

## **T.Reindl: Posudek disertační práce Vratislava Zochra**

Práci Vratislava Zochra *Drnkací nástroje loutnového a citerového typu arabského a hindustánského kulturního okruhu v současné kompozici* jsem si přečetl s velkým zájmem. Tematika východní hudby je mi velice blízká, je zde navíc i jistá návaznost na mé vlastní práce, na které autor v textu i hojně odkazuje a cituje. Text má velmi vysokou úroveň a splňuje veškerá potřebná kritéria odbornosti, srozumitelnosti i přínosnosti. Velkou devizou je fakt, že se autor se zabývá tematikou, která je mu blízká nejen po teoretické, ale i po praktické stránce. Velkou část zmiňovaných nástrojů totiž vlastní a aktivně na ně hraje. Po formální stránce je text smysluplně vystavěn, Vratislav má schopnost vyjadřovat se s náležitou odborností, s širokým spektrem slovní zásoby, zároveň však srozumitelně a čtivě. V některých případech se uchyluje ke skoro až poetickým výrazům (např. „zřídka“), což přispívá k osobitosti stylu psaní.

Výborně je zpracované srovnání principů arabských *maqamů* a indických *rág*, zajímavé jsou i souvislosti arabských a evropských strunných nástrojů a jejich migrace ve středověku. Zaujala mě též kapitola o nástrojích z dílny mého bývalého spoluhráče Edwarda Powella. Jádrem této práce je pak její analytická část, kde autor mapuje skladby využívající uvedených nástrojů. Vratislav zde analyzuje i vlastní díla, včetně *Trojkoncertu pro sitár, ud, kanún a orchestr*, jež je praktickou součástí doktorandské práce. V tomto oddílu textu Vratislav srovnává tradiční i netradiční způsoby použití východních strunných nástrojů a jejich techniky hry. Zabývá se však i výraznými inspiračními momenty, vzniklými z kontaktu s indickou či arabskou tradicí. Z vlastní zkušenosti vím, jak může studium mimoevropské hudby napomoci překonávání limitů v melodickém i rytmickém myšlení, daným zažitými evropskými idiomy.

Při studiu textu jsem narazil na některé nejasnosti, či drobné nedostatky, na které bych rád nyní poukázal:

Především nesouhlasím s názorem, že strunné nástroje severoindické klasické hudby jsou určeny pro exteriérové využití (viz s. 10). Naopak, jedná se o tradici salónní, prováděnou ve šlechtických sídlech (jde o analogii k evropské dvorní hudbě, výborně tuto tradici ukazuje kultovní film Satyajita Raje *Jalsa Ghar*). Jinak tomu však je např. u hlasitých indických šalmajovitých nástrojů jako *shenai* a *nadaswaram*, které jsou vyloženě dimenzovány na exteriér (např. svatby).

Jelikož je v kapitole o *maqámu* zmínka o důležitosti vokální hudby v arabském světě, bylo by dobré zmínit vedle instrumentálních forem alespoň ve stručnosti i hlavní vokální formy jako *muwashahat* či *mawwal*. Důležité jsou také svity (*nauba*, *waslah*), které sestávají ze zmíněných forem, a jež jsou v hudební praxi jakýmsi plnohodnotným, komplexním provedením *maqamu* v makro rovině.

V sekci o indické ráze (s. 41) bych připomínku měl k termínu „téma“. V *alapu* se totiž rozhodně nepracuje s tématem jako takovým. Jde o zpracování předem daných melodických frází *pakad*, které tvoří danou rágu. Použití těchto vzorců má však improvizační charakter. O tématu pak můžeme mluvit až v případě tzv. fixních kompozic, nazývaných *bandish* ve vokální a *gat* v instrumentální hudbě. Je zde navíc jedna faktická chyba: *antara* rozhodně není sekcí *alapu*! Jedná se o druhý, kontrastní díl formy vokálních stylů *dhrupad* či *khyal*. Zde se (na rozdíl od *alapu*) jedná o fixní kompozici na daný text, a to v konkrétním rytmickém cyklu *tála*. V textu je v tomto místě sice odkaz na literaturu (*The Dictionary of Hindustani Classical Music*), ale podle

mne došlo k její chybné interpretaci. Doporučuji zde spíše citovat knihy zmíněného Alaina Danieloua, nebo *Garland Encyclopedia od World Music*.

V analytické části práce jsem pak našel tyto nesrovnalosti:

Na s. 74 je před notovým příkladem odkaz “*Zápis rágy Asavari vypadá následovně*” V notách však není zápis rágy, ale pouze jejího vzestupného a sestupně modu (*aroha / avaroha*). Na str. 93 mi není jasný termín “*dvoustopý zápis*” a důvod notace loutny *ud* ve dvou osnovách. Navíc jsou zde zapsány souzvučky o více než šesti tónech, což ve mně vyvolává pochybnost, zda je tento part vůbec hratelný.

V textu jsem našel jen minimum drobných chyb: Např. na s. 31 má být správný název formy *Başraf*, nikoli „*Başrat*“. Na str. 43 se píše o perském strunném nástroji s názvem *shetar*, zde bych jen poukázal na (myslím) častější přepisy názvu nástroje – *sehtar* či *setar*. Na str. 107 je chyba v odkazu na obrázek, jedná se o notový příklad č. 50, nikoli č. 12.

A na závěr jedna poznámka k formální úpravě textu: V poznámkovém aparátu bych po čísle poznámky vložil vždy mezeru.

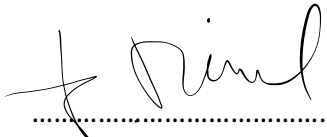
I přes všechny uvedené nedostatky však práci shledávám jako velmi kvalitní a přínosnou. Tento text považuji za velmi cenný a inspirativní materiál pro každého, kdo se zajímá o hudbu východních tradic. Především pro skladatele pak může být i jakýmsi manuálem k použití diskutovaných nástrojů, s přehledem jejich tradičních technik, ale i vodítkem pro techniky netradiční. V neposlední radě může pak být i inspirací pro práci s melodickým materiálem, či s jemnými nuancemi ladění. Stalo by za úvahu (samozřejmě po určitých úpravách a korekturách) vydat text tiskem.

Navrhuji hodnocení A.

Otázka k obhajobě:

Co si myslíte o souvislosti řeckých tzv. enharmonických tónorodů a arabské práci s mikrointervaly?

V Chrustenicích, 1.9.2022



.....

Tomáš Reindl



