

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

Hudební umění

Bicí nástroje

BAKLÁŘSKÁ PRÁCE

Balkánské inspirace v hudbě pro bicí nástroje

Matouš Hrábek, DiS.

Vedoucí práce: doc. Daniel Mikolášek

Oponent práce: Šimon Veselý

Datum obhajoby: 14.9.2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Percussion Instruments

BACHELOR 'S THESIS

Balkan inspirations in percussion music

Matouš Hrábek, DiS.

Thesis Supervisor: doc. Daniel Mikolášek

Thesis Opponent: Šimon Veselý

Date of thesis defense: 14.9.2022

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem **bakalářskou** práci na téma

Balkánské inspirace v hudbě pro bicí nástroje

vypracoval(a) 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.

Poděkování

Rád bych na tomto místě poděkoval svým blízkým za jejich bezednou trpělivost a podporu. Danielovi Mikoláškovvi za jeho přínosné rady a vřelý přístup za každých okolností. A Markovi Doušovi za neobyčejné lektorské schopnosti, díky kterým jsem ovládl Microsoft Word.

Abstrakt

Tato práce si klade za cíl popsat vliv hudby balkánských zemí a poukázat na jeho výskyt ve skladbách pro bicí nástroje. K nalezení tohoto vlivu, je zapotřebí rozpoznat společné atributy hudby balkánského regionu a rámcově je definovat. První kapitola pojednává o sociálně kulturním kontextu. Následují kapitoly, které mapují konkrétní hudební prvky a závěr práce je zaměřen na hledání těchto prvků ve skladbách pro bicí nástroje.

Klíčová slova

Balkán, historie Balkánu, bicí nástroje

Abstract

The purpose of this thesis is to describe the influence of Balkan countries and to point out its occurrence in percussion music. To find this influence, it is necessary to recognize the common attributes of the music of the Balkan region and define them. The first chapter deals with the socio-cultural context. The following chapters describe specific music elements and the conclusion of the work is focused on the search for these elements in compositions for percussion instruments.

Key words

Balkan, history of Balkan, percussion instruments

OBSAH

ÚVOD	8
1. BALKÁN V SOUVISLOSTECH	9
1.1. HISTORICKÝ KONTEXT	10
1.2. SOCIÁLNĚ KULTURNÍ SOUVISLOSTI	12
2. RYSY	14
3. RYTMUS	16
4. MELODICKÁ STRÁNKA	21
4.1. MAKAM	22
4.2. MAKAM NA BALKÁNĚ	24
5. DALŠÍ PRVKY	27
6. V ZÁJMU POSÍLENÍ NÁRODNOSTNÍ IDENTITY.....	29
7. BALKÁNSKÉ INSPIRACE V HUDBĚ PRO BICÍ NÁSTROJE.....	31
7.1. UNEVEN SOULS	31
7.2. ILIJAŠ	35
7.3. KOPA-NICA	38
ZÁVĚR	40

Úvod

Kdo se někdy setkal s hudbou balkánských zemí a otevřel se jejím „těkavým“ rytmům a dynamické melodice, určitě to v něm zanechalo dojem. Byl jsem před lety fascinován, když jsem se poprvé nechal unést hudbou, která je od té naší středoevropské, značně odlišná. I když, přece se nemohu ubránit jistému pocitu spojení s touto kulturou, jež pramení z naší slovanské příbuznosti. Má fascinace později přešla v opravdový zájem, což bylo podmíněno tím, že jsem v minulosti podstoupil několik cest do zemí tohoto regionu a později se začal stýkat s hudebníky, kteří se tamní hudbě věnují, byť někteří nepochází přímo z této oblasti. Tím jsem se ponořil hlouběji do tohoto rozmanitého hudebního světa a následně, při studiu na Akademii múzických umění v Praze, jsem začal postupně zjišťovat, že inspirace touto hudbou se nepromítají pouze do skladeb populárnějšího charakteru, ale lze je nalézt i ve skladbách vážných a také ve skladbách pro bicí nástroje. To bylo základem mé inspirace pro tuto práci.

Avšak v úvodním odstavci hovořím o hudbě, či kultuře tohoto poloostrova v jednotném čísle. To pomáhá zjednodušeně označit kulturní atributy této oblasti, ale ve své podstatě je to velmi oklešťující a bez znalosti kontextu to může být nepřesné, poněvadž se jedná o velké množství národů a jejich kultur, které se zde v průběhu dějin střetávali a daly vzniknout takové rozmanitosti. Na tom se zakládá má motivace zabývat se touto problematikou.

Hlavním tématem této práce je rámcově určit atributy hudby zemí balkánského regionu s ohledem na jejich původ a následně poukázat na jejich výskyt v hudbě pro bicí nástroje.

1. Balkán v souvislostech

K hlubšímu pochopení náležitostí, které prostupují hudbou tohoto regionu je nezbytné trochu poodstoupit od hudby samotné, a podívat se z úhlu, který zahrnuje více aspektů. Ty se zásadně podílely a podílejí na formování tamní kultury v průběhu časů. Tato práce si neklade žádné ambice přesahovat svým obsahem do jiných vědních oblastí než do výzkumu hudebního, avšak bude nezbytné nahlédnout i k historickým faktům a sociálně-kulturním souvislostem. To nám nastíní důležitý kontextu, potřebný k pochopení dané problematiky.

Nejprve bude nezbytné zastavit se na chvíli u pojmu „Balkán, balkánský“. Je poměrně běžné, že se setkáme s použitím termínu „Balkánská kultura“, „Balkánská hudba“ atd. Co vlastně tyto pojmy vyznačují? Udávají konkrétní charakter věcí? Skutečně se s těmito výrazy můžeme setkat velmi často. Jejich použití není ovšem tak snadné, jak by se mohlo na první pohled zdát. Hovoříme zde o velkém prostoru, jenž je poměrně obtížné zařadit, a to nejen z geopolitického hlediska. Vezmeme-li termín „hudba Balkánu“, jedná se o velmi zobecňující výraz, kterým si lidé žijící mimo toto území, zjednodušují klasifikaci hudby potažmo kultury tamních zemí. Avšak je nutné si uvědomit, že se jedná o kulturní spletenec, který je ovlivněn mísením národů, etnik a náboženství v průběhu dějin. Samozřejmě z toho důvodu, zde lze pozorovat určité společné prvky, jež prochází napříč zeměmi. Nicméně, na Balkáně nikdo neřekne, že hraje „Balkán“ nebo „Balkánskou hudbu“. Zvláště pak ve sféře populární hudby se jedná čistě o marketingový export do západních zemí, který zprostředkovali např. Goran Bregović a Emir Kusturica.¹ Ti vytvořili určitý hudební obraz, jenž je ve světě populární, avšak na Balkáně bychom ho hledali jen těžko.

¹ Ze semináře o hudbě a kultuře na Balkáně s Alenou Libánskou a Aidou Mujačić 4. 2. 2022

1.1. Historický kontext

K utvoření výše zmíněného kontextu bude nejprve zapotřebí udělat malý exkurz do historie, jenž započne v dobách starověku. Tehdy docházelo ke střetům mezi Řeckou civilizací a národy Ilyrů a Thráků. Dále byla část tohoto území pod správou římského impéria. To na svém vrcholu pohltilo poloostrov téměř celý. Jeho následným rozpadem roku 395 n.l. na Západořímskou a Východořímskou říši vznikla hranice, která velmi zásadně poznamenala budoucnost tohoto poloostrova. Ten se tak stal územím, na kterém si v následujících dobách Východ se Západem měřili své síly.

Další zásadní etapou, která zamíchala děním v náboženské rovině, byl rok 1054 a s ním Velké církevní schizma. Západ se tímto rozkolem obrátil ke katolické církvi a Východ uznal pravoslavné vyznání. Od 14. století se do pře o pravost boží zapojil Islám, který se sem dostal s Osmanskými Turky. Tímto střetem tří věr se rozdmýchal spor, který i po téměř tisíci letech vře mezi místními obyvateli.

Aspekt, který měl v průběhu věků také vliv na dělení místní populace, bylo míchání obyvatelstva v důsledku migračních vln. *„Všechny národy žijící dnes na Balkáně byly svého času nájezdníky a rovněž všechny musely čelit nájezdům vnějším.“* Zvláště při stěhování národů v 6. a 7. století. Kromě Řeků a jiných malých kmenů se zde asimilovali také Slované a Turci, přičemž docházelo k přejímání jazyků a zvyklostí daných kultur. Tyto národy *„jako nájezdníci jen málokdy nepřejaly alespoň část potlačované kultury, obzvláště byla-li vyšší, jako utlačované obyvatelstvo jen stěží nepodlehly vnějšimu tlaku“*. S postupujícím časem vznikly jednotlivé státy. Nejprve se u severní hranice zrodila Bulharská říše, kde se smísili Slované s turkickými Bulhary. Na západní straně poloostrova vytvořily své státy Srbové a Chorvati. V 10. století pak pronikli do nížin Panonské pánve Maďaři, kteří přinesli do oblasti další národnostní element a stáli se novými hegemony, kteří uplatňovali svůj vliv nad okolními národy (Valašsko, Moldavsko, Sedmihradsko atd.)²

² SVITÁK, Matěj. *Balkán v mapách: Civilizační trojmezí, výbušná oblast, kde může jiskra rozpoutat peklo*. Česká televize [online]. Praha, 2019 [cit. 2022-05-10]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/2863835-balkan-v-mapach-civilizacni-trojmezi-vybusna-oblast-kde-muze-jiskra-rozpoutat-peklo>

Oslabení Byzantské říše s vpádem křižáckých vojsk ve 13. století vede k dlouhodobé roztržitésti, což usnadnilo přístup již zmíněné říši Osmanské ve 14. století. Ta v následujících 150 letech uplatňovala vliv nad drtivou většinou poloostrova.³ Nápor postupujících tureckých vojsk byl zastaven roku 1683, při obléhání Vídně, kde začala dvoustletá přetlačovaná s Habsburskou monarchií. K tomu se přidalo Rusko s touhou po získání strategických průchodů do středomoří. V tomto období se zásadně mění etnické rozložení obyvatel tohoto území zapříčiněné populačními přesuny.

V 19. století ztratila Osmanská říše svou sílu, což bylo podpořeno vznikem národních hnutí a touhou po emancipaci nově vzniklých balkánských států Srbska, Řecka, Rumunska, Bulharska a Albánie, které si žádaly nezávislost na sultánovi. Tyto státy, ve spojení se zúčastněnými velmocemi, měli sice zájem na odstranění vlivu Turecka, ale už se neshodovaly na podobě nově vzniklých hranic. Tato skutečnost odstartovala sérii válečných konfliktů, které započaly první balkánskou válkou 1912. Napjatá situace, označovaná jako balkánský „sud s prachem“⁴, o dva roky později vyústila v první světovou válku. Výsledek konfliktu, jímž byl rozpad rakousko-uherské monarchie, rozpad tureckého sultanátu a odchod Ruska, dal vzniknout hranicím tamních národů, které trvají víceméně dodnes. K poslednímu přepisu těchto hraničních čar došlo v devadesátých letech 20. století rozpadem tehdejší Jugoslávie.

Na tomto letmém historickém výčtu můžeme vidět, jaké vlivy působily na všeobecný vývoj Balkánského poloostrova. Kromě výskytu tří věr, na poměrně malém území, které s sebou nesou odlišné kulturní zvyklosti, jsou zde ještě další činitelé. Mimo jiných např. na přelomu 13. a 14. stol. migrovala na Balkán část z populace Španělské diaspory Sefardských Židů. Dalším byly putující kočovné Romské národy, které s sebou přinášely kulturu Romského etnika. To všechno jsou významné faktory spletité kulturní asimilace.

³ Balkán [online]. Wikipedia, 2021 [cit. 2022-05-10]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Balk%C3%A1n>

⁴ SVITÁK, tamtéž

1.2. Sociálně kulturní souvislosti

V následujících odstavcích odkazuji na souvislosti, které mimo jiné ve své diplomové práci, *„Češi hrají balkán“ výzkum stereotypů českých hudebníků*, zpracovává Mgr. Alena Libánská, Ph.D.

K dotvoření sociálně-kulturního kontextu, je důležité poukázat na vymezení Balkánu vůči západní Evropě, a to v souvislosti s rozličným vnímáním tohoto prostoru. Libánská zmiňuje rozdílné pohledy na balkánské obyvatele, na které je nahlíženo jednou jako na Orientálce, po druhé jako na Evropské Turecko, pak zase jako na součást Evropy. „...označení balkán je spíše konceptuální, než geografické, jako „prostor“ mezi dvěma světy, orientálním a evropským („západním“), ve kterém dochází k míšení sociokulturních prvků obou kultur“.⁵ Přímým odkazem je samotné označení Balkán, které vycházelo z názvů stejnojmenného pohoří v Bulharsku. Později se ale toto označení vžilo spíše s politickou konotací, a to hlavně s negativním podtextem, představujícím chaos, hrozby a další stereotypy.⁶

Dále ve své práci pojednává o problematice paradoxů. Například zpracovává, s tím související, myšlenku K. E. Fleming v rozličnosti vnímání Balkánu. Jak je na něj pohlíženo lidmi mimo tento region a jak ho vnímají tamní obyvatelé. Pro cizince často představuje jedno sourodé území mezi východem a západem, podobně laděné v mnoha směrech, s podobně znějícími jazyky. Balkánci jej ale vnímají jako oblast členěnou ohraničenými celky, byť si každý z národů podobu hraničních čar představuje poněkud odlišně. Je to také do velké míry dáno tím, že národnostní hranice nekorespondují s těmi státními a stále je zde přítomný boj o vlastní suverenitu. Pohled lidí „zvenčí“ utvrzují obecně předávané stereotypy, na což např. poukazují ve své publikaci PhDr. Mirjam Moravcová, DrSc. a PhDr. Miloslava Turková, CSc.: *„Proměny reflexe balkánského prostoru ve vizích vysokoškolských studentů na přelomu 20. a 21. století“*, kde mapují představy o Balkánu studentů českých vysokých škol. Dále dle Fleming, hovořící o nejednoznačnosti balkánského prostoru, vzniká v tomto smyslu při jeho vnímání paradox. Balkánce nelze rozdělit, ale zároveň ani na ně pohlížet jako na jeden celek. Uvádí, že tento prostor se nachází *„ve štěrbině mezi světy, historiemi a*

⁵ LIBÁNSKÁ, Alena. *„Češi hrají balkán“: Výzkum stereotypů českých hudebníků*. Praha, 2012. Diplomová práce. Univerzita Karlova. s. 16

⁶ TODOROVA, Maria. *Imagining the Balkans*. New York, Oxford University Press. 2009. s. 464

*kontinenty*⁷ Nelze je tedy zařadit do východního nebo západního světa, jsou součástí obou dvou najednou.

Fakt, vyplývající z předcházejících odstavců, je pro dotvoření kontextu, klíčový. Balkán nelze stoprocentně zařadit do žádné z kultur západního či východního světa, ale existuje součinně, jako jeden celek kombinující významné rysy, zvyklosti, náboženství atd. To samozřejmě platí i pro hudbu, která je díky této skutečnosti, velmi specifická a je proto častým předmětem bádání. Ovšem, i přes tuto rozmanitost, lze pozorovat konkrétní charakteristické rysy, které prostupují napříč hudbou jednotlivých států. Právě tyto rysy považuji za ony balkánské inspirace, jež se také objevují ve skladbách pro bicí nástroje a jsou jim věnovány nadcházející kapitoly.

⁷ FLEMING, K.E. *Orientalism, the Balkans, and Balkan Historiography*. *American Historical Review*, vol. 105, no. 4. 2000. [cit. 2022-05-11]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2651410?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21101178440201>. s. 1231-1233

2. Rysy

Pro mnohé skladatele je hudba balkánských zemí velkou inspirací. To je dáno některými charakteristickými vlastnostmi, které zní uším západních posluchačů nevšedně až exoticky. Obecně v dnešní době je poměrně snadné dostat se díky internetu k nejrůznějším hudebním záznamům a člověk se může poměrně snadno obohacovat. To má ovšem i svá negativa. Virtuální prostor skýtá spousty materiálů, které jsou např. nesprávně pojmenovány, nebo je těžké se ve změti přístupného obsahu orientovat. Bez příslušných znalostí může dojít ke zkreslení informací. Proto je samozřejmě nejcennější zkušeností, pokud má člověk možnost podívat se přímo ke zdroji a zažít tak zvyklosti jiných kultur „na vlastní kůži“. To je jedním ze způsobů, jak se setkat s hudbou cizích kultur. Další z cest nám přináší právě skladatelé, kteří se nechali hudbou jiných nebo i svých národů ovlivnit a obohatili tím své skladby.

Následující kapitoly jsou věnovány specifickým rysům, které se různými způsoby promítly v mnohých skladbách a mimo to i v některých skladbách pro bicí nástroje. O těchto attributech hovoří mnozí autoři. Jedním z nich je např. Mirjana Laušević, která je vykresluje na příkladu toho, jak je vnímají *Balkanities*.⁸ Dalšími jsou např. Vesa Kurkela nebo také Derek B. Scott, který ve své publikaci „*Orientalism and Musical Style Musical Quarterly*“, pojednává o orientálních prvcích užívaných v západní hudbě.⁹ Z těchto rysů se dotkneme hlavně těch, které mají svůj původ dál na východě. Přestože můžeme na Balkáně rozlišit tisíce lidových hudebních typů, se stejným množstvím vlivů zevnitř i zvenčí, dopad osmanské kultury je zde nejzřetelnější. Nakonec, hovoříme-li o problematice ovlivňujících faktorů, Osmanská kultura je sama o sobě kombinací mnoha kulturních prvků arabských, byzantských, starořeckých či římských.¹⁰

Na Balkáně lze pozorovat jeden zajímavý jev, který podtrhuje určitou kulturní provázanost. Tím jsou písně, které se vyskytují v repertoáru více zemí.

⁸ Komunita lidí v Americe, která provozuje hudbu Balkánských zemí a zajímají se obecně o jejich kulturu. Jedná se povětšinou o rodilé Američany, které s Balkánem nespojují žádné kořeny.

⁹ SCOTT, Derek B.: *Orientalism and Musical Style* Musical Quarterly. 1998. [cit. 2022-05-12]. 309-335. S .314

¹⁰ *Ottoman influences on Balkan music* | Sultans Trail. Sultans Trail | A European Cultural Route [online].

Copyright © Sultans Trail [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://sultanstrail.com/in-depth/ottoman-influences-on-balkan-music/>

Jako píseň „*Prituri se*“, kterou nalezneme např. v Srbsku, Makedonii nebo Bulharsku. Melodie je stejná, ale obsah textu se liší.

3. Rytmus

Jako první uvedeme rytmus, který je z našeho pohledu skutečně nevšední a pokud se bavíme o skladbách pro perkuse, bude zde dominantní složkou. Pravděpodobně ve všech zemích balkánského poloostrova se můžeme setkat se zajímavým rytmickým cítěním. Na tom má svou zásluhu historický vliv Turecka. To se týká hudby vokální, instrumentální, a stejně tak doprovázející tance, což je z pohledu člověka ze západu velmi kuriózní a s jistou lze říci, že zatančit si, by mu činilo značné potíže. Jedná se zejména o písně s nepravidelným metrem. Samozřejmě to neznamena absenci pravidelného metra. To má v místní hudbě své velké zastoupení. Písně s metrem nepravidelným můžeme pozorovat různě po světě. Nakonec i v některých moravských písních se objevují metrické asymetrie.¹¹ Ono nepravidelné metrum vychází z použití charakteristického rytmu, který se jmenuje *Aksak*. Toto pojmenování vychází z turečtiny a znamená doslova „kulhavý“, „klopýtavý“. Jeho představování západnímu světu, v rámci neofolklorních tendencí, nejprve pracovalo s názvem „*Bulharské rytmy*“. Etnomuzikologové, kteří zkoumali hudbu tamního folklóru a zabývali se tímto rytmem, přisuzovali v tomto směru Bulharsku jistou dominanci. S přibývajícím důkazy o tom, že se obdobný rytmus vyskytuje i v dalších zemích, se s přičiněním tureckého hudebního znalce Adnana Sayguna změnil název na *Aksak*.¹² Nyní víme, že jej můžeme nalézt např. v Turecku, Řecku, Rumunsku, Albánii, v zemích bývalé Jugoslávie, v Turkmenistánu, Arménii, ale také v hudbě Berberů a Beduínů nebo Basků.

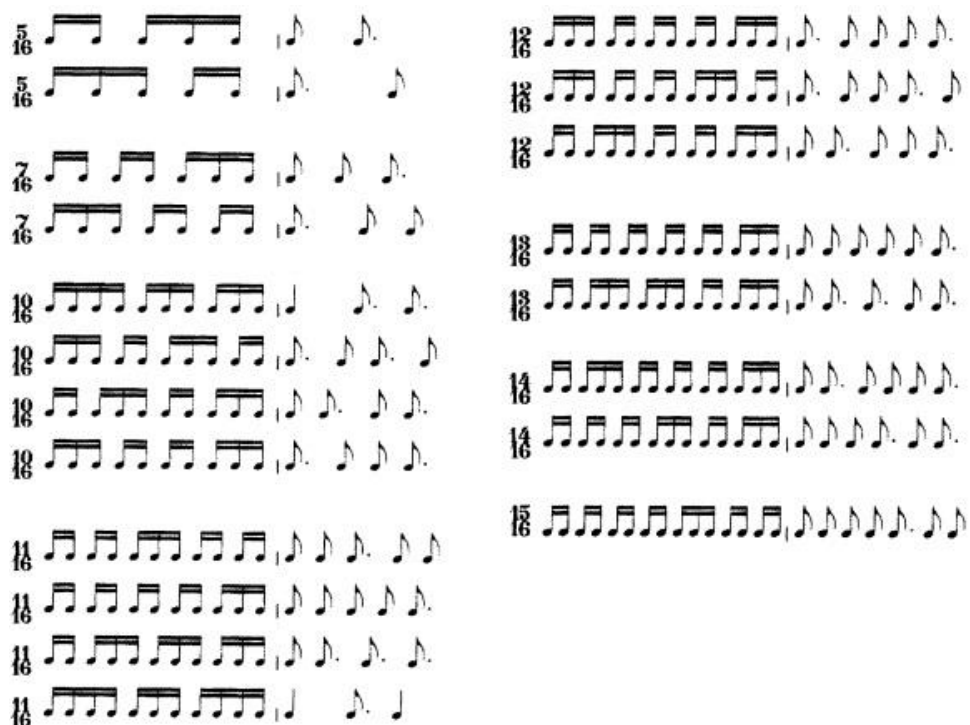
Aksak je rytmický systém, který je periodický, přičemž každá perioda je v základu tvořena dvěma odlišnými jednotkami: krátkou a dlouhou. Rumunský muzikolog Constantin Brăiloiu popisuje aritmetický vztah mezi těmito jednotkami 2:3 nebo 3:2.¹³ Tím se zásadně liší od obecně rozšířeného rytmu, který pracuje pouze s jednou jednotkou. Tato rytmická asymetrie dává *Aksaku* onen „kulhavý“ charakter.

¹¹ *Národopisné aktuality* [online]. Krajské středisko lidového umění ve Strážnici. 1977. Dostupné z: <https://na.nulk.cz/1977/3/Nr.html>

¹² FRACILE, Nice. „*The ‘Aksak’ Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore.*“ *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 44, no. 1/2, 2003. [cit. 2022-05-20]. pp. 197–210. *JSTOR*, Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/902645>. 2022. s. 3

¹³ CLER, Jérôme. *View of Commentary on “Measuring Aksak Rhythm and Synchronization in Transylvanian Village Music by Using Motion Capture”*. Université Paris-Sorbonne [online]. Vol. 10, No. 4, 2015. [cit. 2022-05-20]. Dostupné z: <https://emusicology.org/article/view/4960/4202>. s. 1-3

Dále je v textu k vyjádření povahy rytmu používáno schématické znázornění 2+3/3+2, což se obojí rovná 5/16 nebo 5/8 taktu, méně se setkáme s přepisem v 5/4 taktu. V hudbách pracujících s tímto rytmickým systémem se setkáme s variacemi tohoto základního vztahu krátká/dlouhá. např. 2+3, 2+2+3, 2+2+2+3 atd.



Obr. č. 1 – Příklad kombinací jednotek krátká a dlouhá

Pro příklad můžeme uvést tanec *Pajduško horo* (bulharsky), který nalezneme v Bulharsku, Řecku, Turecku, Rumunsku, Srbsku, Bosně, Albánii nebo v Makedonii. Některé tance se již běžně mezi lidmi neprovozují a tvoří už jen součást folklórních vystoupení. *Pajduško* je skupinový tanec, který se stále běžně provozuje v rámci různých společenských událostí a lidé si ho předávají mezi sebou. Jehož účastníci stojí v jedné řadě a drží se za ruce.¹⁴ Hudební doprovod hraje model 2+3, takže 5/8, 5/16 takt.

14 *Pajduško (L*) – Pan-Balkan – Folkdance Footnotes*. Folkdance Footnotes – Beyond Choreography [online]. [cit. 2022-05-24]. Dostupné z: <https://folkdancefootnotes.org/dance/a-real-folk-dance-what-is-it/about/pajdusko/>

Gjura beli belo platno

Pajduško Bulgarie

$\text{♩} = 200$

A Am Em Am Em

B Em Am Em Em Am Em

C G Em Am Em

Obr. č. 2 – Ukázka hudebního doprovodu tance Pajduško horo

Úryvek srbské lidové písně *Šano Dušo* s milostnou tématikou nám přiblíží 7/8 takt, model 3+2+2. Ukázka části hudebního doprovodu k bulharskému tanci s názvem *Bučimiš*, je v taktu 15/16. Tento tanec se v dnešní době mezi lidmi na vesnicích bude hledat už jen obtížně.¹⁵ Jedná se o řadový tanec, model 2+2+2+2+3+2+2.

Šano, dušo

traditionnal Serbian

A **B** **E**

Ša - no, du - šo, Ša - no, mo - ri O - tvo - ri mi vra - ta
 Tvo - je li - ce be - lo, Ša - no Sneg je sa pla - ni - na
 O - na us - ta tvo - ja, Ša - no Ka - ko ru - jna zo - ra
 Noć li ho - di ta - mna, Ša - no, Ja si tu - ga vi - jem,
 Ša - no, du - šo, Ša - no, mo - ri O - tvo - ri mi vra - ta

5 **A** **B** **E**

Ša - no, du - šo, Ša - no, mo - ri - O - tvo - ri mi vra - ta
 Tvo - je li - ce be - lo, Ša - no Sneg je sa pla - ni - na
 O - na us - ta tvo - ja, Ša - no Ka - ko ru - jna zo - ra
 Noć li ho - di ta - mna, Ša - no, Ja si tu - ga vi - jem,
 Ša - no, du - šo, Ša - no, mo - ri O - tvo - ri mi vra - ta

Obr. č. 3 – Srbská lidová píseň Šano Dušo

¹⁵ *Bučimiš (1*)*, *Бучимиш хоро – Bulgaria* – Folkdance Footnotes. Folkdance Footnotes – Beyond Choreography [online]. [cit. 2022-05-25]. Dostupné z: <https://folkdancefootnotes.org/dance/a-real-folk-dance-what-is-it/1st-generation-dances/bucimis-бучимиш-хоро-bulgaria/>

Bučimiš

A, A, B, C, D, E, F, G, A, B

Bulgarie

$\text{♩} = 104$

A Bm

B A Bm A Bm

Obr. č. 4 – Tanec Bučimiš

Obecně pro demonstraci variací těchto „kulhavých rytmů“ nám dobře poslouží tance. Na obrázku níže je uveden přehled rytmických modelů na příkladu vybraných Bulharských tanců.

PAIDUSHKO HORO



RUCHENITZA



CHETVORNO HORO



DAYCHOVO HORO



CHELEBISHKO HORO



KOPANITZA/GANKINO HORO



KRIVO SADOVSKO HORO



BUCHIMISH



Obr. č. 5 – Příklady vybraných bulharských tanců

Můžeme se ovšem setkat i s kombinacemi těchto taktů, jako je tomu např. u tanců *Yovino horo* nebo *Sedi donka*.



Obr. č. 6 – Příklady tanců s kombinovaným taktováním

4. Melodická stránka

Tento prvek se jeví jako skutečně mimořádný a lidmi obdivovaný. Jedná se o spojení západních a východních vlivů. Těmi jsou orientální stupnice, církevní mody: Osmoglasnik¹⁶ východního pravoslaví a konvenční stupnice západní Evropy.¹⁷ Lze se však setkat s případy, kdy se užití stupnice neshodují se zmíněnými vlivy. Tento výzkum se stále vyvíjí a dává prostor k dalším objevům a souvislostem.

Nevšední charakter melodické stránky, a to čím se nejzásadněji liší od např. evropské hudby, je její orientální nádech. Balkánská lidová hudba a hudba orientu mají vícero společných vlastností jako je frázování, znělost, tvar, čtvrttóny a velké využití intervalu zvětšené sekundy.¹⁸ Tato melodika je ovlivněna systémem *makam*, jako odkaz mnohaletého Osmanského vlivu. Jedná se o velmi rozšířený modální systém, který můžeme nalézt v Egyptě, Sýrii, Jordánsku a Turecku. Tento systém je základem většiny hudby v celé severní Africe (Alžírsko, Lybie, Tunisko a Maroko), na jihu Afriky (Súdán, Etiopie, Keňa) a jinde v arabském světě (Irák, Saúdská Arábie, Kuvajt, Omán). Nalézá se v částech Íránu a Arménie, v částech nových turkických národů (Ázerbájdžán, Turkmenistán, Uzbekistán, Kazachstán) a samozřejmě také na Balkáně (Řecko, Bulharsko, Srbsko, Chorvatsko, Makedonie a Albánie). Stopy *makamu* lze dokonce nalézt v ujugurské hudbě, v západní Číně a v současné hudbě Malajsie a Indonésie.¹⁹

Na tomto místě je důležité poznamenat, že ve všech výše zmíněných zemích se setkáme se signifikantními regionálními variantami tohoto hudebního systému. Nelze tedy hovořit o jednom univerzálním *makamu*. Přesnější je říci, že *makam* představoval způsob pojetí ladění a modálnosti, který vytvářel rámec pro pochopení mnoha různých tradic lidové a klasické hudby. Zejména v zemích, které byly pod vlivem islámu nebo byly svého času součástí Osmanské říše. Jak už bylo zmíněno dříve, vládnoucí říše jen málokdy nepřejali část z potlačovaných kultur

¹⁶ Pravoslavná liturgická kniha. Sbírká písní věnovaná Kristovu vzkříšení.

¹⁷ Ve vztahu k 19. století.

¹⁸ DASKALOV, Dejan. The Synthesis of Balkan Folk Tunes in the Music of Vlastimir Nikolovski and Alexander Vladigerov [online]. Las Vegas, 2018. [cit. 2022-05-30]. Dostupné z: <https://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4241&context=thesesdissertations>. Disertační práce. UNLV Graduate College. s. 14

¹⁹ miq productions makam article: makam geographies. [musiq.com](http://www.musiq.com): online experimental and world music since 1996 [online]. Copyright © 2007, Eliot Bates. [cit. 2022-05-31]. Dostupné z: <http://www.musiq.com/makam/page2.php>

(v opačném směru je tento vliv zřejmý). I osmanský dvůr se občas zajímal o lidové tradice porobeného lidu a nechávali se inspirovat za účelem vlastního obohacení.²⁰

4.1. Makam

Jedná se o velmi starý, obsáhlý a skutečně pozoruhodný modální systém nejen Tureckého a Arabského světa. Důležité je, že se nejedná jenom o soubor stupnic, které udávají notový materiál, ale nesou v sobě informace o struktuře, melodických frázích, možnostech modulace a zdobení.²¹ Hovoříme o velice komplexním systému, jehož vlastnosti se liší nejen v rámci lokalit, do kterých byl přinesen, ale i uvnitř systémů jednotlivých zemí jeho původu (turecký *makam*, arabský...)²². Z toho důvodu je zde uvedena jen základní charakteristika, za použití tureckého *makamu*, aby bylo možné na následných příkladech poukázat na spojitosti v hudbě na Balkáně.

Turecký *makam* je pojmenování modálního systému klasické turecké hudby. Jeho paralelou v lidové hudbě je *Ayak*. Stejně jako arabský a západní hudební systém, má svůj základ v pythagorejských principech. Jeho oktáva však není rozdělena rovnoměrně, ale proporcionálně pomocí celých tónů, půltónů, čtvrttónů či ještě menších intervalů. Teoreticky je v turecké oktávě 24 tónů, ale v praxi



Obr. č. 7 – Příklady vybraných tetrachordů turecké hudby

²⁰ miq productions makam article: makam geographies. musiq.com: online experimental and world music since 1996 [online]. Copyright © 2007, Eliot Bates. [cit. 2022-06-2]. Dostupné

z: <http://www.musiq.com/makam/page2.php>

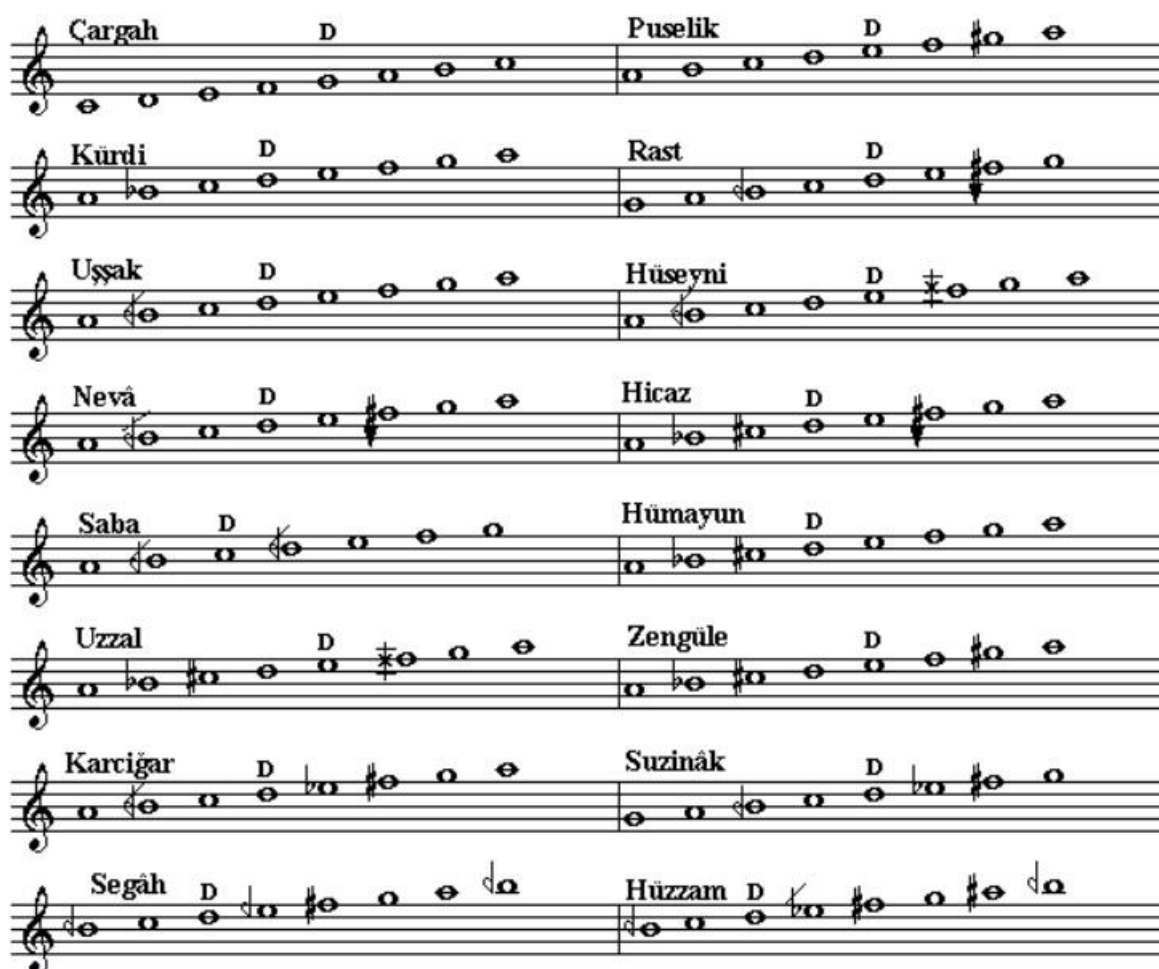
²¹ *Arabic Maqam*. [online]. Copyright © 2001. [cit. 2022-06-2]. Dostupné

z: <https://www.maqamworld.com/en/maqam.php>

²² Např. v turecké literatuře klasické hudby existují rozpory mezi psanými poznámkami a skutečným zvukem v praxi.

pravděpodobně 31 a možná i více.²³ Stavebními kameny *makamu* jsou tetrachordy a pentachordy (trichordy nejsou tak běžné), jejichž spojováním vznikají kompletní stupnice. Díky tomu existují stovky *makamů*. Každý z nich má své pojmenování, které udává melodický vývoj a další charakteristiky.²⁴

Následující příloha vykresluje některé ze základních stupnic, jež vzniknou spojením výše zmíněných tetrachordů a pentachordů.



Obr. č. 8 – Příkladů vybraných tureckých makamů

Na rozdíl od západního systému dur/moll (ve spojitosti s náladou radost/smutek), v sufijském²⁵ učení jednotlivé makamy reprezentují a odkazují k určitým

²³ *What Are Makams? Part 2*. Edward Hines Music [online]. [cit. 2022-06-6] Dostupné z: https://www.hinesmusic.com/What_Are_Makams.html

²⁴ Turkish makam [online]. Wikipedia, 2021. [cit. 2022-06-6]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Turkish_makam

²⁵ Mystická forma nebo také duchovní cesta či spiritualita islámu

duchovním a psychologickým stavům. Každý z nich představuje jinou konotaci a je spojen s jinou emocí.²⁶

4.2. Makam na Balkáně

V turecké či arabské hudbě je používání *makamu* spjato s pravidly tohoto hudebního systému. Pro hudbu v zemích balkánského regionu představuje tento systém jistý vliv, kterému byl po dlouhou dobu vystaven, ale nejedná se o systematické převzetí, které by bylo řízeno striktním dodržováním pravidel. Naopak došlo k hudební asimilaci a převzetí jen některých prvků. Začneme s jedním z nejvýraznějších. Tím je charakteristický interval zvětšené sekundy, jenž spojuje hudbu balkánských zemí s orientálním zvukem. Nalezneme ho např. v často používaném tureckém *makamu Hümâyûn*, arabský ekvivalent je *Hijaz* s intervalovou skladbou: celý tón, jeden a půltón, půltón, celý tón, půltón, celý tón, celý tón (př. D-E^b-F[#]-G-A-B^b-C-D). Kromě arabských zemí a Balkánu, se lze s touto stupnicí setkat také v hudebním žánru *klezmer*, či ve španělském *flamengu*. Můžeme ji nalézt ve známé židovské písni „*Hava, nagilah hava*“.²⁷ Obecně je tento specifický interval považován za znak orientu. Na západě, se od poloviny 19.stol., používal jako hudební prostředek znázorňující hudbu Maďarských Romů či hudbu Turecka a Arábie, čímž zprostředkoval posluchačům nádech východní romantiky a melancholie.²⁸ Ludvík Kuba, který nasbíral velké množství hudebního materiálu v rámci sběru slovanských písní, identifikoval několik používaných stupnic. Při



Obr. č. 9 – Příklad použití zv.2

jejich pojmenování vycházel mimo jiné ze středověkých církevních modů, ovšem došel také ke stupnici, kterou nazval orientální. Ta obsahuje interval zv.2 hned dvakrát a je shodná s tzv. *cikánskou durovou* stupnicí. Nicméně výše zmíněný

²⁶ <https://sultanstrail.com/in-depth/ottoman-influences-on-balkan-music/>

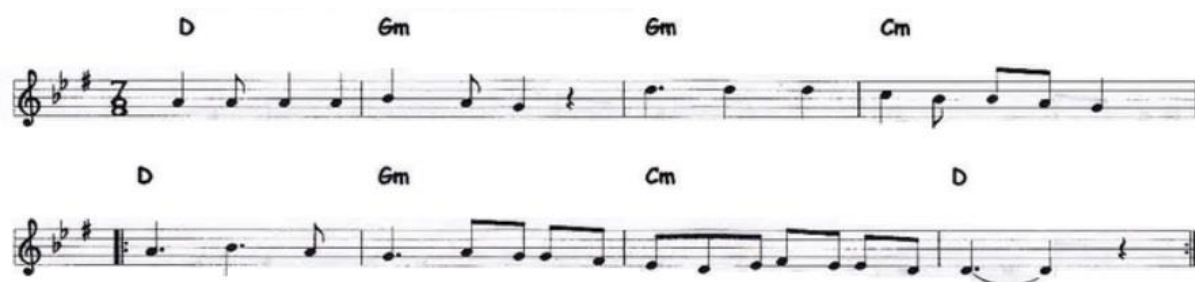
²⁷ *Ottoman influences on Balkan music* | Sultans Trail. Sultans Trail | A European Cultural Route [online].

Copyright © Sultans Trail [cit. 12.06.2022]. Dostupné z: <https://sultanstrail.com/in-depth/ottoman-influences-on-balkan-music/>

²⁸ SCOTT, s. 312–314.

makam *Hümâyûn*, obsahuje stejné intervalové složení jako Kubova *měkce dominantní* stupnice.

Jako příklad intervalu zv.2, implementovaného na Balkán, můžeme uvést úryvek z lidové písně „*Nashe selo*“, se kterou se setkáme v Bulharsku nebo Makedonii a používá tónového materiálu zmíněných *makamů* *Hümâyûn/ Hijaz* (D-E \flat -F \sharp -G-A-B \flat -C-D).



Obr. č. 10 – *Nashe selo*

Dobrým příkladem výskytu intervalu zvětšené sekundy je unikátní typ Bosenské písně *sevdalinka*. Jedná se o městskou lyrickou píseň, jejíž melismatická melodie plná ornamentů zaznívá při sešlostech rodiny a přátel po večerní modlitbě. Za dob vlády Osmanské říše, konvertoval v Bosně a Hercegovině velký počet obyvatel k Islámu, protože v tomto kroku spatřoval nejlepší řešení pro zachování vlastních tradic. Svolávací zpěv k modlitbám, znějící z věží minaretů, který obsahoval melismata a charakteristické intervaly, měl jistý vliv na místní obyvatele. Stejně tak jako modlitební praxe v mešitách, která zahrnovala zpěv v arabštině a s tím i použití arabských stupnic.²⁹

Dalším důležitým prvkem je práce s mikrotonalitou, která je součástí mnoha kultur po celém světě. I když se v hovoří o dalších možnostech jejího původu v mnoha zemích na Balkáně, o vlivu skrze Osmanskou hudbu, nelze pochybovat.

Spousta *makamů* využívá miktointervalů. Při jejich použití se pracuje i s umístěním těchto tónu mezi půltóny. Tzn. že často nejsou tyto čtvrttóny umístěny přesně mezi tóny tvořící půltónový interval.³⁰ Stejně mikrotonální nuance se vyskytují i u půltónů.

²⁹ BITTNEROVÁ, Dana a Mirjam MORAVCOVÁ, ed. *Etnické komunity: Lidé Bosny a Hercegoviny*. 2014. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy. ISBN 978-80-87398-46-3. s. 149

³⁰ *Makam-Tous aux Balkans*. [online]. Dostupné

z: http://tousauxbalkans.net/Makam#What_are_Quarter_Tones_.3F

Velká část *makamů* používá jeden nebo dva mikrotóny, což je také důvodem proč jich je takové množství. Na obrázku č.8 můžeme vidět jejich příklady v konkrétních stupnicích. K jejich znázornění je použito speciálních znamének předznamenání.

♭ = lower pitch by 1/8 tone	♮ = raise pitch by 1/8 tone
♯ = lower pitch by 1/4 tone	♯♯ = raise pitch by 1/4 tone
♯♯ = lower pitch by 3/8 tone	♯♯♯ = raise pitch by 3/8 tone
♭♭ = lower pitch by 1/2 tone	♯♯♯♯ = raise pitch by 1/2 tone

Obr. č. 11 – Znaménka posuvek pro drobnější intervalové změny, než je půltón

Již výše zmíněná *sevdalinka*, se svými čtenými melismaty, opět poslouží jako příklad pro využití mikrointervalů. Jejich další výskyt v hudbě balkánských zemí demonstruje úryvek z bulharské lidové písně „*Libe Dobrinke*“.³¹



Obr. č. 12 – Příklad použití mikrointervalů v písni

K uzavření kapitoly o vlivu východní melodiky na hudbu balkánského regionu, uvedme ještě jeden příklad písně, jejíž tónový materiál vychází z dalšího z *makamů*. „*Uşşak Oyun Havası*“ bychom našli na území Turecka, Řecka a Bulharska a jak název napovídá, je založena na stupnici *Uşşak* (E-F#-G-A-B-C-D-E).



Obr. č. 13 - *Uşşak Oyun Havası*

³¹KREMENLIEV, Boris A. *Bulgarian-Macedonian folk music*. Berkley: University of California Press, 1952. s. 54

5. Další prvky

Melodická stránka a rytmus jsou velmi výraznými atributy, vedle nichž se zde vyskytují ještě některé další hudební elementy. Těmi jsou improvizace, použití prodlev a s tím často spojená melismata, charakter zpěvu nebo specifické techniky hry na nástroje.³² Tyto prvky také zásadním způsobem utváří ráz tamní hudby.

Absence notového zápisu nebo to, že se různí muzikanti potkávají při slavnostních příležitostech, vyžaduje samozřejmě dobrou znalost obecného repertoáru. Vyžaduje ale i zdatnost pružně reagovat na situaci, která se může každým okamžikem měnit. Tato schopnost improvizace s sebou nese jistou adaptabilitu, ale zároveň ještě typický prvek sólových improvizovaných částí, které vyžadují hráčskou zdatnost sólisty, protože se často jedná o rychlé a energické pasáže.

Často lze narazit na použití prodlev, jak ve vokální, tak v instrumentální hudbě, které jí tisknou hluboký lyrický nádech. Jako příklad můžeme uvést specifické dvojhlasé zpěvy, které nalezneme např. v jižním Chorvatsku, Dalmácii, v Bosně a Hercegovině nebo v Černé hoře. Hlasy se střídají v dominanci, přičemž jeden hlas, výrazně ornamentovaný, plyne nad druhým, který prodlévá na jednom tónu. S principem prodlevy se můžeme setkat při hře na dudy, jež jsou na Balkáně poměrně rozšířené. Zvláště pak pokud se jedná o dvouhlasé či tříhlasé dudy, které mají svou tradici v Srbsku, Makedonii nebo v Bulharsku.³³ Jak už bylo naznačeno s prodlevou souvisí druhý hlas, který je často melismatický. Zaznívají tak disonance a úzké harmonie, často paralelní sekundy.³⁴ Čímž se dostáváme k dalším obecně používaným melodickým prostředkům. Kromě melismat, se zde hojně vyskytují chromatismy, disonantní ozdobné noty, paralelní sekundy, kvarty, kvinty, použití trylků a tremol nebo již zmíněná zvětšená sekunda ale i kvarta.³⁵

Dalším z příznačných prvků je specifické použití hlasu. Písně jsou zpívané v mluveném rejstříku, což dává hlasu nebývalou sílu a zbarvení. To má své výhody v rámci okolností, za kterých je zpěv provozován. Pokud vystupující zpívá venku nebo v hlučném prostředí, tento typ hlasu se dobře nese a prosadí se i

³² LIBÁNSKÁ, s. 72

³³ DJOKIĆ, Silvana. Dudy v Srbsku a Makedonii. Brno, 2010. Diplomová práce.

³⁴ LIBÁNSKÁ, s. 73

³⁵ SCOTT, s. 314

v takovýchto podmínkách. Zároveň se silou hrudního rejstříku, nabývá hlas charakteristického zabarvení, čímž získává ještě jiný druh síly. Hovoříme o energii, kterou posluchač může vnímat jako vyjádření emoční otevřenosti, individualismu a síly.³⁶ Pokud by tedy chtěl někdo interpretovat melodie vycházející ze zpívaných písní, měl by mít na paměti expresivnost takového projevu a uzpůsobit tomu práci s výrazovými prostředky. Joe Boyd píše, že pro klasicky studovaného zpěváka je tento typ zpěvu v podstatě neproveditelný.

Během časů osmanské hegemonie se turecké jednotky a správa dohlížející na okupované území zdržovala převážně ve městech. Z toho důvodu se turecká kultura zakořenila hlavně zde. To je také důvod, proč je lidová hudba v odlehlejších a hůře přístupných venkovských oblastech, např. Bulharska, Severní Makedonie, Albánie nebo Řecka více autentická než ta ve městech. Svědčí o tom např. hudba Epiru severního Řecka a jižní Albánie. Zde se vyskytují velmi staré a ojedinělé hudební styly, které využívají pentatonické stupnice, jež by měly být původem starší než většina *makamů*. Jedná se o pomalé lyrické improvizace, ve kterých nenajdeme žádné orientální vlivy a sami místní odkazují k původu sahajícímu až k dobám antiky.³⁷

³⁶ LIBÁNSKÁ, s. 71

³⁷ <https://sultanstrail.com/in-depth/ottoman-influences-on-balkan-music/>

6. V zájmu posílení národnostní identity

Z hlediska definování kulturních kořenů, došlo na Balkáně, k zajímavému fenoménu. V rámci nacionálního smýšlení se zkreslovaly některé skutečnosti za účelem posílení národnostní identity. Docházelo k redefinování a přivlastňování osmanské hudby nebo k její marginalizaci.³⁸ Obecný diskurs, ohledně původu mnoha vlivů, je značně komplikovaný, protože velké množství badatelů zkoumalo tamní hudbu optikou západního hudebního systému, nebo odkazovali na systémy jiné. Např. řecký etnomuzikolog Lambros Liavas použil řecké církevní stupnice k analýze skladeb orchestrů řeckých hudebních kaváren, přestože repertoár některých z nich má základ v osmanské hudební tradici. To se neslo v duchu zdůraznění kulturní kontinuity táhnoucí se z období antického Řecka. Dalším příkladem je alternativní výklad z 90.let 19.stol. skladatele a muzikologa Franja K. Kuhače o původu intervalu zvětšené sekundy. Ten tvrdil, že pochází ze slovanské mollové stupnice: C-D-E \flat -F-G-A \flat -B-C a z jihoslovanských melodií a Turci se slovanskými muslimy jej přejali až od nich.³⁹

Ovšem při bližším pohledu lze nalézt mnoho indicií o konkrétních působících vlivech. Materiály archivů v Sarajevu z dob Rakouska-Uherska dokumentují přítomnost osmanských hudebníků v Bosně a Hercegovině. Před první sv. válkou navštěvovaly Bosnu multietnické soubory hrající poloklasickou a populární osmanskou hudbu, přičemž některé z nich zůstávaly i léta. Příkladem může být zmínka o návštěvě Sarajeva multietnickou osmanskou skupinou se slovanskými hudebníky roku 1913. Jednalo se o soubor Ferhada Ahmeda se členy pocházejícími z Turecka, Makedonie a Bulharska.⁴⁰

Ku příkladu i hudba zachycená na gramofonových deskách, která proudila na Balkán z tehdejší Konstantinopole, Soluně a Izmiru, sehrávala svou roli při šíření osmanské a turecké hudby. Nebo lze zmínit romské hudebníky, kteří v Bosně hráli a nahrávali osmanské pochody a populární hudbu.⁴¹

³⁸ PENNANER, R. P. *Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy*. Muzikologija, 8, 127-147. 2008. Dostupné z: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2008/1450-98140808127P.pdf>. s. 145-146

³⁹ PENNANER, s. 131

⁴⁰ PENNANER, s. 129

⁴¹ PENNANER, s. 129-130

Hodně písní kavárenského repertoáru v Řecku před druhou sv. válkou tvořily osmanské populární skladby. Dalšími odkazy osmanské tradice jsou v Řecku *rebetika*, makedonská *čalgiska muzika*, bosenská *sevdalinka*, *gradski pesni* nebo *starogradske pesne* (staré městské písně) Bulharska, Makedonie a Srbska a odpovídající styly Albánie, Kosova a Valašska.⁴²

⁴² Valašsko nacházející se na území Rumunska. Dříve samostatné knížectví.

7. Balkánské inspirace v hudbě pro bicí nástroje

Následující kapitoly jsou věnovány ukázkám skladeb pro bicí nástroje, ve kterých nalezneme dosud zmiňované vlivy. I když je kulturní ráz Balkánského regionu citován v mnohých dílech západních autorů, v repertoáru bicích nástrojů není až tak častý, byť jsem toho názoru, že minimálně rytmický aspekt by mohl oslovit spousty perkusionistů. Proto ony balkánské inspirace nalezneme spíše v dílech tamních autorů a z toho důvodu budou následující ukázky věnovány právě jim. Pro demonstraci jsem vybral skladby od Nebojši Jovana Živkoviće a Georgiho Varbanova.

7.1. Uneven Souls

Této skladbě od Nebojši J. Živkoviće, je zde věnována větší pozornost, protože v porovnání s ostatními se jedná o poměrně rozsáhlou skladbu. Zároveň nám její charakter společně s užitými prostředky předkládá skutečně dobrý příklad skladby s balkánskými inspiracemi.

N. J. Živković je světoznámý skladatel a virtuózní interpret v oblasti hry na perkuse a zejména pak marimbu. Původem pochází ze Srbska, ale od osmdesátých let studoval v Německu a v současné době pobývá ve Vídni. Skladba „*Uneven Souls*“ je proto svým způsobem návratem ke kořenům. Nejedná se tedy ani tak o inspiraci jako o autorův přímý odkaz k povaze obyvatel Balkánu a k vyobrazení atmosféry balkánského prostředí, na což poukazuje už samotný název skladby. *Uneven souls*, volně přeloženo jako „nerovné duše“, ne ovšem ve smyslu negativním, který by poukazoval na nečestnost. Spíše bychom jej mohli doplnit slovy rozmanité či nespoutané duše, které jsou oproštěny, od jakýchkoliv přísných pravidel a ultimát. Autor, jak sám uvádí v předmluvách svých skladeb, k této tématice odkazuje i v jiných dílech, jako např. v „*Tales from the Center of the Earth*“. Z mnoha dalších je zde jako prostředku použito charakteristického intervalového materiálu, který prochází i jeho dalšími skladbami a vyskytuje se také v „*Uneven Souls*“.

Skladba je napsána pro sólovou marimbu za doprovodu dalších tří hráčů na perkuse. Můžeme ji rozdělit do tří částí, které do sebe plynule přechází. Živković zde používá prostředků, kterými vykresluje výše popsany obraz, ve kterých můžeme sledovat ony charakteristické prvky. Těmi jsou specifické intervaly, m.2, zv.2 a zv.4. Dále rytmy nepravidelných taktů, prvek improvizace, či použití zpěvu atd.

Skladba začíná dominantním nástupem perkusí a předznamenává autorovu práci s rytmem v celé skladbě. Jednotlivé vstupy jsou psány v lichých taktech a kombinují v sobě jednotlivé rytmické modely „kulhavých“ rytmů. Jedná se o poměrně náročnou pasáž, kdy nejdříve dva hráči, posléze všichni tři, hrají tyto modely v rychlém tempu ($\text{♩}=150$) unisono. Nápadně to připomíná charakter některých písní v lidové hudbě na Balkáně, kdy muzikanti hrají melodie unisono či ve dvojhlasu.

Obr. č. 14 – Unisono pasáž v úvodu skladby

Od čísla 3 na straně 4 přichází, po zmíněném výrazném perkusním úvodu, první vstup marimby. Zde lze pozorovat několik prvků. Jedná se o výrazově expresivní část s rubatovým charakterem, která představuje důležitý tónový materiál, jenž bude dále zpracováván. Skladba celkově není harmonicky náročná, ale je zde

Obr. č. 15 – Úryvek z prvního vstupu marimby

stěžejní použití charakteristických intervalů. Těmi jsou m.2, zv.2 a zvláště zv.4, která je páteřním intervalem, dominujícím v mnoha frázích. Kromě použití těchto intervalů v trylcích a tremolech je důležitý jejich výskyt ve vztahu k tónovému materiálu. Při bližším pohledu zjistíme, že jsou zde použity tóny: F-Gb-A-Bb-C-Db-Eb-F, jejichž intervalové složení koresponduje s Kubovou měkkou dominantní stupnicí nebo s makamem „Hümâyûn“. Použití této stupnice je jedním z hlavních prostředků odkazujících na Balkán.

Od čísla 5 na straně 6 je použitý zajímavý efekt, kdy se prolínají dvě různá metra. V prvním je psaná marimba, která hraje repetitivně osminy ve 4/4 taktu ($\text{♩}=102$) na intervalu kvinty. Do toho vstupují unisono perkuse psané v 6/4 ($\text{♩}=153$), jejichž fráze jsou někdy zapsány do kombinace 5/8 a 7/8 taktu. Prolínají se zde dva rytmické světy, které odkazují ke zmíněnému obrazu duší balkánských obyvatel. Sám autor v programu k této skladbě uvádí, že rytmus je jedním z hlavních prostředků. V tomto čísle se v pátém taktu objevuje důležitý element. Je jím zpěv mužského sboru. Zpěv je zde důležitým prvkem, protože dle slov autora je na Balkáně nedílnou součástí každodenního života. Zajímavou zkušeností, podtrhující význam tohoto prvku, bylo pojetí zpěvných částí v podání Radka Doležala. Ten se k partu marimby rozhodl sólově zpívat i part sboru⁴³. Jelikož není studovaným zpěvákem, jeho barva hlasu se blížila zpěvu hrudního rejstříku a dodávalo tak vystoupení na nebývalé autenticitě.

V čísle 7 na straně 9, se navrácí stejně laděná pasáž jako v čísle 3, kterou je sólový vstup marimby. Ovšem s tím rozdílem, že v taktu před číslem 7 zůstává znít ve sboru tón C. Tato prodleva pokračující další tři takty vytváří podklad pro expresivní výraz marimby. Stejně jako v lidových zpěvech, kdy se nad prodlevou vyskytují zdobná melismata dalšího hlasu. Takováto pasáž se zde objevuje na několika místech.

7 *Tempo I* ($\text{♩}=153$) *ma liberamente*

M. *ff* *mf* *f*

Voci (E) (*mf*)

Obr. č. 16 – Sólový návrat marimby s prodlevou ve sboru

⁴³ Sbor nemá předepsané žádné harmonie a zpívá pouze unisono.

Dalším důležitým elementem je sólové uplatnění jednotlivých interpretů a improvizace. Když pomíneme part marimby, je zde několik sólových úseků určených pro ostatní hráče. Ty jsou předepsány v podobě libovolné improvizace.

Na většině míst skladby má rytmus těkavý charakter díky neustálému střídání lichých taktů. Avšak v části mezi čísly 19 až 28 se rytmus ustálí v 13/8 taktu. Tento úsek začíná nástupem perkusí, které začínají jednotlivými údery ve forte fortissimu. Ty jsou různě umístěny v taktu, což působí jako efekt náhodně ozývající se ran. Až postupným přidáváním úderů začíná být patrný komplementární rytmus, který předznamenává další vývoj. Od čísla 21 přechází hráč č.2 na zvonce Agogo a jeho předepsaný patern jasně udává taneční charakter 13/8 taktu s modelem 2+2+2+3+2+2. S tímto rytmem se můžeme setkat např. u bulharského tance „*Krivo sadovsko horo*“ a jeho ekvivalent najdeme jistě i v Srbsku. V témže taktu se přidává také marimba, která se zdržuje převážně kolem tónu D a postupným přidáváním dalších odhaluje svůj tónorod. Od pátého taktu nastupuje melodie, která podtrhuje lyrický charakter tohoto úseku. Tónový materiál odpovídá opět stupnici s charakteristickým intervalem zv.2, tentokrát od tónu D.

The image shows a musical score for measures 23 to 28 in 13/8 time. The score is divided into four parts: M. (Marimba), I. (Schlitztrommel), II. (Agogos), and III. (Melody). Part M. starts with a forte (f) dynamic and features a complex rhythmic pattern. Part I. (Schlitztrommel) and II. (Agogos) play a steady 13/8 rhythm. Part III. (Melody) begins in measure 25 with a melodic line in a D-based scale.

Obr. č. 17 – Pasáž tanečního charakteru v 13/8 taktu

7.2. Ilijaš

Mezi perkusionisty spadá skladba Ilijaš do repertoáru obecně známých a hraných děl. N. J. Živković ji pojmenoval podle malého města nacházejícího se pár kilometrů severozápadě od Sarajeva. Ilijaš je rapsodické, závažné dílo a jako další potvrzuje použití některých prvků, které mají reprezentovat balkánský region. V tomto případě zpodobnění malebného života bosenského maloměsta, jehož osud byl bohužel také neblaze spojen s tamním válečným konfliktem.

Více než v *Uneven Souls* zde Živković pracuje s prodlevou a lyrickými nápěvy. To je patrné již z úvodu skladby. Ten, bez taktování a předepsaného metra, začíná stupnicovitým rozkladem od tónu G ve velké oktávě a skončí na tónech C² a C³. Posléze sestoupí o tón níže na B^b, kde pomocí tremola zůstane znít. Pod tím levá ruka vyhrává lyrické melisma na tónech stupnice G dórské. Patetický rubátový charakter této pasáže pokračuje a vystřídá se zde tónový materiál ze stupnic dórské, durové, mollové a myxolydické. Škály, nám známe jako církevní mody, se objevují v hudbě balkánských zemí zcela běžně. Nejlépe se o tom můžeme přesvědčit v několikadílné sbírce Ludvíka Kuby „*Slovanstvo ve svých zpěvech*“.

ILIJAS
ИЛИЈАШ

für/for Marimba solo * за соло маримбу
(commissioned by R. Kite)

Nebojša J. Živković
Небојша Јован Живковић
(1996)

Slobodanki za uspomenu

Molto patetico (♩ = ca.66)

ff > > > ca. 2 ♩

ca. 6 ♩

mp

Obr. č. 18 – Úvodní takt s prodlevou a melismatem

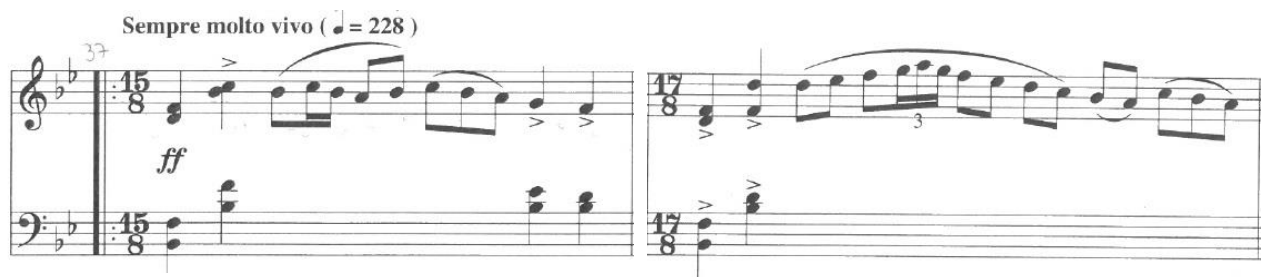
Poté se poprvé objevuje liché taktování, které se průběžně mění. Pro přehlednost od počátku této části počítejme první takt, protože číslování zde není uvedeno. Střídá se zde 5/8, 7/8, 9/8 a 11/8 takt, a i přes to, že bychom mohli po jejich výčtu podlehnout dojmu, že rytmus bude působit nestále a těkavě, je to přesně naopak. V zásadě je zde stěžejní puls 5/8 metra v modelu 3+2, jenž vytváří stabilní doprovod, přičemž občasně jsou k němu přidávány další čtvrtkové noty. Nad



Obr. č. 19 – Pasáž s lichými taktý

tím se zvolna vynořuje melancholická melodie (melodie č.1), která i přes toto taktování působí velmi přirozeně.

Od taktu 37 tuto část vystřídá kontrastní pasáž s výrazným nápěvem v durové tónině (melodie č.2). Počáteční fráze je zapsána nejprve v 15/8 taktu a pak přechází do dalších lichých taktů. Už zde se objevuje drobná práce se zdobením motivu.



Obr. č. 20 – Melodie č. 2 poprvé

Obr. č. 21 – Zdobnější melodie č. 2 podruhé

Od taktu 58 se navrací melodie č.1, která s sebou nese durový charakter z předešlé části, aby se opět mohla ponořit do melancholického rozpoložení. To podtrhují, nám již známe, intervaly zv.2 a zv.4. Pokud poskládáme použitý tónový materiál z tohoto úseku vedle sebe, dostaneme opět onu Kubovu měkkou dominantní stupnici od tónu D (D-E_b-F[#]-G-A-B_b-C-D). Následně se tato část naposledy vystřídá s melodií č.2. S použitím nátrylů a dalších melodických ozdob, je mnohem zdobnější než při prvním vstupu.



Obr. č. 22 – Interval zv.2



Obr. č. 23 – Interval zv.4

Po posledním návratu melodie č.1 přichází závěrečná část, které se nese ve stejném rubátovém charakteru jako úvod. Je zakončena s prodlevou na tónice G v pravé ruce a pod ní se nese expresivní jemná melodie v terciích, přičemž tonické ustálení oddaluje znovu objevující se interval zv.2.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex accompaniment. The treble staff begins with a dynamic marking of *mp* (sempre) and a performance instruction *(m.s. sempre senza tremolo)*. The bass staff starts with a dynamic of *mf* and includes markings for *poco rubato e molto espressivo*, *con dolore*, and *f*. The second system continues the piece, with the treble staff ending in a *pppp* dynamic. The bass staff features dynamics of *mf*, *mp*, and *pp*, along with *morendo* and *rit.* markings. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks such as accents and staccato.

Obr. č. 24 – Závěr se zv.2

7.3. Kopa-nica

Gerogi Varbanov, původem bulharský perkusionista oceněný mnoha cenami z mezinárodních soutěží. Působí v několika tělesech, ale vystupuje také jako sólista, jehož portfolio zahrnuje i autorskou tvorbu. Zároveň působí v perkusním ansámblu *Via nova Percussion Group*. Jejich skladby zachycené na albech „*Sculpture in Wood*“ a „*Next Generation*“ obsahují kromě klasického perkusního repertoáru také skladby, které jsou inspirovány hudbou Bulharska. Přímým odkazem je například hudba k tancům, jako např. „*Dance en 6-8, Gornodikansko horo*“, „*Bulgarian Traditional Gorno Dikansko*“, „*Pravo horo*“, či další skladby jako „*Kitka*“ nebo „*Tapan Mania*“.

Zde se zaměříme více na skladbu „*Kopa-Nica*“, jejíž název vychází ze stejnojmenného tance.⁴⁴ Je jedním z lidových tanců, který se provozuje při různých společenských událostech a zejména na svatbách. Jeho zpracování se v repertoáru G. Varbanova vyskytuje hned několikrát. „*Kopa-nica*“ byla napsána ku příležitosti soutěže „*Pendim International Percussion Competition 2007*“ a jedná se o perkusní duo věnované Peteru Sadlovi.

Lidový tanec *Kopanica* je založen na 11/8 metru v modelu 2+2+3+2+2 a skladba „*Kopa-nica*“ z něho převážně vychází. Používá se v ní basový buben, conga, bonga, dva sety wood blocků, činel a zvony nebo laděné gongy. Nástroje jsou zrcadlově postaveny na každou stranu od basového bubnu umístěného ve středu. Po hřmotném úvodu v prvním taktu se ustálí oba hráči v piano pianissimu na bongách a hrají bez náznaku rytmu pouze osminové noty. V tomto úseku 11/8 puls není patrný. Různě umístěnými silnějšími údery postupně vystává komplementární rytmus, který v čísle 2 vyústí v jasně identifikovatelnou melodii, jenž potvrzuje 11/8 metrum. Skladba v tomto duchu pokračuje a dál se zde



Obr. č. 25 – Melodie vzniklá komplementárním rytmem

⁴⁴ Originální název tance se píše dohromady. Pomlčka v „*Kopa-Nica*“ pravděpodobně odkazuje k tomu, že se jedná o duo.

objevují úseky, ve kterých se hráči střídají v dominanci. Jeden se vždy ustálí s doprovodným materiálem na ostinativně se opakujícím paternu a druhý nad ním přebírá melodii.

Skladba pracuje s dalšími variantami taktování a užitými rytmickými modely uvnitř nich. V čísle 5 se také objevuje kombinace 11/8 a 7/8 taktu, která je podobná s rytmem tance *Yovino horo*. S tou dále pracuje střed skladby, v němž se objevuje další prvek. V čísle 6 přichází improvizovaná pasáž, ve které jeden hráč doprovází paternem v kombinovaném taktu druhého hráče, jenž přechází ke zvonům či laděným gongům. Zde je předepsaný tónový materiál C#-D-Eb-F#-G-A-Bb-C#-D, který odpovídá Kubově orientální stupnici, u nás známá jako Cikánská durová stupnice. Ta svým intervalovým složením, se dvěma hiáty, podtrhuje balkánský charakter.



Obr. č. 26 – Kombinace taktů 11/8 a 7/8

Už z důvodu, že „*Kopa-Nica*“ byla napsána k příležitosti hudební soutěže, jedná se veskrze o skladbu virtuózní povahy. Autor udává tempo $\text{♩} = 120-130$ a melodie vzniklé v komplementárním rytmu, či v pasážích hraných unisono, svou povahou připomínají rychlé a živelné melodie balkánských písní.

Závěr

Rozmanitá povaha hudby balkánských zemí je fascinujícím fenoménem v hudebním světě, ve kterém je ještě spousta prostoru k objevování. Jak již bylo zmíněno na začátku, Balkán není kulturně, politicky ani nábožensky jednotné území a přiznávám, že před studiem tohoto tématu jsem měl tendence nahlížet na něj poněkud širší optikou generalizace a stereotypů. S hlubším pochopením souvislostí jsem porozuměl, jak fungují principy společenské asimilace ve vztahu k historickému dění.

Při práci na tomto tématu jsem narazil na několik překážek. Počet badatelů, zabývajících se hudbou zemí balkánského poloostrova, sice v dnešních dnech stoupá, avšak stále je jich poměrně malé množství. Jejich práce je zaměřena na úzce vymezenou problematiku a někdy vychází ze starších zdrojů jejich badatelských předchůdců. Tyto zdroje nemusí být vždy relevantní v důsledku zkreslování faktů z důvodu upevňování národnostní identity.

I přesto jsem toho názoru, že se mi podařilo zmapovat konkrétní hudební atributy, které se objevují napříč tímto prostorem a demonstrovat jejich výskyt ve skladbách pro bicí nástroje. Doufám, že výsledek mé práce pomůže odpovědět na otázky každému, kdo se o tuto problematiku zajímá.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

Knihy a jiné odborné publikace

LIBÁNSKÁ, Alena. "Češi hrají balkán": Výzkum stereotypů českých hudebníků. Praha, 2012. Diplomová práce. Univerzita Karlova.

TODOROVA, Maria. *Imagining the Balkans*. New York, Oxford University Press. 2009. s. 464

FLEMING, K.E. *Orientalism, the Balkans, and Balkan Historiography*. *American Historical Review*, vol. 105, no. 4. 2000. [cit. 2022-05-11]. Dostupné z:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2651410?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21101178440201>. s. 1231-1233

SCOTT, Derek B.: *Orientalism and Musical Style* *Musical Quarterly*. 1998. [cit. 2022-05-12]. 309-335. S .314

FRACILE, Nice. "The 'Aksak' Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 44, no. 1/2, 2003. [cit. 2022-05-20]. pp. 197–210. *JSTOR*, Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/902645>. 2022. s. 3

CLER, Jérôme. *View of Commentary on "Measuring Aksak Rhythm and Synchronization in Transylvanian Village Music by Using Motion Capture"*. Université Paris-Sorbonne [online]. Vol. 10, No. 4, 2015. [cit. 2022-05-20]. Dostupné z: <https://emusicology.org/article/view/4960/4202>. s. 1-3

DASKALOV, Dejan. *The Synthesis of Balkan Folk Tunes in the Music of Vlastimir Nikolovski and Alexander Vladigerov* [online]. Las Vegas, 2018. [cit. 2022-05-30]. Dostupné z: <https://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4241&context=thesesdissertations>. Disertační práce. UNLV Graduate College. s. 14

BITTNEROVÁ, Dana a Mirjam MORAVCOVÁ, ed. *Etnické komunity: Lidé Bosny a Hercegoviny*. 2014. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy. ISBN 978-80-87398-46-3. s. 149

KREMENLIEV, Boris A. *Bulgarian-Macedonian folk music*. Berkley: University of California Press, 1952. s. 54

DJOKIĆ, Silvana. *Dudy v Srbsku a Makedonii*. Brno, 2010. Diplomová práce.

PENNANER, R. P. *Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy*. *Muzikologija*, 8, 127-147. 2008. Dostupné z: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2008/1450-98140808127P.pdf>. s. 145-146

Webové odkazy

SVITÁK, Matěj. *Balkán v mapách: Civilizační trojmezí, výbušná oblast, kde může jiskra rozpoutat peklo*. Česká televize [online]. Praha, 2019 [cit. 2022-05-10]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/2863835-balkan-v-mapach-civilizacni-trojmezi-vybusna-oblast-kde-muze-jiskra-rozpoutat-peklo>

Balkán [online]. Wikipedia, 2021 [cit. 2022-05-10]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Balk%C3%A1n>

Ottoman influences on Balkan music | Sultans Trail. Sultans Trail | A European Cultural Route [online]. Copyright © Sultans Trail [cit. 2022-05-12]. Dostupné z: <https://sultanstrail.com/in-depth/ottoman-influences-on-balkan-music/>

Národopisné aktuality [online]. Krajské středisko lidového umění ve Strážnici. 1977. Dostupné z: <https://na.nulk.cz/1977/3/Nr.html>

Pajduško (L) – Pan-Balkan – Folkdance Footnotes*. Folkdance Footnotes – Beyond Choreography [online]. [cit. 2022-05-24]. Dostupné z: <https://folkdancefootnotes.org/dance/a-real-folk-dance-what-is-it/about/pajdusko/>

Bučimiš (1), Бучимиш хоро – Bulgaria – Folkdance Footnotes*. Folkdance Footnotes – Beyond Choreography [online]. [cit. 2022-05-25]. Dostupné z: <https://folkdancefootnotes.org/dance/a-real-folk-dance-what-is-it/1st-generation-dances/bucimis-бучимиш-хоро-bulgaria/>

miq productions makam article: makam geographies. musiq.com: online experimental and world music since 1996 [online]. Copyright © 2007, Eliot Bates. [cit. 2022-05-31]. Dostupné z: <http://www.musiq.com/makam/page2.php>

Arabic Maqam. [online]. Copyright © 2001. [cit. 2022-06-2]. Dostupné z: <https://www.maqamworld.com/en/maqam.php>

What Are Makams? Part 2. Edward Hines Music [online]. [cit. 2022-06-6] Dostupné z: https://www.hinesmusic.com/What_Are_Makams.html

Turkish makam [online]. Wikipedia, 2021. [cit. 2022-06-6]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Turkish_makam

Makam-Tous aux Balkans. [online]. Dostupné z: http://tousauxbalkans.net/Makam#What_are_Quarter_Tones_.3F