https://www.jasdeepsinghdegun.com/>

<sup>106</sup>*Composing for Sitar 2020 YouTube Premiere* [online]. 2020 [cit. 16. 6. 2022] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Jf-HXfCg75I>

komentáři informaci, která může posloužit jako příklad modální práce: na začátku se ozve modus *Džanpúri Raag*, po chvíli se k němu přidá (jakožto spíše epizodní prvek) tzv. *avaz* (sekce bez pevného metra) v *dastgah Dashti*, navazuje *dastgah Šúr* a poté hudba pokračuje do modu *Šivrandžani Raag*. Autorčiným záměrem zkrátka bylo balancovat na rozhraní perské a hindustánské hudby a kombinací těchto dvou hudebních kultur vytvořit nový zvuk, potažmo nový hudební svět.

Další ze skladatelů projektu *Composing for Sitar 2020*, Aaron Breeze (1994), se vyzněním své skladby „Funky and Cheeky; Wild and Free; Schmaltzy and Twee“ poněkud blíží žánru worldmusic. Ladění strun *čikarí* odpovídá tónickému trojzvuku (D dur) a také melodika celého díla působí „tonálně“ (s převahou sekundových kroků) s tím, že na jejím quasi-tonálním pozadí o to výrazněji vynikne každý nedošklý melodický tón. O inspiraci konkrétní rágou autor nehovoří, ale melodika je přesto nesena v jakémsi povšechném indickém duchu. Skotská autorka s řeckými kořeny Electra Perivolaris (1996) ve své kompozici „Daybreak“ vychází zase z poněkud jiného inspiračního zdroje. Její skladba používá jako základ gaelský žalm (zpívaný na Hebridách na odchodnou, při loučení: melodické téma přednese sólista, na něj pak odpovídá po svém, se zachováním kostry tématu, shromážděný dav. V melodické rovině zmiňuje autorka inspiraci dvěma *rágami*, které jsou spojené s časem rozbřesku (odtud název skladby). Jiný autor, Kevin Leomo (1993), se ve své vyloženě experimentální skladbě „Into the light“ zabývá především rozšířenými technikami a perkusními aspekty nástroje – zejména poklepy na různé části těla sitáru, dále vydatně uplatňuje flažolety a klade důraz na práci s rezonancí.

O pozoruhodný druh propojení tradiční hindustánské a západní hudby se ve svém díle *The night is darkening round me* pokouší Jake Adams (1996). Název skladby je zvolen podle stejnojmenné básně Emily Brontëové a koresponduje s časovým určením *rágy Bihag*, což je doba přibližně mezi půlnoci a třetí hodinou ranní.<sup>107</sup> V této kompozici autor kombinuje *rágu*, konkrétně jde o *rágu Bihag*, s šestým Messiaenovým modem s omezeným množstvím transpozic a nalézá – alespoň podle svých vlastních slov – mezi těmito dvěma modálními entitami některé shodné vlastnosti:

---

<sup>107</sup>Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002, s. 55.

„I took Messiaen's sixth mode of limited transposition and Raag Bihag and identified the pitches that were shared between them. I used this to create a mode from only these pitches. As the piece progresses I begin slowly adding more of the missing pitches from the mode and raag until eventually all of the pitches are present. This creates a sense of building tension in the performance and blurring the line between the two.“<sup>108</sup>

Pro pochopení zvláštní zvukovosti díla je třeba uvést modální schéma rágy *Bihag*:<sup>109</sup>



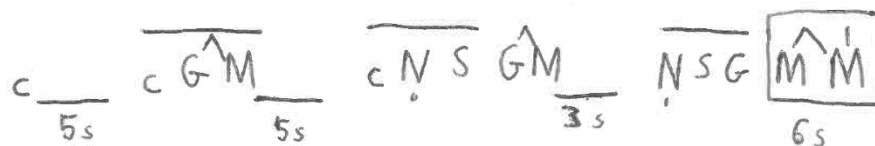
Notový příklad č. 27: modální schéma rágy *Bihag*

Autor používá nezvyklé ladění sitáru: ve strunách *čikarí*, rezonančních strunách i v prodlevě tanpury je přítomen nejen tritón od tóniky (*gis*), ale simultánně i tónická čistá kvarta *g*, čímž ostře vyznívá výsledná interference, která je v této ráze jinak přirozeně rozmazaná melodickými kroky (pochopitelně bez ohledu na případný dron tanpury). Na pozadí aleatorního charakteru celé kompozice autor střídá tzv. improvizачní bloky (v rámečku), v nichž interpret může po vymezený čas volně oplétat a opakovat určené tónové výšky, sloužící pouze jako melodická kostra, s úseky, kde se tyto tóny hrají v přesném sledu (viz notový příklad č. 28). Všimněme si slovních poznámek směrem ke strunám *čikarí*, s jejichž pomocí je jednoduše korigována četnost jejich zaznění (ve schématu jsou značeny písmenem „c“). Stejně jednoduchým způsobem (slovně) se také řídí proměna výrazu a dramatického spádu skladby („steadily increase tempo and chikari“, „stop chikari“ atp.). Tečky nad a pod písmeny určují oktávy (viz kapitola 1.2), vodorovná čára s příslušným časovým údajem vyznačuje délku dozvuku, šikmá čára (lomeno) na konci systémů pauzu.

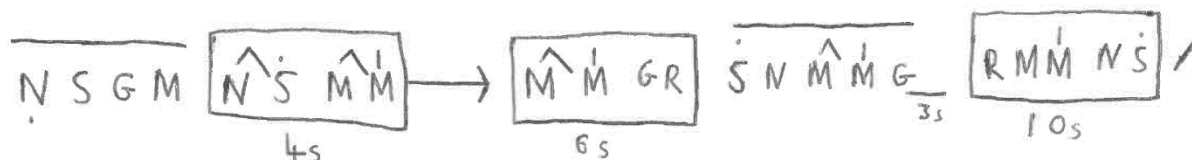
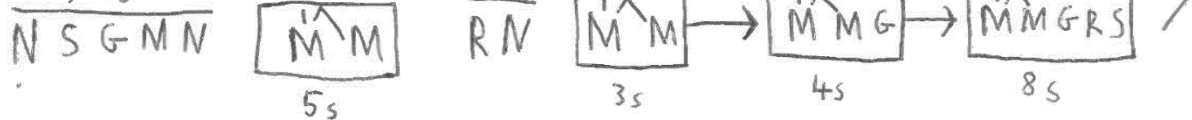
<sup>108</sup> „Vzal jsem Messiaenův šestý modus s omezeným množstvím transpozic a rágu *Bihag* a určil jsem tónové výšky, které oba mody sdílí. Z těchto sdílených tónů jsem pak vytvořil vlastní modus. Jak skladba postupuje, začínám pomalu přidávat další chybějící tóny [Messiaenova] modu a rágu, až budou nakonec přítomny všechny tóny. Při interpretaci to pak vyvolává pocit vytváření a stírání hranice mezi oběma mody.“ Emailová korespondence s Jakem Adamsem [online], 15. 6. 2022.

<sup>109</sup> Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002, s. 55.

Slow and with minimal chikari



Slightly more chikari



Notový příklad č. 28: Jake Adams: The night is darkening round me

Tato ukázka zároveň dokládá, jaký význam má při provozování klasické hindustánské hudby stále pouhá skica, plánek či schéma s hrubým naznačením hudebního průběhu místo fixní notace (viz kapitolu 1.2).

### 5.3 Příklady ze soudobých skladeb s využitím drnkacích nástrojů arabského kulturního okruhu

Z podnětu německého ansámblu Musikfabrik se sídlem v Kolíně nad Rýnem vzniklo pro lednové pokračování (2022) série pondělních koncertů, tzv. Montagskonzert<sup>110</sup>, několik zbrusu nových prací pro komorní těleso v sestavě flétna, lesní roh, trubka, bicí nástroje, housle a ud (u některých skladeb případně i včetně elektroniky). Na dvě kompozice z uvedeného projektu – „Zagros“ Karena Keyhaniho a „S.G.L.L.“ Sary Abazari – se zde podíváme blíže. Přestože obě práce pocházejí z tvůrčí dílny iránských skladatelů, tedy autorů zakořeněných v oblasti, kde vládne modální systém *dastgah* místo *maqámu*, způsob práce se v základních rysech značně podobá praxi arabské klasické hudby. Mimoto můžeme stejně dobře sledovat, jakým způsobem využívají ud zcela soudobí skladatelé.

Karen Keyhani (1979) se ve skladbě Zagros inspiroval stejnojmenným iránským pohořím. Nástup udu je připraven, jako by šlo koncertantní nástroj (a zdá se, že oba autoři jej takto pojmají, v každém případě mu přidělují prominentní úlohu) – více než první minutu provádí ansámbl posluchače poetickou stylizací ambientních zvuků vysokých hor (flažolety, aeolian sound ve flétně, vibrafon rozeznívaný smyčcem atp). Kontinuální melodická linka udu, vybavená neodmyslitelnými tremoly, vytváří pozoruhodný druh netradiční kantilény, která se od svého začátku táhne bezmála deset taktů (s jediným výraznějším přerušením skupinkou pomlky v taktu 15), jako by chtěla v partituře nejprve opticky zachytit celkovou křivku horského panorámatu (takty 11–19 v příkladu č. 29). Zároveň zde můžeme dobře vysledovat to, o čem bylo psáno v podkapitole 1.1.1: u každého jednotlivého úseku nalezneme jasný centrální tón a každý takovýto segment lze také pojmout jako fázi založenou na tónových hladinách. Je rovněž zajímavé, že ud se drží neustále ve svém spodním rejstříku; teprve tři a půl minuty před koncem – skladba trvá přibližně 13:15 – se ud vzepne k horním polohám). Do té doby je nejvyšším tónem jediné příležitostné b<sup>1</sup> v notaci o oktávu nad zvukem, jako u kytary. To ovšem platí v případě notovaných úseků, neboť skladba obsahuje také tři oddělené improvizční sekce, kde si interpret může vyklenout melodický obrys podle své vůle. Pro každou tuto volnou sekci je předepsán

---

<sup>110</sup>Montagskonzert Livestream – January 2022 [online]. 2020 [cit. 16. 6. 2022] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zhKin-OK3Pw>.

jako improvizační základ některý modus ze systému *dastgah* (Homayoun, Dashti, Chahargah aj.).

The image shows a musical score for Oud, consisting of four staves of music. The first staff (measures 11-12) starts with a rest, followed by notes with dynamics *mf*, *sf*, *pp*, *(p)*, and *sfpp*. The second staff (measures 13-15) begins with *sfpp* and *<mp*, followed by a rest and then *mf* and *psub.>pp*. The third staff (measures 16-17) starts with *smf*, followed by *mf*, *mp*, and *mf*, ending with *mf* and *p*. The fourth staff (measures 18-19) begins with *sf*, followed by *mf*, *sf*, *psub.*, and *smf*.

Notový příklad č. 29: Karen Keyhani: Zagros – „kantilénová“ linka udu s jasně čitelnými tónovými centry

Zvláštní je, že oba skladatelé mají v případě udu jako by „pod kůží“ melodiku v sekundových krocích, s tónovými centry, zatímco party ostatních nástrojů jsou svou povahou naopak typicky zakořeněny v současné artificiální hudbě. Oba také začleňují do skladebného celku improvizační sekce, které ještě více rozvolňují už tak dost svobodnou tektoniku (např. s čtenými úseky „senza misura“). A konečně co se týče mikrointervalů, oba také pracují pouze se čtvrttóny.

Vraťme se ještě ke skladbě Zagros, konkrétně ke zmíněné změně rejstříku udu směrem k horním polohám. Ruku v ruce s tím, jak ud vyšplhá nahoru, změní se i jeho linka co do struktury: místo původní „kantilény“ se objeví kratičké, delšími pauzami ohraničené skupinky tónů, úsečné motivy, jakmile sestoupí níž (takty 78–79), zase se navrací delší motiv. Mohu se jen domnívat, že je to představa výrazně kratšího dozvuku, spojená s vyššími polohami hmatníkových drnkacích nástrojů, které možná dopředu formuje autorovu invenci. Zdá se tedy, že navzdory kompozičnímu tréninku jsou oba skladatelé hudebně silně zakořeněni ve zvukové představě jak své domoviny (Blízkého východu), tak nástrojových idiomů.

♩ = ca.112  
 73 non rubato m.v.

Oud



76

78

80

*sf* *mf* *mp* *sf* *mp* *m.v.* *atd.*

Notový příklad č. 30: Karen Keyhani: Zagros, takty 73–81

Závěrečná část skladby Zagros se odvíjí ve volném tempu „senza misura“: všichni hráči mají předepsánu skupinu tří tónů *e-f-des* a k ní i soubor improvizčních pokynů stran rozšířených technik či rytmického obrysu. U všech nástrojů se potom od tohoto místa táhne vlnovka, pouze u nad vším tímto improvizčním děním přednáší fixní melodii, která končí – což působí poněkud překvapivě – na o čtvrt tónu sníženém tónu *d*.

Skladba „S.G.L.L.“ Sary Abazari (Serum gegen Liebesleidenschaft) je inspirována antiutopickou povídkou íránského spisovatele Sáděka Hedájata. Party nástrojů jsou pojaty značně konceptuálně a ponechávají interpretům ještě více prostoru pro jejich dotváření, než tomu bylo v případě skladby Zagros: je dokonce vysloveně žádáno, aby hráči tyto hrubé struktury při interpretaci ornamentačně oživovali např. pomocí vibrata, tremol, trylků či jiných ozdobných tónů, v partituře značených pomocí tradičních ikon pro mordent, nátryl atp. Znovu se nám tak připomíná všudypřítomná úloha improvizace v arabské klasické hudbě.



The image shows a musical score for a piece titled S.G.L.L. The score is written for six instruments: Flute (Fl.), Horn (Hn.), Guitar (GT), Clarinet (Schl.), Violin (Vl.), and Oud. The music is in 4/4 time. The Flute part starts with a rest and then enters with a melodic line marked 'fast!' and 'pizz.'. The Horn part has a melodic line marked '(H.V.) fast, approximate pitch level' and 'mp'. The Guitar part has a bass line marked 'p'. The Clarinet part has a bass line marked 'p'. The Violin part has a melodic line marked 'pizz. fast!' and 'pp', with a 'sotto voce' marking. The Oud part has a melodic line marked 'p'. The score includes various performance instructions such as 'fast!', 'pizz.', 'sotto voce', and 'poco rit.'.

Notový příklad č. 31: ukázka partitury skladby S.G.L.L. Linka udu je v rámci improvizální tradice naznačena jen v hrubých obrysech, zatímco party ansámblu, zastupujícího zde západní hudbu, jsou vypracovány podrobněji.

Hráč na ud má také za úkol na patřičných místech vyslovit perská slova „sinn“, „gaff“, a dvakrát „lam“, jejichž počáteční písmena tvoří titulní akronym (S.G.L.L.) a fungují také jako dramatický prvek i jako narážky pro začátek nových sekcí skladby, resp. formálních předělů.

Dvě improvizální sekce, uvedené jako „free improvisation zone 1 & 2“, s postupem nejprve z dynamiky *fff* do *ppp* (zvlněná křivka naznačuje přibližný procesuální průběh s dílčími dynamickými vzedmutími a poklesy) poté ve druhé improvizální zóně obráceně, ovšem, jak už bylo řečeno, oba tyto bloky se z hlediska celkového vyznění skladby nijak zvlášť neliší od ostatního skladebného přediva, které je z velké části psáno volně, resp. se ve skladbě střídají klasické měřené takty s proporčními nebo přímo s úseky *senza misura*.

Melodická křivka zdůrazňuje čtyřtónovou figuru *g-hes-a-a* (včetně vnitřní permutace tónů) a jasně osciluje kolem centrálního (opěrného) tónu *a*. Jedná se o jednoduchý motivický konstrukt na bázi kryptogramu S.G.L.L. (tedy „hes“ jako *Si* a „a“ jako *La*), který je příležitostně zdůrazněn i přidáním basovým tónem: emfáze určitých tónů pomocí spodní oktávy je v arabské klasické hudbě jednou z nejběžnějších ornamentačních technik. Je to také další z možností, jak nástrojový part oživit. Oplétání tónových center ostatně v této skladbě není omezeno pouze na part udu. Děje se tak i u ostatních nástrojů, rozdíl je ovšem v tom, že jejich linie jsou vypsány podrobněji,

zatímco ud, uvyklý improvizaci, vystačí s minimální tónovou informací (viz notové příklady 31 a 32).

The musical score is for an ensemble in 8/4 time, with a tempo marking of quarter note = 60. The instruments are Flute (Fl.), Horn (Hn.), Sitar (Schl.), Violin (Vl.), and Oud. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *mf*, *p*, *sfz*, and *mf*. It also features articulation and performance instructions like *ad lib.*, *arco*, *st.*, and *sp.*. A double bar line is present on the left side of the score.

Notový příklad č. 32: ukázka práce s tónovými centry v instrumentálních partech nástrojů skladby S.G.L.L. Sary Abazari

Jedním z charakteristických znaků této kompozice jsou také častá tremola na jednom tónu s dynamickými proměnami, často je to právě tremolovaný tón udu, který se chová jako jakási tónová kotva, nad níž se ve zbytku ansámblu odvíjí bohatě vrásněné rytmické dění (jinak ud nijak zvlášť nevybočuje z tradičního zvuku, resp.

kontextu blízkovýchodní hudby, což je dobře patrné zejména v krátkých sólistických sekcích). Kromě tremol najdeme ve skladbě četná glissanda – a to i ve dvojhmatech. Za povšimnutí stojí rovněž jedna zvláštnost z kategorie tzv. rozšířených technik, nazvaná zde jako „Ephemère“. Její princip je jednoduchý – drnkne se přirozený flažolet, tedy na prázdné struně, a poté se od nultého pražce stisknutím struny prstem levé ruky pohybuje po hmatníku v závislosti na předepsané křivce tohoto efektu, čímž se mění výška znějícího alikvótního tónu.

The image shows musical notation for an Oud. The top staff is in 8/4 time, starting with a *pp* dynamic. It features a melodic line with a *Quasi - rit.* (quasi-ritardando) marking and an *accel.* (accelerando) marking. The bottom staff is a fretboard diagram showing a *rit.* (ritardando) section, followed by a *mf* (mezzo-forte) section with several notes, and a *p* (piano) section labeled "Ephemère" with two diagrams showing finger movement on the strings.

Notový příklad č. 33: úsek skladby S.G.L.L. s využitím flažoletů a rozšířené techniky „Ephemère“

Místa jako v příkladu 33 nám mohou dopomoci k úplnější představě o způsobu práce s linkou udu ve skladbě S.G.L.L. Vidíme melodii sestavenou z kombinace umělých i přirozených flažoletů, včetně tremola mezi dvěma z nich. Kromě zmíněných „efemér“ má ud také předepsán *slide* (viz notový příklad č. 34), čili skleněný nebo kovový váleček určený pro hru glissand na strunách především pražcových hmatníkových nástrojů, kde pražce plynulé glissando znemožňují (na nahrávce interpretka nahrazuje váleček kovovou planžetou). Na samém konci skladby, kterým hudba vyznívá doztracena, využívá hráč pružnost a odrazivost strun pro drobné odskoky *slidu* (příp. kovové planžety) ve vysoké poloze.

The image shows musical notation for an Oud. The top staff is in 8/4 time, starting with a *p* (piano) dynamic and a *10* (tenth fret) marking. It features a melodic line with a *salt.* (saltando) marking. The bottom staff is a fretboard diagram showing a *p* (piano) dynamic and a *10* (tenth fret) marking, with a *salt.* (saltando) marking.

Notový příklad č. 34: netradiční použití slidu ve skladbě S.G.L.L.

Než opustíme obě skladby z projektu Montagskonzert, bude příhodné povšimnout si ještě jedné strukturální záležitosti, resp. jednoho nemnoha způsobů, jakými lze vedle

heterofonie či souběžného postupu v paralelních intervalech realizovat vícehlas v klasické arabské hudbě: ve skladbě Zagros použil Keyhani – k příjemnému zvukovému osvěžení – ve 34. taktu v sólových houslích dva opěrné tóny (e, a). V tomto konkrétním případě hudba evokuje skoro až atmosféru Skandinávie (např. tradičního norského nástroje *hardanger fiddle*) nebo Irska.<sup>111</sup>

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Crotchet (Crot.). The Violin part begins at measure 34 with the instruction 'con sord.'. It features a sustained note with a dynamic marking 'sf' followed by 'p' and 'mp'. The Crotchet part begins at measure 36 with the instruction 'arco.'. It features a sustained note with a dynamic marking 'mp' followed by 'f'. Both parts include fingerings and articulation marks like 's.p.' and 'ord.'.

Notový příklad č. 35: ukázka aplikace opěrného tónu ve skladbě „Zagros“ Karena Keyhaniho

Zatímco oba výše uvedení íránští autoři přímo či nepřímo doznávají svoji inspiraci tradiční blízkovýchodní hudbou, současný palestinsko-německý skladatel Samir Odeh-Tamimi je příkladem zcela odlišného tvůrčího přístupu. Je mimo jiné autorem dvou skladeb, *Láma poím* a *Madih*, svérázně využívajících drnkací nástroje arabského kulturního okruhu. Tato díla neposkytují prostor pro improvizaci: všechno je notováno přesně co do rytmu i tónových výšek, jistý stupeň svobody má hráč pouze v delších frázích s glissandy mezi vypsányými tóny (což můžeme porovnat s technikou hindustánské klasické hudby zvanou *meend*, o níž jsem hovořil v podkapitole 5.1, poněvadž i v tomto případě je požadováno, aby zapsané tóny glissandy vyplněných kroků vyznívaly artikulovaně.

Ve skladbě *Láma poím* (2008) čelí ud po celou dobu zvukové přesile hutné orchestrální masy, a to výrazným až agresivním tremolem. Vzniká tak dojem jakési konvulze způsobené konkurencí orchestrálnímu přetlaku, neboť hudba se odvíjí

<sup>111</sup>Mezi tradiční irskou hudbou (která je také unisonová) a hudbou arabskou lze najít celou řadu podobností. Jedním ze způsobů, jak obohatit jednohlas je právě přidání opěrného tónu, což je idiom charakteristický pro housle.

prakticky permanentně ve velmi silné dynamice dvou, tří až pěti *f* včetně ustavičných crescend a decrescend rovněž v řádu několika *f*. Zcela ojedinělé jsou v této souvislosti tři kratičké dynamické poklesy tremolovaných tónů udu do dynamiky *p*, která je ovšem vzápětí znovu přebíjena náporom několika *f*. V závěru skladby, snad ve snaze ještě umocnit gradaci, tremoluje ud dokonce už šestizvuk – konkrétně glissando tzv. hmatem *barré*<sup>112</sup> přes celou šířku hmatníku – od prázdných strun až po jeho horní konec.



Notový příklad č. 36: finální gradace v partu udu ve skladbě Láma poím

Předepsané ladění udu je v čistých kvartách: f-c-g-d-a-e. I v *Láma poím* nacházíme opěrné tóny – zde ve formě syrytmických postupů ve stranném pohybu s prázdnou strunou. Autor mimo to při notaci udu hojně uplatňuje dvoustopý zápis, nebo jej notuje přímo ve dvou osnovách. Kromě těchto dvojhlasých postupů – a tím se ostatně jeho práce také od výše uvedených skladeb perské proveniencí liší – neváhá využít vícezvuk (akord), ať už ve formě přírazu (přidrnknutí prázdných strun, příp. akordického nárazu), nikdy ale nepracuje v duchu tradiční západní harmonie, souzvuk se v dané oblasti vyskytuje vždy izolovaně. Nalezneme zde také např. souběžné tremolované postupy v malých sekundách, které se jeví jako autorův oblíbený interval.



Notový příklad č. 37: zápis linky udu jak ve dvoustopé podobě, tak ve dvou osnovách

Můžeme-li mluvit o melodických krocích (protože o melodii v tradičním slova smyslu tu vyloženě nejde – spíš je možné linii udu přirovnat k těkavé oscilaci kolem jakési

<sup>112</sup>Pojem „barré“ si vypůjčuji z pojmosloví techniky hry na kytaru. Jedná se o hmat levé ruky, při kterém hráč stiskne jedním prstem, nejčastěji prvním, více strun najednou.

dočasné tónové hladiny), jsou intervaly velmi malé – převažují malé sekundy a čtvrttóny (dobře je to patrné zejména na čtených pasážových útvarech). Čtvrttóny se v této skladbě rozhodně nešetří a bez váhání se také využívá plného rozsahu udu. V partituře nenajdeme prakticky žádné aluze na arabskou hudbu, resp. na *maqám*, jakákoliv zvuková podobnost s arabskou hudbou je tedy imanentně záležitostí samotného zvuku udu, případně bohatých tremol či mikrointervalů.

Stejným způsobem postupuje Odeh-Tamimi i ve skladbě *Madih* z roku 2007, kde se po bok orchestru staví nejen ud, ale prakticky celý *tacht* (tradiční arabský instrumentální ansámbl – viz pokapitolu 1.1.4) – tedy ud, kanún, nay, darbuka a také smyčcový nástroj *djoze* (též *jawza* nebo *joza*), což je irácká varianta rebabu. Nejen co se týče zacházení s udem, je dílo *Madih* v mnoha ohledech velmi podobné skladbě *Láma poím*. Co do „melodie“ si libuje v malých intervalech (a také přeneseně v malé nóně); také úlohy tremola, přírazů atp. jsou takřka identické, jako by jedna skladba sloužila druhé za studii (společné jsou např. i glissy *barré* hmatem přes celý hmatník udu).

Notový příklad č. 38: ukázka práce s arabskou sekcí skladby *Madih*

Celkově lze říci, že ve vyznění drnkacích nástrojů u Tamimiho převládá perkusní aspekt, přičemž lze hovořit o jakémsi hudebním brutalismu. Jednotlivé nástrojové idiomy, resp. útvary se vyskytují tu v partu kanúnu, tu v partu udu (viz příklad 39). Samir Odeh-Tamimi má na zřeteli spíše objektivní využití arabských drnkacích nástrojů, neinspireje se příliš tradičními koncepty *maqámu* či klasické arabské hudby

obecně, rytmickou složku nevyjímaje, ale snaží se o hutná, zvukově komplexní gesta, snad pod vlivem stylu, který je někdy nazýván *musique saturée*. Povšimněme si např. linky darbuky, v níž bychom sotva rozeznali některý modus ze systému *iqá'*:

13

Oud

Qanun

Darbuka

Gong

21

Qanun

---

Notový příklad č. 39: ukázka arabské sekce skladby Madih

Měli jsme možnost nahlédnout do skladeb tří na sobě zcela nezávislých autorů, v následující podkapitole se pokusím na vlastních skladbách demonstrovat, jak jsem se s jednotlivými koncepty klasické arabské a hindustánské hudby vypořádal já sám.



## 5.4 Příklady z vlastní kompoziční práce

Mnohé z teoretických konceptů (prvků, idiomů či různých jiných hudebních konstant), které jsem v průběhu studia arabské a hindustánské hudby objevoval, na mne působilo velice inspirativně. Tyto podněty jsem postupně zúročil při tvorbě vlastních kompozičních strategií. V této části bych rád přiblížil dvě z mých experimentálních skladeb – cyklicky pojatou *Studii pro ud a kanún* (s aluzemi na arabskou hudbu) a dále naopak jednovětou *Studii pro sólový sitár*, reflektující či převracející ve vnitřně bohatě členěné kombinované formě mnohé z tradičního interpretačního schématu rágy. Obě kompozice vznikly v roce 2020 a jsou v pravém slova smyslu studiiemi.

### 5.4.1 Studie pro sólový sitár

Studie pro sólový sitár stylizačně zpracovává, dekomponuje či přehodnocuje původní smysl nejrůznějších prvků přejatých ze severoindické (hindustánské) hudby. Základem studie je fundamentál *D*. Kromě jiného zpracovává tato skladba též dvě rágy – Marvu a Bagešrí, jež může poučený interpret využít k volné improvizaci v rámci svých dovedností a preferencí včetně zvyklostí týkajících se intonačních odchylek od temperovaného ladění. I jinak je skladba do značné míry otevřeným dílem – tvoří ji bloky, které mohou být hrány víceméně v libovolném pořadí (v závislosti na posloupnosti vybraných bloků jsou možné korekce dynamiky), s libovolným opakováním či transpozicí v rozmezí velké tercie. Takovéto pojetí se přímo vztahuje jednak k improvizaci praxi, která je neodmyslitelnou složkou provádění indické hudby a také k práci s malými motivickými jádry či zmiňovanými melodickými vzorci. Sólový sitár doplňuje elektronická tanpura (elektronická verze drnkacího nástroje, schopná ve smyčce generovat prodlevové tóny) a kromě tradičního mizrabu (tj. drnkacího prstýnku na ukazováčku pravé ruky) potřebuje hráč ještě trianglovou tyčinku nebo jídelní hůlku.

Studie začíná oproti tradičním pravidlům provádění rágy tzv. gamakem (viz dále) ve vysoké poloze ve forte, čímž se přeskočí celý proces tradiční plynulé gradace od



začátku hry.<sup>113</sup> *Gamak* je výrazový prvek odvozený ze zpěvu, při němž je jakoby v agónii rozechvěn tón – působí přímo extaticky. Jde v zásadě o druh intenzivního až extrémního vibrata, obvykle užívaného v pasážových útvarech a jednotlivé tóny se často repetují. Celý blok se odvíjí na „zpívající struně“ *badž tar*, je užíváno četných přírazů kombinovaných s glissandy, která gamak tradičně provázejí. V některých úsecích je sitár využíván poněkud neortodoxně – jako např. v bloku 4, kde se pracuje s akordickými rozklady, což se v indické hudbě přirozeně nevyskytuje, jiné úseky zase (např. bloky 6, 7, nebo 21) přímo zahrnují do kompozičního procesu ladění nástroje (u sitáru v průběhu hry nezbytné).

**1** "GAMAK 1"  
Presto ♩=160  
*glissandi*  
*8va*  
*ff*  
*ossia:*  
*ff*

**4**  
v levé ruce střídat kvintu (příp. sextu) od libovolného tónu s prázdnými strunami  
*f*

Notový příklad č. 40: ukázka bloků 1 (gamak 1) a 4 ze Studie pro sólový sitár

První ze dvou rág, na niž interpret narazí, je rága Marva. Je tradičně spjatá s dobou kolem západu slunce, má evokovat pocity úzkosti a očekávání a její tempo je spíše pomalé. Její modální schéma znázorňuje notový příklad č. X:

D N R G M' D N R Š , R N D M' G R S

Notový příklad č. 41: modální schéma rágy Marva<sup>114</sup>

<sup>113</sup>V zájmu pravdy je ovšem třeba doplnit, že i v tradiční hindustánské hudbě existují rágy, které takto – tedy ve vysoké poloze a silné dynamice – začínají. Typickým příkladem jsou např. rágy Adana, která je vlastně pokračováním rágy Darbari Kanada v horním registru. Viz Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002, s. 18.

<sup>114</sup>Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002, s. 114.

Tradičně se zdůrazňují stupně *Re* a *Dha* vynechává se naopak *Pa* a *Sa*.<sup>115</sup> Blok vyplněný *rágou Marva* vyústí do tzv. *tiháje* (blok 10) – třikrát opakovaného melodicko-rytmického útvaru sloužícího k virtuóznímu a efektnímu uzavření sekce či skladby. Stylizace *tiháje* v této studii slouží výhradně k uzavření vnitřní sekce a přenosu hudebního proudu do sekce následující.

Elektronická tanpura provází – podle konkrétních notačních pokynů – jen určité části Studie (např. obě rágy), přičemž je předepsáno, jakou kombinaci prodlevových tónů je třeba předvolit. Určité bloky se hrají zcela bez tanpury, aby její zvuk svou permanentní účastí sluchově příliš nezevšedněl.

**TIHÁJ 1**

(10) ♩=cca 130 *accel.* . . . . . ♩=cca 170 \*)



\*) tempo ♩=cca 170 je konečné, lze k němu dospět buď hned během prvního vyznění *tiháje* nebo postupně v průběhu jeho trojnásobného opakování

Notový příklad č. 42: blok č. 10 – stylizovaný *tiháj*

Kromě stylizací nejrůznějších prvků tradiční hindustánské hudby jsou ve Studii hojně uplatněny perkusní efekty, způsoby úhozu či hra jídelní hůlkou (nebo trianglovou tyčinkou).

(11)



\*) rychlé přejetí prstem přes *taraf*; *mizrabem* přes *pražce* na způsob *guira*

(12)



*poklep kovovou tyčinkou na taraf* (tremolo naznačuje setrvačnost odskoků samospádem)

(13)

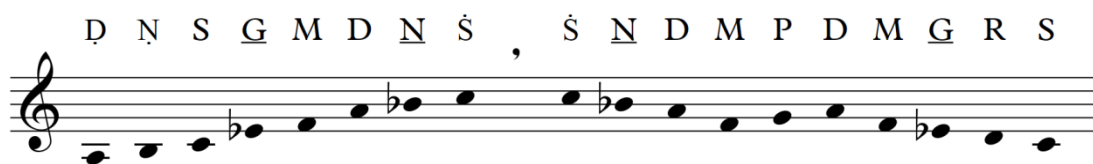


postupně vypouštět stisk levé ruky

Notový příklad č. 43: vstupní bloky sekce C Studie pro sólový sitár s využitím perkusního efektu kovové tyčinky

<sup>115</sup>Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002, s. 114.

Druhá začleněná rága – Bagešrí – se váže k času kolem půlnoci, zde lze efektně využít hlubší rejstřík sitáru. Pro úplnost opět uvádím její modální schéma:



Notový příklad č. 44: modální schéma rágy Bagešrí<sup>116</sup>

Nota *Pa* se při vzestupném pohybu vynechává, při sestupném se hraje jen zřídka. Důležitými notami jsou naopak *Sa*, *Ma* a *Dha* (zde tóny D, G, H).<sup>117</sup> Následující závěrečná sekce vede kompoziční materiál opět proti tradičnímu interpretačnímu pojetí rágy doztracena.

#### 5.4.2 Studie pro ud a kanún

Ve Studii pro ud a kanún jsem se pokusil o tvůrčí reflexi některých prvků arabské hudby (konfrontace bloků hudby v diatonické a mikrointervalové podobě, kompozice v rámci modu daného *maqámu*, rozvíjení melodické kresby na způsob práce s tonálními centry, metrická členění v rámci konkrétních arabských rytmických modů atp.), které jsem postupně objevoval při jejím studiu, i o uplatnění vlastních nápadů bezprostředně vzešlých přímo z osobního kontaktu s těmito nástroji. Technika hry na ud i kanún vyžaduje přirozeně dlouhodobé a důkladné studium, proto není tato studie zaměřena na klasickou virtuozitu, ale sleduje spíše prozkoumávání možností na poli rozšířených technik (rozličné nástrojové barvy – od bartókovských pizzicat a herních technik přenesených z klasické kytary na ud – přes bohaté akordické souzvuky, umělé flažolety, násobná pizzicata na jednotlivých sborech kanúnu, vedení hudebního proudu v unisoněch aj.) a juxtapozice quasi-arabského a západního hudebního přístupu. Ihned v Introdukci je tato juxtapozice prezentována srovnáním dvou po sobě následujících akordických útvarů, přičemž v prvním případě je pracováno s čistou diatonikou, ve druhém je tentýž útvar ozvláštněn čtvrttónovou

<sup>116</sup>Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002, s. 26.

<sup>117</sup>Tamtéž, s. 26.

alterací (převzatou z modálního schématu maqamu Rast), která významně pozmění barvu zvuku:

**Allegro**

Oud

Qanoon

Notový příklad č. 45: srovnání dvou podob harmonického útvaru vstupní části Studie pro ud a kanún

Dochází i k stylizaci formálních prvků arabské hudby, jako je např. instrumentální *taqsím* ve druhé části „Taqsím a maksum“. *Taqsím* je jednou z forem (příp. žánrů) blízkovýchodní hudby. Můžeme se s ním setkat v úloze introdukce, intermezza nebo zcela svébytného hudebního celku. Pro jeho provozování je příznačný improvizálně-kompoziční přístup (na modálním terénu *maqámu*). Analogií k *taqsímu* (pochopitelně ve spojení s další částí) v západní hudbě může být např. sdružení preludia (nebo fantazie, toccaty) a fugy či introdukce a allegra atp., kde první část představuje jakýsi úvod improvizálního charakteru s volnější tektonikou oproti rigidní a přísným pravidlům podléhající stavbě fugy, nebo zkrátka stavebně sevřenějšího druhého dílu. Zastřešujícím prvkem obou částí bývá obvykle tónina, v arabské hudbě *maqám* (v indické hudbě představuje podobný úvod k ráze tzv. *alap*). V této větě se pracuje s *maqámem* Rast, jehož modální základ vypadá jako naše durová stupnice se třetím a sedmým stupněm o čtvrttón sníženým – zde jsou to tóny *e* a *h*. Dále je v ní využíváno bohatství zvukových barev, jež lze hrou na kanún či ud produkovat (bartókovské pizzicato nebo akordická hra udu, flažolety, unisona či oktávová unisona obou nástrojů). V neposlední řadě je třeba zmínit i určitou heterofonii evokující quasi-improvizační charakter hudby:

**C** (gliss.)

Notový příklad č. 46: heterofonická linka udu a kanúnu ze druhé části „Taqsím a maqsúm“ Studie pro ud a kanún

V závěrečné čtvrté větě, psané pouze pro sólový kanún, je opět pracováno jak s oktávoými unisony, tak s mikrintervalovým nastavením pro potřeby maqamu Rast (viz výše) či repetovanými tóny, které lze realizovat buď násobným pizzicatem – tj. postupným přjetím trsátka po jednotlivých strunách sboru nebo střídavým úhozem prstů pravé a levé ruky přes celý sbor. Četná tremola mezi dvěma tóny také pomáhají nástroj plně rozeznít a dát vyniknout jeho výrazným sónickým možnostem.

Notový příklad č. 47: ukázka taktů 5–8 (figurovaná oktávoová unisona v rámci maqamu Rast) a 13–16 (repetované tóny, násobná pizzicata a tremola) čtvrté věty ze Studie pro ud a kanún

### 5.4.3 Millenium

Jako jeden z příkladů konfrontace exotických hudebních nástrojů s tradičními, evropskými by mohla posloužit skladba *Millenium* pro pět lesních rohů in F, marimbu, klavír, sitár, vietnamskou loutnu Đàn nguyệt (dvoustrunný drnkací nástroj typický pro Vietnam) a čtyři violoncella. Heterogenní barva skupiny drnkacích a perkusních nástrojů je konfrontována se dvěma homogenními vrstvami: dechovou a smyčcovou. Tuto kompozici jsem dokončil v roce 2016 jako druhý díl zamýšleného volného triptychu, z nějž dosud byly realizovány pouze dvě části, *Millenium* a *Kalimba*. Ústředním rysem tohoto třídílného cyklu bylo exponování neobvyklého drnkacího nástroje nebo skupiny drnkacích nástrojů proti některému ze standardizovaných typů orchestru nebo zkrátka proti (spíše většímu) ansámblu orchestrálních nástrojů (včetně užití méně obvyklých instrumentů jako theremin, rozličné druhy perkusí atp.). Rozhodl jsem se začlenit skladbu *Millenium* do této kapitoly navzdory skutečnosti, že vznikla ještě před započítím mého doktorského uměleckého výzkumu, a to z několika důvodů: kromě prosté skutečnosti, že se zde vyskytují exotické drnkací nástroje v netradičním kontextu, se skladba v podstatě primárně zabývá hlavními tématy této práce – tj. způsobem hry na drnkací (v tomto případě hindustánský a vietnamský) nástroje a možnosti jejich uplatnění v soudobé západní hudbě, transformací tradičních nástrojových idiomů, nezvyklou zvukovou barvou v kombinaci s evropskými instrumentálními ansámby atp. Domnívám se, že představením této skladby také vzniká příležitost kriticky zhodnotit, co už dřív intuitivně určovalo má skladatelská rozhodnutí a dát všechno do souvislosti s přínosem doktorského výzkumu.

Genezi této skladby, resp. její myšlenkové a inspirační pozadí, podnítila idea setkávání a sbližování odlišných civilizací: v průběhu dějin vždy docházelo ke střetům kultur (např. výboje Alexandra Velikého propojily řecký svět se severní Afrikou na jihu, na východě s Perskou říší a dokonce až s Indií a smíšení východního mysticismu s řeckou učeností daly vzniknout mimo jiné několika filozofickým školám, křížácké výpravy přinesly do Evropy loutnu i některé hudební pojmy, nemluvě o všudypřítomné problematice současné globalizace světa, čehož kulturním dokladem je např. fenomén world music). Sitár a vietnamská loutna zde symbolizují široký geografický záběr, dvě velmi vzdálené kultury, ansámbl pak evropský svět. Ve skladbě se zabývám tím, co mají všechny tyto kultury společného, a naopak

i rozdílného a zcela záměrně převracím úlohy, jež s nimi bývají konvenčně asociovány. Tak například přesná intonace a mikrointervalika, která hraje bazální úlohu v hudbě východu, versus temperované ladění je pojato inverzně – v partu sitáru se postupuje temperovaně, ladění lesních rohů je naopak relativizováno rozličným krytím. V souvislosti s nejednoznačností zápisu sitárového partu (připomeňme si, že indická hudba notaci v západním smyslu nezná) jsem si také vytvořil vlastní značení, které má spíše proporční a intuitivní charakter.

Hn. I *f* *pp* *ff* *sub. pp*  
 Hn. II *f* *pp* *ff* *sub. pp*  
 Hn. III *f* *pp* *p* *sub. pp*  
 Hn. IV *f* *pp*  
 Hn. V *f* *sub. pp*  
 Mar.  
 Pno.  
 Sit. *sym. strings*  
 D. ng.  
 Vc. I *sul pont.* *f < > mf*  
 Vc. II *sul pont.* *f < > mf*  
 Vc. III *mf*  
 Vc. IV *mf*

Notový příklad č. 48: hlavní téma skladby *Millenium* (v lesních rozích) a ukázka notografického značení rozeznění rezonančních strun sitáru



Hlavní téma je převzato z antifony „O quam mirabilis“ středověké německé mystičky, lékařky a skladatelky Hildegardy z Bingenu, žijící a tvořící ve 12. století (1098–1179), řádově tedy zhruba před miléníem (taktéž od vrcholného středověku, příp. křížových výprav nás dělí přibližně nějakých tisíc let, odtud název skladby). Její téma postupuje sekundovými kroky, pouze v samotném závěru se vyskytne krok velké tercie. Je exponováno na samém počátku kompozice v prvním lesním rohu a vzápětí je těsně imitováno na způsob ligetiovské mikropolyfonie postupně první až pátou lesnicí. Sitár vstupuje na scénu záhy, v jeho lince jsou nástrojové požadavky značeny v duchu indické hudby příslušnými výrazy z hindštiny. Poznámka „*ČIKARÍ ad lib.*“ se vztahuje k bordunovým strunám, které může interpret rozeznávat v rámci svého uvážení, jedná se o stylový prvek improvizace, který jsem v partu sitáru zachoval jako odlesk indických tradic. Na rezonančních strunách toho při vší snaze moc vymyslet nelze, dají se pouze přehrát úplným nebo částečným arpeggiem, případně (při troše snahy) drknout jednotlivé tóny. Určité stylizační prvky procházejí i napříč skupinami nástrojů v této skladbě užitými: drnkací nástroje (a pochopitelně i marimba a klavír) mají obecně velmi konkrétní attack, nástupy tónů v lesních rozích jsou tedy konkretizovány zdvojením či znásobením (např. violoncello pizz. + lesní roh nebo lesní roh + violoncello arco + violoncello pizz., lesní roh nebo violoncello + klavír či marimba atp.).

Co se týče melodické linky – a posléze harmonie ve smyslu vertikální výslednice – neměl jsem v úmyslu zpracovávat žádnou indickou rágu, z indické hudby pouze přejímám jedno z tradičních ladění *čikarí* strun: *Sa, Ma*. Docela dobře by tedy, třebaže bývá spojováno spíše s fúzemi na poli populární hudby, k této kompozici přiléhalo žánrové označení *world music*.

Nástup vietnamské loutny *Đàn nguyệt* ve třetím taktu skladby je pečlivě připraven dozníváním rezonančních strun sitáru na jakýchsi podstavcích violoncellových figur. Melodická linka loutny, jak naznačují obloučky a dvaatřicetinová decimola na konci, používá typická glissanda mezi sousedními pražci, tím se motivicky poněkud spájí se sitárem. Rozdílná kvalita glissand obou nástrojů (sitár má možnost glissanda plynulého, bez zadržnutí o pražec) je v *Milleniu* důležitým zvukovým prvkem.

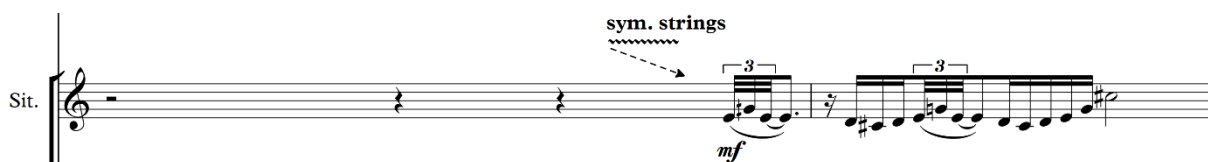
Notový příklad č. 49: vstup vietnamské loutny *Đàn nguyêt* do znějícího „oblaku“ rezonančních strun a „podstavcové“ útvary v lince prvního violoncella

Forma kompozice je pětidílná a její hudba převážně evoluční. Číslo pět je pak v případě této skladby signifikantní: kromě pětice velkých formálních dílů – téma, Variace I, II, III a závěrečná část „Quasi la cadenza“, je celý kus (kromě části první sekce – tématu, nadepsané „senza misura“, kde orientaci pomáhají vertikální čárkované čáry) metricky členěn do 5/4 taktů. Významným rytmickým prvkem je pak velmi frekventovaná kvintola, melodický ambitus tématu Hildegardy dosahuje intervalu kvinty atp.

První variace se zaměřuje především na harmonická pole, exponuje tematický materiál, kterého se sitár zúčastní až na jejím konci, melodická linka je tvořena zejména sekundami a terciemi jako u Hildegardina tématu. Do variace II (na str. 9) jsme vrženi dvaatřicetinovou kvintolou v klavíru. Sitár, uvedený rozeznáním rezonančních strun, kráčí opět v duchu Hildegardiny melodie po malých intervalech, občas se ale sekundo-terciový tok přeruší skokem o větší interval, a tak poprvé zazní kvinta, poté kvarta a na 10. straně partitury, kde je v sitáru citováno toto hlavní téma, se poskočí o sextu.

Notový příklad č. 50: akordická sazba v partu sitáru a „prstokladová“ melodie vietnamské loutny

V příkladu č. 12 můžeme spatřit něco, co v indické hudbě není stylové – totiž akordickou sazbu v sitáru. Je to vysloveně evropský prvek a důvodem jeho aplikace je opět propojení východních a západních zvyklostí. Můj autorský záměr je však na hony vzdálen tomu, aby byly nástrojům přiřazeny schematické role, proto jejich režim tu a tam naruší určitý detail, jako třeba ojediněle předepsaný čtvrttón v partu sitáru:



Notový příklad č. 51: kontrast mírně zvýšeného a nealterovaného tónu g1 v partu sitáru

Při správném a pečlivém zainonování je efekt rozdílu prvního – o čtvrttón zvýšeného g1 – a čistého g1 hned v následujícím taktu poměrně působivý.

Nástup variace III (na straně 15) je opět připraven pompézně – staccatissimem lesních rohů. Dochází zde k reminiscenci tematického materiálu z první variace a stylizaci tzv. *gamak taans* (jakéhosi frenetického, extatického vibrata sitáru, v mnohem markantnějším měřítku bude tento úkaz znázorněn v následující kapitole), která jsou zde evokována ve velmi umírněné formě – vibratem „zpívající“ (nejvyšší hmatníkové) struny, vyznačeného vlnovkou nad konkrétní notou. Téma Hildegardy z Bingenu je zde dekomponováno na elementární gesta na způsob postmoderního střihu.

Z uvedeného rozboru je snad patrné, jakým způsobem je pojata faktura skladby. Drnkací nástroje mají dostatečné příležitosti pro sólová vyznění i pro osvěžující mixturu s předepsaným ansámblem, skupiny si díky propracované dynamice a základnímu témbrovému odstínění vzájemně předávají prostor, ale také se dobře spájí (není zde použito tanpury jakožto doprovodného nástroje). Při kompozici *Millenia* bylo mým záměrem vyjádřit se věcně, bez přehnaných gest, utkat se s dualitou prostředků a pokusit se nechat oba světy splynout v jednotu zdánlivě bez zásahu zvenčí – čili tak, že věci vedle sebe prostě existují a výsledek jejich setkání je skryt někde mezi řádky. I dnes, po několika letech, které uplynuly od doby, kdy jsem tuto skladbu psal, mám dojem, že záměr skladby se poměrně zdařil, a také že práce

s drnkacími nástroji (oba jsem měl k dispozici) už předznamenává některé rysy mých budoucích skladeb z podobného ranku.

The image shows a musical score for measures 37-39. The instruments listed are Hn. I, Hn. II, Hn. III, Hn. IV, Hn. V, Mar., Pno., Sit., D. ng., Vc. I, Vc. II, Vc. III, and Vc. IV. Measure 37 features a descending quintuplet in the marimba (Mar.) with dynamics *p* and *f*. The horns (Hn. I-IV) have dynamics *mf* and *sub. pp*. Measure 38 shows a climactic passage in the violas (Vc. I-IV) with dynamics *fp*, *mf*, and *f*. Measure 39 continues the imitative figures in the second and third violas (Vc. II-III) with dynamics *sfz* and *mf*.

Notový příklad č. 52: ukázka faktury *Millenia* – sestupný kvintolový motiv ve 37. taktu v marimbě vzniká inverzní Hildegardina tématu; od taktu 38 nastává klimax v imitovaných figurách violoncell a z něj opět vyplyne téma Hildegardy ve druhém a třetím violoncellu (v taktu 39).

#### 5.4.4 Trojkonzert pro sitár, ud, kanún a orchestr

V mé disertační skladbě *Trojkoncert pro sitár, ud, kanún a orchestr* se protínají a tvůrčím způsobem transformují mnohé z výše probíraných prvků, struktur a konceptů vyzískaných ze studia klasické arabské a hindustánské hudby. Už samo uvedení sitáru po boku udu a kanúnu napovídá, že jde o vysloveně synkretické dílo a povaha hudby to také dosvědčuje: přes veškeré využití mimoevropské koncepty je skladba pevně ukotvena v západní hudbě. V následujících odstavcích se budu věnovat několika místům Trojkoncertu, v nichž, podle mého názoru, dochází k jevům, které stojí v kontextu této práce za pozornost.

##### I. věta

Hned z počátku je exponováno hlavní téma, které se navrácí v blocích oddělených pauzou. V duchu tradic arabské hudby je jeho melodický ambitus v rozsahu pentachordu, při druhém návratu tématu (bloku) je pak rozšířen na sextachord. Toto prodloužení melodického rozpětí o jeden tón je ostatně pro skladbu příznačné, děje se tak na více místech skladby (např. 2. věta – trubka v sekci G, viz příslušný oddíl této podkapitoly). Hlavním aktérem je zde kanún, využitý harmonicky, sitár – v duchu hindustánské hudební tradice – provází jeho figurace synkopickým drnkáním strun *čikarí*; ud je rozdělen do dvojhlasu, přičemž spodní hlas (nejhlubší prázdná struna C) se pojí s basovým fundamentem a tón d<sup>1</sup> ve vyšším hlase podporuje hybnost tématu synkopami. Toto téma vychází ze vstupního tématu *Studie pro ud a kanún*. Podobně jako ve *Studii* je i v *Trojkoncertu* o pár taktů dál téma (dokud je má posluchač v živé paměti) exponováno s přeladěním tónu *es* a *as* v kanúnu o čtvrttón a s pozměněnou, disonantnější harmonií, čímž vzniká dojem jakéhosi rozostření a neklidu oproti původní, stabilní diatonice. Tyto tematické návraty jsou přerušovány kadenčními sekcemi *senza misura* sólového udu, který na ně vždy motivicky navazuje.

19 Senza misura. Cadenza dell'Oud

switch 3 levers

Notový příklad č. 53: přeladění kanúnu spolu s reharmonizací původně diatonické podoby hlavního tématu a kadenční sekce sólového udu

Z uvedeného příkladu č. 53 je patrné, že tematický blok po svém disonantním průběhu ústí opět do diatoniky pro nastolení klidu. Lze na něm také vidět, jakým způsobem je pracováno s přeladováním kanúnu: výchozí ladění nástroje (pro celý Trojkoncert) odpovídá aiolské stupnici c moll. Na konci horního systému má hráč značku pro generální zrušení (tedy přepnutí doprava) všech zapnutých mandal. Hned na kraji systému následujícího pak tóny v zanáškové velikosti spolu se slovním pokynem, udávajícím počet páček k přepnutí, indikují, jaký tónový terén je třeba připravit pro následující takty.

Prostor dostává v první větě i trio všech drnkacích nástrojů bez doprovodu orchestru a tento „nový zvuk“ příjemně kontrastuje s evropským zabarvením zbytku tělesa. Po takovéto „sólové“ sekci následuje první útvar, který se snaží o dosažení jakéhosi arabského zvuku, resp. nápodobu *tachtu*: jde o (oktávové) unisono fléten, hoboju,

klarinetů, udu, kanúnu s druhými houslemi a violami, které pro dosažení ještě autentičtějšího zvuku vyplňují prostor mezi prvními dvěma tóny glissandem:

Notový příklad č. 54: unisonový oddíl evokující zvuk arabského *tachtu*

Kromě smyčcového glissanda je zde také v souladu s tradiční úlohou heterofonie v arabské klasické hudbě (viz o tomto dále) figurován part udu a kanúnu pomocí tremol v primě či oktávě.

Tremolo jakožto charakteristický prvek hry na všechny tři zúčastněné drnkací nástroje (jejichž postupně slábnoucí tón by se jinak v ansámblu ztrácel) se dočká v oddílu „J“ ve smyčcové sekci svého tematizování (notový příklad č. 55): je zde stylizováno smykem ricochet, který svou podstatou obohacuje zvuk smyčců o výrazný perkusní prvek a také mírně zrelativizuje tónové výšky a tím pádem i případnou uhlazenost celé části. V partu kanúnu jsou také za tímto účelem uplatněna

tzv. násobná pizzicata, tedy postupné drnknutí (např. nehtem) jednotlivých strun sboru. Jinak je ale tato část postavena převážně na smyčcích a je určena k odpočinku od zvuku drnkacích nástrojů, který by mohl poněkud zevšednět.

The image shows a musical score for a string section. It consists of five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The Violin I part starts with a tremolo marked '(ricochet)'. The Violin II part starts with a pizzicato ('pizz.') and then switches to arco. The Viola part starts with a pizzicato ('pizz.') and then switches to arco. The Violoncello and Contrabasso parts play a steady bass line. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Notový příklad č. 55: stylizace tremola, jakožto charakteristického prvku hry na arabské drnkací nástroje ve smyčcové sekci

Za zmínku možná stojí ještě oddíl „N“ (příklad č. 56), představující zklidnění před závěrem věty, kde na pozadí určitého chorálního útvaru v žesťových nástrojích, klarinetech (příp. ve druhém fagotu) postupuje sitár v oktávovém unisonu s prvním fagotem v melodii volně inspirované zvukem hindustánských *rág*. Přestože podobných míst je v Trojkoncertu více, je tento souběžný postup dvou rozdílných nástrojů poměrně působivý. Rezonanční struny (viz následující příklad č. 56) jsou (oproti mým předchozím skladbám s volnější tektonikou a větším podílem improvizace) v celé skladbě vypsány v přesných tónech i rytmu.



Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

C  
Sit.

Notový příklad č. 56: quasi chorální pozadí dechových nástrojů a souběžná melodie sitáru a fagotu před závěrem první věty Trojkonzertu

## II. věta: Foxtrot

Foxtrot je druhou částí cyklu, ve kterém se snažím nalézat styčné plochy mezi zdánlivě nesourodými kulturními tradicemi. Základním charakteristickým rámcem je zde swingový pattern bicí soupravy snoubící se se zvukem exotických drnkacích nástrojů. Kromě stylizací koncepčních prvků přejatých z arabské či hindustánské klasické hudby je zde odkazováno také na jazz. Tak je např. v blokové sazbě všech tří drnkacích nástrojích evokován názvuk na bebopovou scénu druhé poloviny čtyřicátých let dvacátého století, která si libovala v dlouhých, propauzovaných a hadovitě se vinoucích ansámblových liniích v unisonu.

Sit.

Oud

Qanoon

Notový příklad č. 57: „bebopový“ blok tří drnkacích nástrojů ve 2. větě „Foxtrot“ Trojkonzertu

Ve střední části věty, kde se hudební proud poněkud zklidní a iniciativu přebírají pletence sólových nástrojů (na rozdíl od jinak převládající blokové práce jednotlivých nástrojových sekcí), vzniká příhodný prostor pro experimenty s barvou zvuku: zde je to především použití štětinatých předmětů – zubních kartáčků – v partu kanúnu. V sitáru jsem také použil svůj oblíbený perkusní efekt – rychlé a hlasité přejetí nehtem přes všechny rezonanční struny s jejich bryskním zatlumením.

Zvláštním konstruktem, vytvořeným speciálně pro Foxtrot, jsou melodizace (v úhrnném výsledku vlastně harmonizace) rytmických modů *íqá'*. Seskupením několika rytmických pásem, z nichž každé vzniklo zřetězením jednotlivých segmentů konkrétních modů o různých délkách a jejich převedením na společný 4/4 metrický rastr, jsem získal hybný pattern, který navazuje na reminiscence první věty v motivu obou trubek (jde o ono rozšiřování ambitu motivu o jeden půltón, o které jsem hovořil už výše v rozboru první věty). Každý rytmický modus byl melodizován třemi tóny, odpovídajícím třem základním úderům na darbuku (či obecně na blanozvučný rytmický nástroj) – tedy *dum*, *tek* a *es*, neboli hluboký, vysoký a střední tón – poté zdvojených terciemi. Na ukázce v příkladu č. 58 jsou to (odshora dolů) v sekci dřev tyto mody: *karači* (2/4), *sudasi* (6/4) a *dawr hindi* (7/8):

Notový příklad č. 58: textura složená z rytmických modů *íqá'*

### III. věta: Alap a tahmíl

Jako obě předchozí věty, pracuje i třetí, závěrečná dvoudílná věta se stylizacemi blízkovýchodních hudebních prvků a představuje symbolické prolnutí hindustánského a arabského světa. První část tvoří ve shodě s duchem *alapu* pomalou introdukci k části druhé a v rámci celého cyklu je to vlastně jediný větší celek na místě volné věty. Jsou zde využity i některé z rozšířených technik hry na kanún, např. glissanda

ladícím klíčem na způsob *slidu*, čímž se jeho zvuk do určité míry přibližuje sitáru, nebo hra dvěma jídelními hůlkami jako paličkami. Jednoduchým pokynem uvede sitárista do chodu i elektronickou tanpuru, jejíž dron *Sa-Ma*, je přenesen a doplněn na úplný kvartsextakord G dur ve smyčcích:

The image shows a musical score for a string section. The top staff is for Sitar, with the instruction 'TANPURA ON (SA, MA)' and 'mf dolce'. Below it are staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. A box labeled 'B' is positioned above the Violin I staff. The string parts are marked with a piano 'p' dynamic. The score illustrates the imitation of a tanpura drone in a string quartet setting.

Notový příklad č. 59: stylizace tanpurového dronu *Sa-Ma* ve smyčcové sekci, s obohacením o imitace sdílené s partem sitáru

Inspirace konkrétními *rágami*, resp. jejich modální složkou, se tu přenáší do harmonického průběhu: o několik málo taktů dále (příklad č. 60) je akord ve smyčcové sekci utvořen z *rágy Patdip*, jejíž *avaroha* odpovídá naší melodické stupnici moll (později následuje další akord, „hes-d-a-c-e“, složený z tónů *rágy Yaman*).

The image shows a musical score for a string ensemble and Qanoon. The instruments are Qanoon, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The Qanoon part starts with a glissando marked 'ord. arp.' and 'gliss. with a tuning key', moving from a piano (*p*) dynamic to a forte (*f*) dynamic. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) enter with a piano (*p*) dynamic and are marked 'con sord.' (con sordano). The Vln. I part includes a 'tutti' marking and a 'I. solo (con sord.)' section. The string parts feature various articulations like 'div.' (divisi) and 'con sord.' (con sordano).

Notový příklad č. 60: glissando ladicím klíčem po struně (sboru) kanúnu a smyčcový akord sestavený z tónů rágy *Patdip*

Druhá část věty, nazvaná Tahmíl, je zase volnou aluzí na stejnojmennou formu klasické arabské hudby, pro níž je charakteristické střídavé exponování sólistických a ansámblových sekcí (viz podkapitolu 1.1.4). V Tahmílu je parafrázována typická unisonová faktura soudobých arabských instrumentálních ansámbků v podobě *tachtu* rozšířeného o smyčcovou sekci a např. také o některé dřevěné dechové nástroje. Je uplatněna modulace ve smyslu pravidel arabské klasické hudby: z první části tématu, která je komponována v modu shodném s *maqámem Rast*, se přechází do *maqámu 'adžam*. Tento rozdíl je dán tónem „vyšší f“ a „f“ v cílovém *maqámu*, tón „c“, čili kvinta prvního modu, se tak stává modulačním bodem *ghammaz* (což je též v souladu s pátým stupněm *maqámu Rast*), od kterého pokračuje téma v novém *maqámu* a evokuje pocit subdominanty, čemuž napomáhá i prodleva na tónu „c“ v pedálovém tónu lesních rohů a oktávovém pizzicatu violoncell a kontrabasů. Z nezbytných prvků arabské (klasické) hudby je tu také počítáno se stylovou heterofonií, protože základní notovanou linku drnkacích nástrojů (s logickým předpokladem, že se jich ujmou zkušené hráči), lze dále ornamentovat a v praxi tudíž každý nástroj – díky své anatomii a technice hry – bude melodicky svůj part zdobit trochu jinak, díky čemuž bude zdánlivě tenký zvuk jednohlasé linie ve výsledku znít robustněji. Ornamentace nebývá ani v dnešní době v arabské hudbě fixně notována, neboť její pojetí se liší v závislosti na zeměpisné oblasti, historické epoše, hudebním stylu, a především na

konkrétním nástroji a svobodné vůli interpreta: partitura s důkladně vypsanou ornamentací pro každý nástroj zvlášť by sotva působila přehledně. V rámci svého školení navíc projde student arabské hudby dlouholetým tréninkem, při kterém si pomocí osvojení tradičních ornamentační postupů najde na tomto poli svoji vlastní cestu. Velmi častým případem, spadajícím do problematiky ornamentace, je rovněž emfáze určitého úseku (nebo jen jediného tónu) melodie spodní oktávou, jak je to patrné ve třetím taktu ukázky v příkladu č. 61.

The image shows a musical score for Example 61, consisting of eight staves. The instruments are: Sit. (Sitar), Oud, Qanoon, Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score is written in 2/4 time and features a unison block of eighth notes. The first two staves (Sitar, Oud, Qanoon) play a melodic line with triplets and trills. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a similar melodic line, with the lower instruments (Vc. and Cb.) playing an octave lower. The score is marked with '3' for triplets and 'tr' for trills.

Notový příklad č. 61: ukázka generálního unisonového bloku 3. věty Trojkonzertu s příležitostným podpořením spodní oktávou a rozdílnou artikulací v partech již v zápisu

V partu sitáru (viz výše uvedený příklad), jehož hra se odvíjí (jak již bylo zmíněno) převážně na „zpívající“ struně „badž tar“, je díky značnému rozměru krku tohoto nástroje melodie oproti zbývajícím dvěma nástrojům mírně upravena, např. co se týče oktávových transpozic, jinak by byly ve svižném tempu některé větší intervalové kroky hratelné jen obtížně.

V Tahmílu, ve shodě s jeho arabskou formální předlohou, také vpadá ansámbl do sólistických sekcí. Sóla všech tří drnkacích nástrojů jsou ponechána plně na interpretech, kteří mají přibližně osmitaktový prostor pro zcela libovolnou improvizaci, pouze zásah ansámblu je vždy předepsán pro konkrétní místo. Vysloveně západním kompozičním prvkem je potom moment, kdy se dva melodické bloky (původně melodie sólového violoncella z prvních taktů Alapu, později plynulé pokračování melodie Tahmílu a začátek hlavní myšlenky Tahmílu) potkají kontrapunkticky pod sebou, zesílené i ojedinělým výskytem harmonie, která je realizována doslovným uvedením útvaru v lesních rozích a fagotech ze začátku Alapu. Při této příležitosti jsem také využil pro arabskou hudbu tradiční „fázové“ zpoždění jednotlivých melodických celků (zde konkrétně o celý jeden takt), než se opět střetnou v dokonalém unisonu. A konečně, pokud jde o rytmickou stránku, je Tahmíl po celou dobu provázen darbukou, které podle předepsaných pokynů moduluje mezi rytmickými mody *maqsum* a *malruf*.

The image shows a musical score for measures 119 to 124. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet in A (C. A.), Clarinet in C (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 119 is marked with a rehearsal mark 'M'. The Flute and Clarinet in A parts play a melodic line starting with a forte (f) dynamic. The Clarinet in C part enters in measure 120. The Bassoon and Horn parts play a harmonic accompaniment, with dynamics marked as *poco f < f*. The score features various musical notations including triplets, trills, and slurs. The two melodic lines (Flute and Clarinet in A) are out of phase by one measure, meeting in unison at the end of the passage.

Notový příklad č. 62: prolnutí dvou melodických bloků jako součást gradace finální věty Trojkonzertu

# Závěr

Během práce na předkládané disertaci, jakož i během celého doktorského výzkumu, jsem soustavně pracoval na prohlubování svých znalostí a zpřesňování formulací. Původně velmi skrovný objem odborné literatury a pramenů se postupně uspokojivě rozšiřoval: probral jsem se několika knihami i širokou škálou fundovaných článků a po celou dobu doktorského studia se průběžně vyjasňovala také řada nedorozumění a polopravd, zapříčiněných buď zprvu nepřesným překladem nebo ne vždy jednoznačnými formulacemi v zahraniční literatuře. Na vlastním kompozičním výstupu jsem si vyzkoušel, jakým způsobem lze ten který koncept či prvek arabské a hindustánské klasické hudby uchopit a přetvořit jej pro potřeby soudobé skladby.

Poté, co jsem si pořídil arabskou loutnu *ud* a v rámci grantu nechal pro HAMU zakoupit i kanún, jsem zjistil, jak důležitá je praktická znalost hry na tyto nástroje, v důsledku čehož jsem kriticky zrevidoval party svých studií pro tyto nástroje a odstranil z nich nevhodné postupy, které jsem v předcházející teoretické rovině nepředpokládal. Pro svou práci skladatele a hráče jsem tak vytěžil mnoho cenných podnětů. A konečně díky pomoci několika přátel z řad odborníků – jak na problematiku arabských reálií či např. na fonetiku – jsem také dospěl k českým přepisům mnohých cizojazyčných termínů, které zatím v české literatuře nejsou zavedeny.

V závěru své magisterské práce (pojednávající o drnkacích nástrojích téměř z celého světa) jsem se nepřímo zavázal k sepsání obširnějšího a konkrétněji zaměřeného textu v budoucnu a jsem tedy rád, že v tomto ohledu jsem svůj závazek splnil. Přes veškerý pokrok, který jsem v poznání blízkovýchodní hudby učinil, si však stále uvědomuji, že v dané problematice jsem teprve na začátku a že můj zájem o hudbu těchto kulturních okruhů si vyžaduje mnoho dalšího teoretického i praktického bádání. Touto disertací tedy vlastně jen shrnuji dosavadní stav svého výzkumu na poli složitých a nesmírně poutavých hudebních systémů těchto oblastí.

# Příloha

## SLOVNÍČEK NĚKTERÝCH MIMOEVRÓPSKÝCH POJMŮ

- alap:** (ind. hudba) úvodní, introdukční část interpretace *rágy*, bez fixního metra a rytmických nástrojů
- antara:** (ind. hudba) dílčí sekce *alapu*, jakási jeho „druhá sloka“, obvykle ve středním rejstříku (nástroje či zpěvního hlasu)
- aroha:** (ind. hudba) vzestupný melodický postup (v rámci modu, stupnice)
- avaroha:** (ind. hudba) sestupný melodický postup (v rámci modu, stupnice)
- džor:** (ind. hudba) část interpretace *rágy* v rychlém tempu, často s pozvolným *accelerendem*, které obvykle přenáší hudební proud do další části
- chanat:** (arab. hudba) výraz pro „sloku“
- íqá‘:** (arab. hudba, mn. č. *íqá‘at*) rytmický modus
- maqám:** (arab. hudba) souhrnný pojem pro modus a s ním spojené charakteristické melodické vzorce, interpretační zvyklosti atp.
- meend:** jeden ze základních výrazových prvků v indické hudbě, jde v podstatě o *glissando* mezi dvěma tóny, které ovšem musí být zřetelně artikulovány
- murchana:** (ind. hudba) pojem pro přesunutí tóniky, resp. dronu, nad níž je zachována stupnice v původní tónině
- rága:** (ind. hudba) souhrnný pojem pro modus a s ním spojené charakteristické melodické vzorce, interpretační zvyklosti atp. (sanskrtský výraz *rāga* znamená náladu, pohnutí mysli, barevný zážitek ap.)
- rása:** (ind. hudba) navození určitého emocionálního rozpoložení, zážitku estetické (spirituální) „radosti“ (navození *rásy* je jeden ze základních úkolů *rágy*)
- sajr:** (arab. hudba) pojem označující interpretační naplnění možností *maqámu*
- tacht:** (arab. hudba) tradiční ansámbl arabské hudby, jehož sestavu tvoří většinou kanún, ud, housle, náj, riqq a darbúka
- taqsím:** (arab. hudba) volná forma arabské hudby, bez fixního metra (rytmického modu), založená z velké části na improvizaci



- tarab:** (arab. hudba) pojem označující navození souladu mezi interpretem a posluchačem
- taslím:** (arab. hudba) výraz pro „refrén“
- thát:** (ind. hudba) deset základních modů indické hudby

# Seznam literatury a pramenů

*Arabic Maqam World* [online]. 2018. Dostupné z:  
<http://maqamworld.com/en/maqam.php>.

Baines, Anthony: *Storia degli strumenti musicali*. Biblioteca Univrsale Rizzoli, Milano, 1983.

Bashir, Munir. *En Concert – Live À Paris*. [booklet CD] MCM, 1988.

Bor, Joep: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002. ISBN 0-9543976-0-6

*Composing for Sitar 2020 YouTube Premiere* [online]. 2020. Dostupné z:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Jf-HXfCg75I>

Daniélou, Alain: *Music and the Power of Sound*. Inner Tradition International, 1995.

Daniélou, Alain: *Northern Indian Music, Vol. 1: Theory & Technique*. London: Christopher Johnson, The Alcuin Press – Welwyn Garden City, 1949.

Daniélou, Alain: *Northern Indian Music, Vol. 2: The Main Ragas*. Halcyon Press (Barnet) LTD 5, Hertfordshire, 1954.

*Druhý život Marwana Alsolaimana*. [online]. 2018. Dostupné z:  
<https://dvojka.rozhlas.cz/druhy-zivot-marwana-alsolaimana-7451867>

*Edward Powell*. [online]. 2022. Dostupné z: <https://www.edwardpowell.com>

Farmer, Henry George. „The Lute Scale of Avicenna“. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. 1937, č. 2 (duben).

Farmer, Henry George. „The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages“. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. 1939, č. 1 (leden).

Farmer, Henry George. „A Suggested Origin of Metal Strings.“ *The Musical Times*, Vol. 91, No. 1292, 1950 (říjen).

Farmer, Henry George. „Was the Arabian and Persian Lute Fretted“. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. 1937, č. 3 (červenec).

Farraj, Johnny – Shumays, Sami Abu. *Inside Arabic Music. Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*. Oxford University Press, 2019.

Fyzee-Rahamin, Atiya: *Indian music by Shahinda (Begum Fyzee-Rahamin) with preface by F. Gilbert Webb*. Londýn: W. Marchant & co., 1914.

Jargy, Simon. *Iraq 'ud classique arabe par Munir Bashir*. [booklet CD] Harmonia Mundi, 1985.

*Jonathan Mayer – sitarist & composer*. [online]. 2022. Dostupné z: <https://www.jonathanmayer.co.uk/>.

*Lessonface* [on-line]. 2020 [cit. 5. 9. 2020]. Dostupné z: <https://www.lessonface.com/sites/default/files/teaching-materials/38905/oud-musictheoryofmakamsmetaferomeno.pdf>.

*Maqam Lessons* [online]. 2013. Dostupné z: <http://maqamlessons.com>

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

*Montagskonzert Livestream – January 2022* [online]. 2020. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zhKin-0K3Pw>.

Nettl, Bruno. „Concerts in Tehran“. In: Timothy Rommen – Isabel K. F. Wong – Charles Capwell – Thomas Turino – Philip Bohlman – Byron Dueck. *Excursions in World Music, 5th Edition*. Pearson, 2008.

Nettl, Bruno – Timothy Rommen – Isabel K. F. Wong – Charles Capwell – Thomas Turino – Philip V. Bohlman – Byron Dueck – Richard Jankowsky – Joshua D. Pilzer – Jim Sykes. *Excursions in World Music, 7th Edition*. Routledge, 2017.

Reindl, Tomáš. *Indický rytmický systém: Zdroj inspirace západních skladatelů*. Praha: NAMU, 2017. ISBN 978-80-7331-458-3

Reindl, Tomáš. „Mikrotonalita indické klasické hudby“. *Hudební věda*. 2018, č. 3-4, Praha, Etnologický ústav Akademie věd ČR.

Rice, Timothy. *Etnomuzikologie: Velmi krátký úvod*. Praha: Karolinum, 2020.

Roychaudhuri, Bimalakanta. *The Dictionary of Hindustani Classical Music*. Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, Delhi, 2000.

Syrový, Václav. *Hudební akustika*. Praha: Akademie múzických umění, 2013.

Syrový, Václav. *Hudební zvuk*. Akademie múzických umění v Praze, 2014.

*The Garland encyclopedia of world music. Volume 6, The Middle East*. New York: Routledge, 2002.

Touma, Habib Hassan. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003. ISBN 1-57467-081-6

Zonis, Ella. *Classical Persian Music. An Introduction*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1973.

Zochr, Vratislav. *Využití netradičních (etnických) drnkacích nástrojů a cimbálu v soudobé hudbě s přihlédnutím k vlastní kompoziční práci*. Diplomová práce. Praha: HAMU, Hudební fakulta, 2019.