

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ FAKULTA**

studijní program: doktorský

studijní obor: hudební teorie

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

*KINKO HONKJOKU*

**VÝZNAM TĚMBRU PRO HUDEBNÍ STRUKTURU**

**DAVID BIDLO**

Školitel: prof. PhDr. Jaromír Havlík CSc.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha 2007

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE**

**MUSIC FACULTY**

study program: Music Art

field of study: Music theory

**DISSERTATION**

*KINKO HONKJOKU*

**IMPORTANCE OF TIMBRE FOR MUSICAL STRUCTURE**

**DAVID BIDLO**

Supervisor: prof. PhDr. Jaromír Havlík CSc.

Opponent:

Date of graduate:

Academic title: PhD.

Prague 2007

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem doktorskou disertační práci s názvem

KINKO HONKJOKU – VÝZNAM TÉMBRU PRO HUDEBNÍ STRUKTURU

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

Praha dne .....

podpis studenta

## **Upozornění**

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



## Abstrakt

Dosavadní analýzy *šakuhači koten honkjoku* akcentovaly především melodickou složku hudební struktury. Neméně důležitou složkou hudební struktury veškeré japonské tradiční hudby je ovšem i tímbr (barva zvuku). Při svém výzkumu tímbru *šakuhači* jsem kombinoval tři hlavní metodologické přístupy: etnomuzikologický, hudebně teoretický a hudebně akustický. Etnomuzikologický přístup se projevil úzkým zaměřením na jednu interpretační tradici v rámci *Kinko* školy, tradici *Čikumeiša* Gora Jamagučiho. Hudebně teoretická pozice se projevila především hloubkovou strukturní analýzou, která umožnila detailní popis hudební struktury se zaměřením na výskyt konkrétních technik hry a způsoby jejich uplatnění v jednotlivých frázích každé ze skladeb *honkjoku*.

V rámci hudebně akustického přístupu jsme provedli spolu s kolegy ze Zvukového studia HAMU sérii spektrálních analýz dvou matic základních tónů *šakuhači* a některých technik hry. Matrice nahráli Vlastislav Matoušek a Christopher Jómei Blasdel. Spektrální analýzy plně potvrdily změny tímbru *šakuhači* v *Kinko honkjoku*.

## Abstract

Up to now, analyses of *shakuhachi koten honkyoku* accentuated mainly the melodious component of musical structure. However, a no less important component of the musical structure of all Japanese traditional music is by all means also timbre (tone quality).

In my research of the timbre of shakuhachi, I combined three major methodological approaches: Ethnomusicology, Music Theory and Music Acoustics. The Ethnomusicological approach was characterised by close orientation on one interpretation tradition within the framework of the *Kinko* School, the *Chikumeisha* Goro Yamaguchi's tradition.

The positions of music theory appeared mainly as a result of deep structural analysis, which made it possible for detailed description of the musical structure oriented on the appearance of concrete playing techniques and their application to the individual phrases of each of the *honkyoku* compositions.

Within the scope of musical acoustic approach, we jointly with colleagues from the HAMU Sound Studio did a series of spectral analyses of two matrices of *shakuhachi* basic tones and some playing techniques. The matrices were recorded by Vlastislav Matoušek and Christopher Yohmei Blasdel. The spectral analyses fully confirmed the changes of timbre of the *shakuhachi* in *Kinko honkyoku*.

## Obsah

1. Témbr a hudební struktura v <i>šakuhači koten honkjoku</i> .....	6
1. 1. Zkoumání tónového prostoru <i>šakuhači</i> z pohledu hudební akustiky.....	8
1. 2. Hudební struktura <i>honkjoku</i> a tónový tón <i>šakuhači</i> z pohledu etnomuzikologie..	8
1. 3. Teorie dělení tónového prostoru v tradiční japonské hudbě.....	15
1. 4. Dělení tónového prostoru v <i>šakuhači koten honkjoku</i> .....	22
2. <i>Šakuhači</i> – historie, repertoár a techniky hry.....	26
2.1. <i>Šakuhači</i> v dějinách tradiční japonské hudby.....	26
2.1.1. <i>Šakuhači</i> a <i>gagaku</i>	
2.1.2. <i>Šakuhači</i> v období japonského středověku (12. – 16. století)	
2.1.3. <i>Šakuhači</i> a sekta <i>Fuke</i> v době <i>Edo</i> (1603 – 1869)	
2.1.4. Škola <i>Kinko</i>	
2.1.4.1. <i>Čikumeiša</i> – tradice Gora Jamagučiho	
2.1.4.2. Repertoár <i>Kinko honkjoku</i>	
2. 2. <i>Šakuhači</i> – techniky hry.....	46
2. 2. 1. Dělení tónového prostoru nástroje (hmaty a základní techniky hry)	
2. 2. 2. Melodicko – tónové flexe	
2. 2. 3. Ostatní techniky hry	
2. 2. 4. Typizované trylky	
2. 2. 5. Vibráto	
2. 2. 6. <i>Muraiki</i>	
3. Akustická analýza tónového prostoru <i>šakuhači</i> .....	59
3. 1. Metody.....	61
3. 2. Výsledky.....	64
3. 3. Diskuse.....	74

3.4. Závěry.....	77
4. Témbr a jeho proměny v hudební struktuře <i>šakuhači koten honkjoku</i> .....	78
4.1. Spodní oktáva <i>ocu</i> (d1 – d2).....	82
4.1.1. <i>Cu meri</i> (es1) – <i>ro</i> (d1)	
4.1.2. <i>Cu meri</i> (es1) – <i>cu meri</i> (es1)	
4.1.3. <i>Cu meri</i> (es1) – <i>cu</i> (f1) – <i>re</i> (g1)	
4.1.4. <i>Cu meri</i> (es1) – <i>re</i> (g1) – <i>ro</i> (d1)	
4.1.5. <i>Cu</i> (f1)	
4.1.6. <i>Cu</i> (f1) – <i>re</i> (g1)	
4.1.7. <i>U</i> (as1) – <i>re</i> (g1)	
4.1.8. <i>U</i> (as1) – <i>u</i> (as1)	
4.1.9. <i>U</i> (as1) – <i>či</i> (a1)	
4.1.10. <i>Ri meri</i> (b1) – <i>či</i> (a1)	
4.1.11. <i>Ri</i> (c2) – <i>u</i> (as1)	
4.1.12. Využití <i>či meri</i> (as1)	
4.1.13. Prostor mezi tónovými výškami c2 – d2	
4.1.13.1. <i>Ri</i> (c2)	
4.1.13.2. <i>Ri</i> (c2) – <i>go no hi</i> (d2)	
4.1.13.3. <i>Ri</i> (c2) – <i>go no hi</i> (d2)	
4.1.13.4. <i>Ha</i> (c2, cis2) – <i>ro</i> (d2)	
4.1.13.5. <i>Ha</i>	
4.1.13.6. <i>Ni jon go no ha</i> – <i>jon go no ha</i>	
4.2. Vrchní oktáva <i>kan</i> .....	110
4.2.1. <i>Cu meri</i> (es2) – <i>ro</i> (d2)	
4.2.2. <i>Cu meri</i> (es2) – <i>cu meri</i>	
4.2.3. <i>Cu meri</i> (es2) – <i>cu</i> (f2) – <i>re</i> (g2)	



- 4.2.4. *Cu meri (es2) – re (g2) – ro (d2)*
- 4.2.5. *Cu (f2) – re (g2)*
- 4.2.6. *U (as2)*
- 4.2.7. *Či meri (as2) – u (as2)*
- 4.2.8. *U (as2) – či (a2)*
- 4.2.9. *Hi meri (b2) – či (a2)*
- 4.2.10. *Hi meri (b2) – go no ha (d3)*
- 4.2.11. *San no u (b2)*
- 4.2.11.1. *San no u (b2) – hi (c3)*
- 4.2.11.2. *San no u (b2) – jon go no ha (d3) – san no u (b2)*
- 4.2.11.3. *San no u (b2) – či (a2) – u (as2)*
- 4.2.13. *Hi (c3) – Či meri (as2)*
- 4.2.14. Tónový prostor c3 – d3
- 4.2.14.1. *Hi (c3)*
- 4.2.14.2. *Hi (c3) – go no hi (d3)*
- 4.2.14.3. *Hi (c3) – Go no hi (d3) – Hi (c3)*
- 4.2.14.2.4. *Hi (c3) – Go no hi (d3)*
- 4.2.14.5. *Go no ha (d3)*
- 4.2.14.6. *Ni jon go no ha (es3) – jon go no ha (d3)*
- 4.3. Atypické fráze .....129
- 4.3.1. *U (as1) – u (as1) – u tome (g1)*
- 4.3.2. *San no u (a1) – ri (c2)*
- 4.3.3. *Ni jon go no ha (h2) – ni jon no hi čú meri (b2)*
- 4.3.4. *Ri čú meri (h1) – ri čú meri tome (b1)*
- 4.3.5. *Hi meri (b2) – re (g2)*
- 4.3.6. *U (as1) – ri (c2) – go no hi čú meri (des2)*

4.3.7. <i>Hi čú meri</i> (h2) – <i>re čú meri</i> (fis2)	
4.3.8. Užití <i>cu čú meri</i> (e2)	
4.4. Využití témbrových efektů.....	139
4.4.1. <i>Juri</i>	
4.4.2. Trylky	
4.4.2.1. <i>Korokoro</i>	
4.4.2.2. <i>Karakara</i>	
4.4.3. Přejchod z vibrata do trylku ( <i>ikijuri</i> )	
4.4.4. <i>Muraiki</i>	
4.5. Výjimky ze standardního způsobu strukturování.....	144
4.6. Závěrové formule.....	145
5. Závěr.....	146
6. Literatura.....	150
7. Přílohy.....	156

## **Seznam příloh**

### **Příloha č. 1**

*Kan hi meri* – standardní typ spektra (Blasdel 2006)

### **Příloha č. 2**

*Ocu re* – lichý charakter spektra (Blasdel 2006)

### **Příloha č. 3**

*Cu no čú meri* - sudý charakter spektra (Blasdel 2006)

### **Příloha č. 4**

*Ocu u* – typ neúplného spektra s lichým charakterem (Blasdel 2006)

### **Příloha č. 5**

*Ocu re* (Matoušek 2005)

### **Příloha č. 6**

*Kan cu* – subharmonická + dvě vyšší harmonické, vyšší úroveň spektrální energie ve vyšších složkách spektra (Blasdel 2006)

### **Příloha č. 7**

*Kan u* (Blasdel 2006)

### **Příloha č. 8**

*Kan či meri* (Blasdel 2006)

### **Příloha č. 9**

Hmat *cu* – hlava v *meri* pozici (Blasdel 2006)

### **Příloha č. 10**

Hmat *cu meri* – hlava ve standardní pozici (Blasdel 2006)

### **Příloha č. 11**

Hmat *cu* – hlava v *kari* pozici (Blasdel 2006)

**Příloha č. 12**

*Ro ó meri* (Blasdel 2006)

**Příloha č. 13**

*Ocu re s* prstovou artikulací *osu* (Blasdel 2006)

**Příloha č. 14**

*Ocu re s* prstovou artikulací *ucu* (Blasdel 2006)

**Příloha č. 15**

*Ocu re se* změnou dynamiky *crescendo, decrescendo* (Blasdel 2006)

**Příloha č. 16**

*Ocu re se* změnou dynamiky a vibratem (Blasdel 2006)

**Příloha č. 17**

Vibrato *jokojuri* (Blasdel 2006)

**Příloha č. 18**

Vibrato *tatejuri* (Blasdel 2006)

**Příloha č. 19**

Trylek *korokoro* (Blasdel 2006)

**Příloha č. 20**

Trylek *karakara* (Blasdel 2006)

**Příloha č. 21**

*Muraiki* – amplitudová obálka+ 3D waterfall (Blasdel 2006)

**Příloha č. 22**

Oscilace vzduchového sloupce při nárazu na hranu malé varhanní píšťaly

**Příloha č. 23**

Oscilace vzduchového sloupce směřujícího mimo hranu malé varhanní píšťaly



## Úvod

Krátce po svém prvním příjezdu do Japonska v roce 1972 navštívil Christopher Blasdel horskou oblast u Ikenodaira, nedaleko Nagana. Tento pobyt uprostřed japonské přírody mu otevřel nový zvukový svět. Ve své knize vzpomínek svůj prožitek popisuje takto: "The ambient sounds of Ikenodaira revealed a wide range of sonorities and tone color. The tone color, or timbre, is the vehicle by which sounds speak and announce their inividuality. It is what make a nightingale's voice that a nightingale; a splash a splash. Even a single sound possesses a great range of complex, interlocking timbres. (...) Learning to discern the myriad tone colors of Ikenodaira's natural enviroment helped me later to appreciate the rich timbre in traditional Japanese music." (Blasdel 2005:14).

Tento úryvek ukazuje jednu důležitou větev myšlení o tradiční japonské hudbě (*hógaku*). Přibližuje intelektuální tradici, jež dává tradiční japonské hudbě nevšední a ojedinělé kvality, odlišující její jednotlivé žánry od jiných hudebních kultur, především hudby euroamerického okruhu. Nejdůležitější z těchto kvalit je témr (barva zvuku) a předpokládaná zvláštní japonská citlivost vůči světu barevně proměnlivých zvuků.

Vymezování se vůči hudbě „Západu“ je vůbec velkou zálibou japonských muzikologů, skladatelů a interpretů tradiční hudby. Podlehl ji i Tóru Takemitsu, který k tomuto tématu, ve vztahu ke kombinaci těchto dvou systémů hudebního vyjadřování ve vlastní kompoziční praxi, poznamenal: "...I must nurture within my own sensibility two dissimilar musics, Western and Japanese, which have grown from dferent systems of original sonics phenomena." (Takemitsu 1994: 4).

Svoji oporu pro hudební praxi nachází zmíněná myšlenková tradice v několika estetických konceptech, z nichž ústřední je představa jednoho zvuku, tónu a následného protikladu, který jej doplňuje, ticha. Toto ticho se označuje jako *ma*, značí prostor non – zvuku, vytvoření předešlým zvukem. Zvuk a *ma* tvoří neoddělitelnou estetickou jednotu a jsou vázány na svět přírody.

„The Japanese (...) also love to listen to the songs of insects and birds and the rustling of leaves, which (...) have no melody, or rhythm: that is, they listen to the sound itself. This indicates a distinct taste: The Japanese first enjoy the unique timbre of a single sound and then enjoy *ma*, the ‘space’ created after it“ (Shimosako 2001:551). Takemicu definuje *ma* jako „an unquantifiable metaphysical space (duration) of dynamically tensed absence of sound“ (Takemitsu 1994:4).

Zvýšená citlivost vůči izolovanému zvuku se projevuje i v citlivosti vůči různým ténbrům každého z japonských nástrojů. Shimosaka (tamtéž) zmiňuje několik příkladů multiténbrovosti: membranofony v divadle *nó*, různé žánry hudby pro *šamisen*, odlišné vokální styly v *šómjó*, *gagaku*, *nó*, *džiuta*, *nagauta* atd. Takemicu (2004:3) zmiňuje v této souvislosti *biwu* a *šakuhači*.<sup>1</sup>

Toto vidění zvukového světa tradiční japonské hudby neponechává stranou ani *šakuhači*. Již ideje sekty *Fuke* a Kurosawy Kinko I. o osvětlení skrze jeden tón „*iči on džóbucu*“ jako by byly inspirací pro úvahy Shimosaky. Pro *šakuhači*, stejně jako pro řadu jiných nástrojů nejen japonských, ale i jinde v Asii, má být typické „its production of poly-timbres“ (Lee 1998:262) atd.

Jako polemický hlas k tomuto proudu myšlení publikoval Gerald Groemer svoji stať „The Rise of ‘Japanese Music’ (Groemer 2004). V zásadě napadá tento koncept unikátní sóničnosti japonské hudby, tolik odlišné od hudby „Západu“.

---

<sup>1</sup> Viz jeho *November Steps* pro *biwu*, *šakuhači* a orchestr z roku 1967.

Ukazuje kořeny této intelektuální tradice a interpretuje ji spíše jako produkt specifického vývoje japonské ekonomiky, politiky a kultury v posledních cca 150 letech, po reformách *Meidži*. Cituje často lehce absurdní, leč vážně míněné teorie některých japonských vědců o vlivu podnebí na japonských ostrovech na jedinečnost japonské hudby (Groemer 2004: 26). Zcela neuvěřitelná (a dnes již dostatečně známá) je v tomto ohledu teorie prof. prof. Tanadobu Tsunody. Ve svých experimentech se snažil prokázat, že díky unikátním zvukovým vlastnostem japonštiny Japonci „zpracovávají“ zvukové podněty levou hemisférou, zatímco tzv. „Westerners“ pravou hemisférou. Tsunodovy názory samozřejmě netvoří hlavní inspirační proud japonské muzikologie a etnomuzikologie: již v době Tsunodových výzkumů v 70. letech je důsledně odmítly výrazné osobnosti japonského hudebního života – již zmíněný Toru Takemicu, dále Minao Šibata, Fumio Koizumi nebo Eiši Kikkawa.

Odhlédneme-li od podobných quasivědeckých výstřelků, pravdou zůstává, že teorie o jedinečnosti japonské hudby je obecně přijímána a to jak japonskými vědci, tak badateli ne-japonského původu. Můžeme tedy položit zásadní otázku: Je tradiční japonská hudba po zvukové stránce nějakým způsobem jedinečná, neobvyklá, zásadně se odlišující od jiných hudebních kultur? Přesněji řečeno, jakou úlohu hraje témbra v různých žánrech této hudební kultury? Lze v hudbě určitého žánru vystopovat výrazné a pro hudební strukturaci zásadní způsoby práce s témbrem?

Moje práce chce přispět k zodpovězení těchto otázek. Cílem, který jsem si stanovil, je prozkoumat způsoby práce s témbrem *šakuhači* v jedné z tradic *honkyoku*, ve škole *Kinko*, tak jak je tradována v linii *Čikumeiša* Gora Jamagučiho.



Ke splnění stanoveného cíle se ukázalo jako prospěšné kombinovat přístupy tří disciplín: etnomuzikologie, hudební akustiky a hudební teorie. Etnomuzikologický přístup (2. kapitola) se projevil ve studiu techniky hry na *šakuhači* v *honkjoku Kinko* školy, vytipování takových způsobů hry, jež mohou ovlivňovat tónbr nástroje, jejich přesného provedení, záznamu v notaci apod. Metody hudební akustiky jsem využil ve 3. kapitole. Spektrální analýzy vzorků s nahranými jednotlivými tóny rozsahu *šakuhači* představují empirický důkazní materiál. Jak píše Groemer (2004:27), pokud jsou tzv. jedinečné kvality japonské hudby realitou, musí být empiricky ověřitelné. Přístup hudebně-teoretický jsem použil v důkladné strukturní analýze, která ukazuje užití zjištěných způsobů práce s tónbrem ve jednotlivých frázích coby základního stavebního kamene skladeb *Kinko honkjoku*. Podkladem pro tyto analýzy mi byly mé vlastní transkripce kompletního *Kinko honkjoku*, jak je nahrál Jamaguči Goro (1999).

Poznámka k přepisu japonských jmen do češtiny. Angličtinou psané materiály uvádějí japonská jména ve dvou typech romanizací: v Hepburnově systému a v systému *kunrei*. Oba systémy romanizace zachovávám při citování literatury. Pokud o určitém autorovi hovořím v samotném textu, používám standardního přepisu do češtiny. Teoreticky se tak jedno jméno může objevit ve třech různých verzích: např. Jamaguči, Yamaguchi, Yamaguti. Pořadí japonských jmen uvádím navzdory japonským zvyklostem v pořadí vlastní jméno, rodové jméno, tedy např. Goro Jamaguči.

Sluší se poděkovat všem, kteří mají svoji zásluhu na vzniku této práce. Především, velké poděkování patří mému školiteli, prof. PhDr. Jaromíru Havlíkovi CSc., vedoucímu Katedry teorie a dějin hudby HAMU, který mi byl vždy

nápomocen četnými radami a pootevřel mi „dveře profesionální muzikologie“. Děkuji mu i za jeho toleranci a „volnou ruku“, s níž vedl moji práci.

Dále musím poděkovat konzultantu této práce, doc. PhDr. Vlastislavu Matouškovi PhD., který, jako hráč na *šakuhači*, byl vždy prvním zdrojem informací. Dík mu patří i za poskytnutí nejen veškerých materiálů k tomuto tématu, jež vlastní, ale i svých kontaktů v Japonsku, stejně jako za nahrání matrice vzorků pro spektrální analýzy.

Mé poděkování patří též prof. ing. Václavu Syrovému CSc., vedoucímu Zvukového studia HAMU za četné rady a možnosti nahlédnout do pro mě zcela nového světa hudební akustiky. Akustická část výzkumu v rámci této disertace probíhala jako součást grantového projektu „Výzkumné centrum hudební akustiky“ (MARC), v rámci grantu Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR, identifikační kód 1M6138498401. Děkuji prof. Syrovému a ing. Ondřeji Moravcovi PhD. za provedení spektrálních analýz vzorků *šakuhači*.

Musím poděkovat též svým japonským přátelům. Za všechny jmenuji především Christophera Jómei Blasdela, přímého žáka Jamaguči Goro, žijícího trvale v Tokiu, dnes jednoho nejvýznačnějších světových hráčů na tento nástroj. Christopher Blasdel mi byl, jak při mém pobytu v Tokiu, tak při jeho návštěvách v Praze, při řadě konzultací, ale i v mailové korespondenci, vždy nápomocen radou, doporučením, poskytnutím dalších kontaktů. Děkuji mu i za nahrání matrice vzorků pro spektrální analýzy.

Můj dík patří i prof. Haruko Komodě z Musašino Academia Musicae, jež mi umožnila mi přístup do řady japonských hudebních institucí.

Děkuji též Nacumi Ikedě ze Státní jazykové školy v Praze za pomoc při překladu japonských textů, Kvidovi Dostálovi za pomoc při zpracování notových příkladů.

## **1. Témbr a hudební struktura v *šakuhači koten honkjoku***

Tato práce má z metodologického hlediska několik cílů. Hlavní cíl je dán názvem práce. Jde mi o to najít a utřídit takové techniky hry na *šakuhači*, které mají (nebo mohou mít) vliv na témbr nástroje. Tento jejich eventuální vliv na témbr bude posouzen metodou spektrální analýzy, která odkryje případné změny ve spektrech. Následně budou tyto poznatky o změnách ve spektrech aplikovány na zkoumání výskytu a uplatnění témbrových změn ve frázích skladeb *Kinko honkjoku*.

Již tento prostý výměr způsobu uchopení tématu ukazuje na interdisciplinární přístup a odkrývá řadu metodologických problémů. Témbr budu zkoumat z pohledu tří disciplín – etnomuzikologie (2. kapitola), hudební akustiky (3. kapitola) a hudební teorie (4. kapitola).

Ve 3. kapitole bych chtěl demonstrovat užitečnost akustické analýzy, v tomto případě spektrální analýzy, pro hudební teorii. Hudební akustika a hudební teorie se pohybují na dvou různých úrovních práce s hudebním materiálem. Jsem přesvědčen, že právě u výzkumů, jako byl tento můj o změnách témbru *šakuhači*, je spolupráce mezi oběma disciplínami velmi plodná a prospěšná. Hudební teorii umožňuje získat exaktní data, na jejichž základě lze interpretovat tušené zákonitosti určitého typu hudebního myšlení. Bez této opory by zkoumání témbru nikdy nepřekročilo spekulativní rovinu.

### **Považuji za důležité uvést několik terminologických vymezení:**

**1.** V celé práci označuji, v souladu s tendencí převládající v anglo-americkém prostředí, problematiku barevných kvalit u percepčně uchopeného zvuku jako témbr. Nepoužívám zbylé dva pojmy, jež se v této souvislosti objevují

- barva zvuku (např. Syrový 20003:72) nebo „sound quality“ či „tone quality“.

**2.** Pod pojmem *témbr* rozumím percepčně uchopené vlastnosti konkrétního zvukového zdroje, ale i dílčí změny, odchylky, variety vlastností tohoto zdroje.

**3.** Je důležité rozlišovat *témbr* jako percepční veličinu v rámci psychoakustiky a *témbr* coby jednu ze složek hudební struktury.

**4.** Adjektivum *sónický* jsem si vyhradil pouze pro označení některých technik hry, které vytváří charakteristické efekty, tvořené konkrétním průběhem na pomezí tónu a hluku.

**5.** V celé práci používám sousloví *změna tónu*. Tento pojem nenaznačuje absolutní změnu *tónu*, tedy změnu zvukového zdroje, nýbrž pouze obměnu *tónu* *šakuhači*, tedy dosl. změnu určitých parametrů téhož zvukového zdroje. Z povahy *tónu* vyplývá, že tyto změny nelze jednoduše vzájemně poměřovat elegantními řadami čísel (1, 2, 3) nebo písmen (*tóny* A B C). Dále, změny *tónu* jsou často nesouřadné. Pro přehlednost je dělím do třech kategorií: 1. změny *tónu* při dělení tónového prostoru *šakuhači*; 2. melodicko – *tónové* flexe; 3. ostatní – artikulace, vibráta, *sónické* efekty. Dodejme, že techniky hry, jež mají za následek změny *tónu* nástroje, jsou umožněny konstrukcí nástroje a v průběhu několika staletí byly ze zcela zřejmým estetickým záměrem třibeny a dále rozvíjeny. Detailnější pohled na kategorie *tónových* změn uvedu v kapitole č. 2.

Budu důsledně usilovat o rozlišení zmíněných významů pojmu *témbr*. Navíc, z kontextu výkladu bude vždy patrné, který z aspektů termínu *témbr* mám na mysli.

### **1.1. Zkoumání tónu *šakuhači* z pohledu hudební akustiky**

Tón *šakuhači* zatím není z akustického hlediska příliš probádanou krajinou. Gutzwiller a Bennet (1991) zkoumali na spektrografických záznamech proměny tónu v rámci Gutzwillerových „tone cells“ (viz kap. 1.2.). Ukazují vliv technik hry *kari* a *meri*, ve spojení se změnou dynamiky. Některé výsledky jsou nesporně velmi zajímavé a inspirativní (vývoj amplitud jednotlivých harmonických, změna spektra při změně techniky hry – sklonu hlavy atd.). Bohužel závěry práce se pohybují opět pouze v kruhu Gutzwillerových „tone cells“ a aplikace zenové filosofie.

Práce Castelengové a Fabreho (1994) si všímá především rozdílů mezi příčnou flétnou a *šakuhači*. Ukazují vliv některých technik hry na spektrum, např. *muraiki* nebo *trylků*. Opět ovšem nejde o systematický výzkum tónu nástroje a konkrétních technik hry. Vlivu technik *kari* a *meri* na tón nástroje autoři nezkoumají.

### **1.2. Hudební struktura *honkyoku* a tón *šakuhači* z pohledu etnomuzikologie**

Celou bibliografii hudby tradičních žánrů pro *šakuhači* lze rozdělit přibližně takto:

**A.** práce zaměřené souhrně na oblast tradiční japonské hudby s kapitolami o *šakuhači*; 1. stručné úvody do historie žánrů japonské tradiční hudby od japonských autorů (Kishibe 1967); 2. práce historiografické, případně rozsáhlejší úvody do jednotlivých žánrů od autorů ne-japonského původu (Malm 1959, Harich-Schneider 1973);

**B.** práce monografické, věnované přímo *šakuhač<sup>2</sup>i*; 1. úvody do problematiky hry, manuály apod. (Blasdel 1988, The Annals I. The International Society for Shakuhachi a mnoho jiných); 2. muzikologicky zaměřené práce, pracující s transkripcemi a analýzami (viz dále);

**C.** prameny; 1. stati psané Japonci, insidery, pedagogické či estetické povahy (např. komentáře k nahrávkám v bookletech apod.); 2. totéž, ovšem v ústní podobě; 3. tradiční zápisy *honkyoku*.

Řekněme rovnou, že nenajdeme studii, která by se vyčerpávajícím způsobem věnovala témbu nástroje. Nenajdeme ani práci, která by hudebně-teoretickým způsobem zpracovávala problematiku tradičního repertoáru *šakuhači*. Většinou se jedná o práce etnomuzikologické až kulturně historické, v nichž se mnou zvolené problémové okruhy objevují pouze jako jedna ze součástí dané studie.

Od přelomu 60. a 70. let vzniklo několik prací, jejichž autoři nejsou japonského původu (většinou Američané), kteří ovšem studovali řadu let hru na *šakuhači* v Japonsku. Jejich práce přinášely ve své době řadu cenných poznatků, jakoby z lůna tradice, v zásadě z pozice insiderů. Svě studie většinou obhájili jako magisterské či doktorské práce v oboru etnomuzikologie a dále se *šakuhači* věnovali pouze jako hráči a učitelé, eventuálně jako popularizátoři. Pozornost těchto autorů se zaměřuje, z pohledu hudební teorie, především na tyto problémy:

---

<sup>2</sup> Tsugeho „Japanese Music, An Annotated Bibliography“ (Tsuge: 1986) uváděla pouze 14 specializovaných studií. V současné době je situace optimističtější (viz bibliografie).

### 1. oblast mikrotektoniky

a/ krátké fráze, různě nazývané (segmenty, články, buňky, jádra), dílčí „cihly“ hudební struktury *honkyoku*;

b/ hierarchicky větší celky – tzv. „breath phrase“ (princip *suidan*), stavebné celky velikosti cca periody (složené z článků, etc.), ohraničené možnostmi lidského dechu;

2. oblast témbu – úloha témbrových efektů, především technik *meri* a *kari*;

3. časté použití metody komparativní analýzy při zkoumání přenosu repertoáru mezi hráči jednotlivých škol.

Vůbec první transkripci (pozn. Pojem transkripce používám ve významu, jenž je daný v rámci etnomuzikologického kánonu, tedy určitý typ grafického vizualizace slyšeného hudebního projevu.) s analýzou *honkyoku* publikoval William Malm (1959: 158-162). Jeho transkripce je poplatná době svého vzniku, užívá zápis např. s taktovými čarami, v analýze si vystačí s terminologií „tónika“, „dominanta“ a pod. Základní formální koncept *honkyoku*, *suidan*, „breath phrase“, tedy fráze hraná na jeden dech, mu nebyl znám. Netřeba zdůrazňovat, že prof. Malm, jinak velice respektovaná postava americké etnomuzikologie, není specialistou na hudbu pro *šakuhači*. Těžiště jeho zájmu leží v žánrech *šamisenu*.

Bohužel i v novém vydání této práce (Malm: 2000) se nevyhnul v případě *šakuhači* řadě nepřesností až omylů.

Podobně terminologicky zavádějící je studie Elliota Weisgarbera, který hru na *šakuhači* v Japonsku studoval. Opět užívá pojmu tónika, koncept fráze na jeden dech mu zřejmě byl znám, neboť jeho „phrase“ s tímto konceptem v zásadě korespondují.

Řadu prací publikoval švýcarský šakuhačista Andreas B. Gutzwiller. Ani on se ve své disertaci (1974) nevyhnul zcela nevyhovující terminologii, odvozené z hierarchie výškových vztahů v evropské artificiální hudbě. Pokud jde o problematiku transkripce *honkjoku*, poukazuje mj. na nedostatečnost zápisu *honkjoku* do pětlinkové notace, která nemůže vystihnout proměny tónu. Podobně odmítavě se staví i ke strukturní analýze *honkjoku*, založené na transkripcích. Činí tak, aspoň z mého pohledu, poněkud irelevantním způsobem: „...struktura nemá v duši japonských hudebníků takové místo, jako v případě jejich západních protějšků.“ (1974: 87); „...vágnost a nederminovanost formy je klíčovým faktorem konstrukce *honkjoku*.“ (1974: 130). Tato poznámka má jistou platnost: v případě *honkjoku* nenajdeme tradiční teorií vyabstrahované, pevné formální vzorce. Tento fakt ovšem nijak nevylučuje přítomnost formálního členění, které je ve skladbách *honkjoku* velmi dobře čitelné.

Gutzwiller v této fázi vlastního vývoje patrně podlehl pozici „insidera“ a jeho přístup považuji za extrémní. Není ovšem nijak ojedinělý, jde vždy ruku v ruce s poukázáním na orální způsob tradování repertoáru (viz též Stanfield, 1977: 190, cit. dle Lee, 1998: 314). Vždy se jedná o případy, kdy tíha tradice, do níž tito hráči vstoupili, a pohled interpreta převážily nad přístupem badatelským. Důležitou Gutzwillerovou prací je jeho „Die Shakuhachi der *Kinko*-Schule“ (1983). Přináší řadu cenných informací o škole *Kinko*, jež jsou jinak v evropských jazycích málo dostupné, či vůbec nepublikované. Pro analýzu *honkjoku* je důležitým přínosem formulování tzv. „tone cells“ (tónových článků), jež jsou hlavním prostředkem, jimiž je rozváděn hudební význam. Nejjednodušší forma těchto článků se skládá ze tří částí: 1. přípravný tón, o nestálé výšce, nižší dynamice, v tónu použití *meri* techniky; 2. hlavní tón o stabilní výšce, silnější dynamice, v tónu technika *kari*; 3. závěr, nestálá výška tónu, nižší dynamika,



v tónu technika *meri*.<sup>3</sup> Na této jednoduché struktuře vyrůstají vzorce vztahů mezi tónovými výškami, dynamikou a tónem.

Lee (1998:324) upozorňuje, že tento koncept je platný pouze pro *Kinko honkjoku* a jeho aplikace na *honkjoku* jiných tradic by byla zavádějící.

Důležitou prací je již zmíněná disertace vynikajícího hráče na *šakuhači* Rileyho Kelly Lee (1993, publikováno 1998). Zaměřil se v ní na studium přenosu repertoáru v rámci tradic *koten honkjoku*, jež dokumentuje analýzami různých verzí skladby Reibo. Co je důležité pro moje téma, otázce tónu věnuje celou podkapitulu (s. 261-271). V souladu s anglo-americkou tradicí terminologicky používá především pojem „timbre“. Zvuk *šakuhači* nepodrobuje akustickým analýzám, všímá si více konkrétních nástrojových technik a jejich vlivu na výslednou hudební strukturu. Zdůrazňuje fakt vývoje tónu v hudební frázi, který významně ovlivňuje hudební význam fráze (tento termín důsledně ztotožňuje s principem *suidan*, fráze hrané na jeden dech).

Složitou otázkou je podle Lee u *šakuhači* „správný tón“, myšleno správný tón, odpovídající barva zvuku. Zdůrazňuje, že jde o věc osobního názoru, Japonci vyjadřují podstatu zvuku *šakuhači* termínem *čikušin* („srdce bambusu“). Dle svých zkušeností studenta *šakuhači* a následně profesionálního hráče shrnuje, jak podle názoru japonských hráčů a učitelů *šakuhači* nemá znít (jako příčná flétna). Žák má přesně napodobovat barvu zvuku svého učitele a všechny jeho změny.

Základ práce s tónem *šakuhači* v *honkjoku* vidí v technikách *meri* a *kari*. Lze takto vytvořit kontrastní tóny, které vidí jako základní estetické kvality *honkjoku*. Z tohoto úzkého spojení techniky hry na *šakuhači* a jejího repertoáru vyplývá nemožnost přepisu jednotlivých skladeb *honkjoku* pro jiný nástroj.

---

<sup>3</sup> Termíny *meri* a *kari*, označující techniku hry, budou vysvětleny ve 2. kapitole.

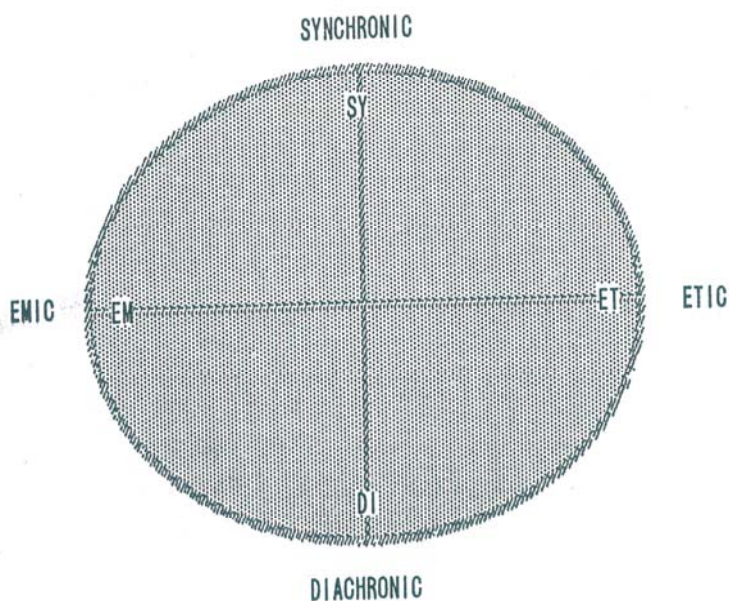
Z japonských muzikologů je třeba zmínit práce prof. Tuneko Tukitani (1969, 1973), která se dlouhodobě věnuje analýzám skladeb různých tradic *honkjoku*, způsobu přenosu repertoáru apod. Její poslední knihy (Tukitani, 2000) si všimnu v další kapitole.

Významnou a respektovanou postavou mezi japonskými muzikology je Satoši Šimura, jinak též vynikající hráč na *šakuhači*. Publikoval řadu prací, týkajících se technik hry atd. (Simura 1993, 1994, 1996). Důležitá je i jeho disertace z roku 1999, knižně vydaná v roce 2002. Šimura v ní zkoumá z pohledu organologie starší typy fléten – tzv. *dži naši šakuhači*, jež neměli lakované trubice a hmatové otvory. Šimura i pomocí akustických analýz dokládá vliv lakování na stabilizaci tónových výšek nástroje a jeho tónu. Tato stabilizace však zároveň znamená i jistý stupeň zvukové uniformity. Satoši proto doporučuje důsledně oddělovat zvukové světy dvou typů *šakuhači* – nelakované a lakované. Zdůrazňuje i vhodnost použití nelakovaných nástrojů pro *koten honkjoku*, zatímco lakované flétny jsou vhodnější pro *Kinko honkjoku*, *gaikjoku*, *sankjoku* atd.

Shrňme nejpodstatnější závěry tohoto stručného přehledu literatury:

1. Hlavním konceptem formálního uspořádání *honkjoku* je *suidan*, tedy fráze hraná na jeden dech (Lee 1998).
2. Z hlediska konstrukce nástroje a jeho tónu je třeba oddělit dva zvukové světy – nelakované flétny *dži naši* a dnes standardní lakované flétny (Simura 2002).
3. Tónových změn se dosahuje, kromě užití zvláštních sónických efektů typu *muraiki*, použitím technik hry *meri* a *kari* (viz Lee 1998).

Využití technik *meri* a *kari* v hudební struktuře *honkyoku* je i východiskem pro moje zkoumání témbrových změn v repertoáru *šakuhači*. V kapitole č. 4 budu zároveň často používat pojem fráze. Chápu jej jako nejmenší stavebnou jednotku, hranou na jeden dech. Vzhledem k tomu, že v rámci *Kinko honkyoku* se princip *suidan* nedodrжуje a hráči se nadechují i v místech, kde je v *Meian* tradici fráze nepřerušená, nevidím toto terminologické vymezení jako zavádějící. Jsem si vědom, že některé fráze jsou takto uměle rozděleny. V kontextu konkrétní skladby, na který budu vždy poukazovat je pak patrné, jak tyto rozdělené (nebo přerušené) fráze tvoří stále jeden smysluplný hudební celek.



Obr. č. 1 – Multilaterální přístupy ve výzkumu šakuhači (Tukitani et al. 1994: 110).

Graf ukazuje spektrum možných přístupů: SY – výzkum tónového systému, rytmu, formy atd.; DI – historicky orientovaný výzkum; EM – výzkum terminologie hráčů; ET – akustický výzkum.

Z naznačených perspektiv výzkumu kombinuji ve své práci tyto přístupy (podle pořadí kapitol):

1. emický (techniky hry a tradiční terminologie);
2. etický (metody akustické analýzy spektra);
3. synchronní (zkoumání hudební struktury).

Historická perspektiva mi slouží pouze jako výchozí bod, od něž se naznačené přístupy odvíjejí.

### **1.3. Teorie dělení tónového prostoru v tradiční japonské hudbě**

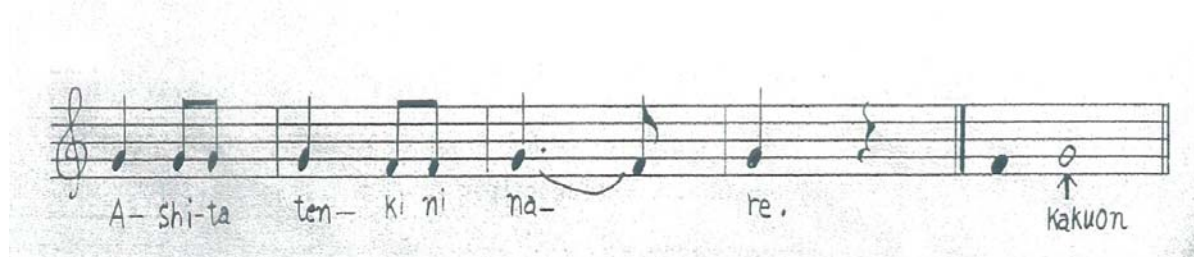
Výška tónu a tímbr nejsou zcela oddělitelné parametry. Výška tónu ovlivňuje vjem tímbru, tímbr ovlivňuje percepci tónových výšek. Tento model platí u *šakuhači* dvojnásob. Vzhledem k jedné z mých hypotéz (viz 2. kapitola) o změnách tímbru při dělení tónového prostoru *šakuhači* a obsahu 4. kapitoly, kde si budu všimnout způsobu uplatnění změn tímbru ve frázích v *Kinko honkjoku*, považuji za důležité uvést na tomto místě stručný přehled japonského muzikologického myšlení o organizaci tónových výšek v tradiční japonské hudbě. Linie této tradice sahá až k přelomu 19. – 20. století, k úsvitu japonské muzikologie. Zejména v posledním desetiletí přinesla důležité metodologické nástroje a poznatky, podnětné i pro moji práci.

První významný japonský etnomuzikolog Fumio Koizumi (1958, 1977:73-79) definoval jako základní jednotku v tónovém materiálu stupnic (*onkai*) tradiční japonské hudby tzv. *kakuon* – opěrný tón („nuclear note“). U dvou až třítónových

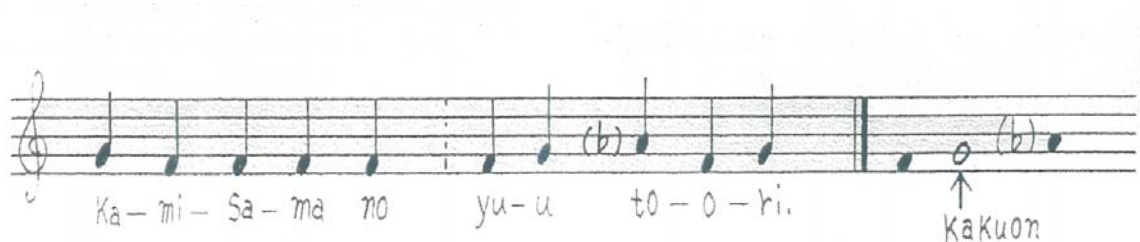
melodií typu dětských písní (pod rozsah kvarty) stanovil dvě pravidla pro určení *kakuonu*:

U dvoutónových melodií je *kakuonem* vždy vyšší tón (viz př. č. 1).

U třítónových melodií, tvořených třemi sousedícími tóny, je jako *kakuon* chápán prostřední tón (viz př. č. 2).



Př. č. 1 – *Kakuon* u dvoutónových melodií (Koizumi 1977:74)



Př. č. 2 – *Kakuon* u třítónových melodií (Koizumi 1977:74)

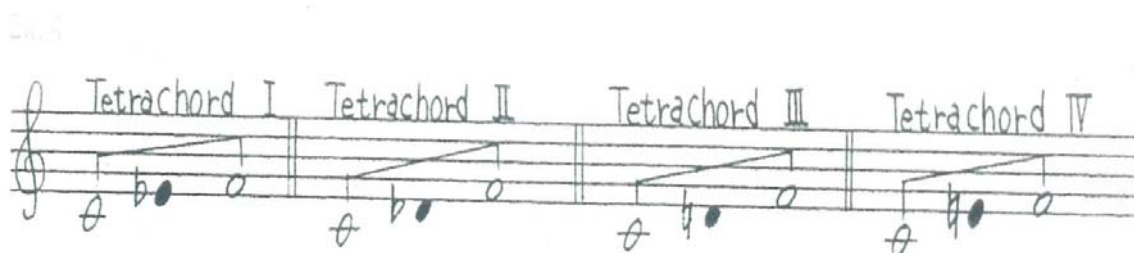
Pro melodie s rozsahem kvarty určil jako tónovou kostru tetrachord, tvořený dvěma krajními opěrnými tóny, s jedním tónem vnitřním („intermediate tone“), jenž vyplňuje kvartový interval. Podle způsobu členění vnitřního prostoru kvartové tónové kostry rozlišuje čtyři tetrachordy typické pro celý komplex tradiční japonské hudby:

**I. tetrachord – tzv. *minjó*** – typický pro lidové a dětské písně.

**II. tetrachord – tzv. *mijakobuši*** – objevuje se v městské hudební kultuře převážně doby Edo, v hudbě pro *koto*, *šamisen*, *šakuhači* nebo *biwu*, ale i v uměleckých žánrech pro tyto nástroje, jako je *sókjoku*, *nagauta* atd.

**III. tetrachord** – tzv. *ricu* – označení tohoto tetrachordu je odvozeno ze stupnice *ricu*, často užívané v hudbě *gagaku*, jež se skládá ze dvou těchto tetrachordů.

**IV. tetrachord** – tzv. *rjúkjú* – objevuje se pouze v tradiční hudbě souostroví Rjúkjú, prefektury Okinawa. Typické lidové písně této oblasti obsahují dva tyto tetrachordy.



Př. č. 3 – Tetrachordy tradiční japonské hudby (Koizumi 1977: 75)

Tyto tetrachordy dále můžeme vzájemně kombinovat pomocí autentického a plagálního spojení (dle antické terminologie). Pozn. viz též Komoda, Nogawa 1999?:569,, two or more tetrachords could be combined conjunctly (sharing a nuclear tone) or disjunctly (forming an octave pentatonic scale“).“

Pokud použijeme autentického spojení stejných tetrachordů, dostaneme tyto čtyři různé stupnice: *minjó*, *mijakobuši*, *ricu*, *rjúkjú*.



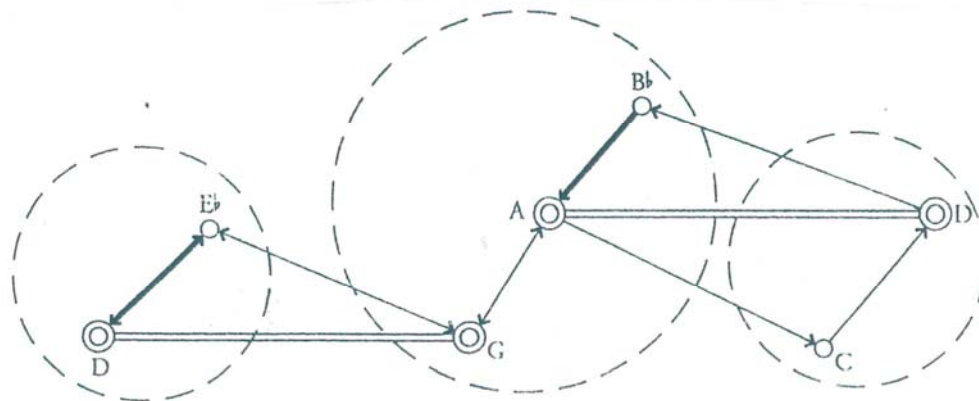
Př. č. 4 – Stupnice tradiční japonské hudby (Koizumi 1977:76)

Tyto stupnice Koizumi dále dělí do dvou skupin podle směru pohybu. *Minjó* a *rjúkjú* jsou řady vzestupné, *mijakobuši* a *ricu* sestupné.

Koizumi dále mluví o modulaci mezi stupnicemi, která se děje změnou tetrachordů. Uvádí (1977:78) tři typy:

1. modulace zvaná *onrecu šihai*, přechod z jedné skupiny základních stupnic (*minjó* a *rjúkjú*) do skupiny druhé (*mijakobuši*, *ricu*);
2. změna dělení vnitřního prostoru tetrachordu, kdy se oba opěrné tóny nemění;
3. změna tónového centra.

Koizumiho teorie tetrachordální organizace tónového prostoru tradiční japonské hudby je dnes v japonském kontextu běžně přijímána. Na jejím základě vyvinul Minao Šibata systém grafického znázornění („skeletal diagram“) vnitřní organizace tetrachordů. Použil dnes již nepříliš používanou terminologii srovnávací hudební vědy Konsonanzton (pro dva opěrné tóny v intervalu konsonance) a Distanzton (pro tón ve vnitřním prostoru tetrachordu). Každý Konsonanzton má své „teritorium“, vyjádřené konkrétním Distanztonem. Pokud určitý Konsonanzton nemá svůj distanční protějšek, je jeho teritorium latentní. Př. č. 5 ukazuje Šibatovu grafickou interpretaci vzestupné a sestupné Ueharovy (1895, 1988) stupnice *in*.



*Legenda:*

<i>dvojitý kruh:</i>	<i>Konsonanzton (opěrný tón)</i>
<i>kruh:</i>	<i>Distanzton (vedlejší tón)</i>
<i>dvojitá čára:</i>	<i>tetrachordální rámeček</i>
<i>tlustá čára:</i>	<i>malá sekunda</i>
<i>tenká čára:</i>	<i>velká sekunda a velká nebo malá tercie</i>
<i>přerušovaná čára:</i>	<i>teritorium pro Konsonanzton</i>

Př. č. 5 – Šibatův „skeletal diagram“ stupnice *in* (Sibata 1978, cit. dle Komoda, Nogawa 2001:570)

Navzdory neaktuální terminologii došel Šibatův systém grafického zobrazení tetrachordů zasloužené pozornosti. Ukázal se pro výklad tónového terénu tradiční japonské hudby velmi vyhovující, zejména pro svoji flexibilitu a názornost.

V poslední době Šibatův systém velmi přínosně využil Tokumaru (2000). Pro interpretaci melodického materiálu v žánrech tradiční hudby pro šamisen spojil přednosti grafického vyjádření s Koizumiho terminologií („note nucléaire“ a „note intermédiaire“ místo Konsonanzton a Distanzton). Analýzy této hudby ho však vedly k prohloubení Koizumiho teorie tetrachordů.



Jak jsme viděli výše, Koizumi definoval tetrachord jako jednotku o třech tónech v kvartovém rámci, s jedním vedlejším tónem. Analýza velkého množství skladeb pro *šamisen* Tokumaruovi ukázala, že v kvartovém rámci se výrazně uplatňují dva vnitřní, vedlejší tóny, nikoli pouze jeden.



Př. č. 6 (Tokumaru 2000:48)

Tento příklad ukazuje horní tetrachord tónové soustavy h1 – e2. Při sestupném pohybu se hraje mezi e2 a h1 tón c2, při vzestupném pohybu před e2 zazní d2. V tomto případě ale nastupují tóny d2 a c2 výjimečně za sebou. Kdybychom tedy chtěli interpretovat tento melodický postup, museli bychom kombinovat dva tetrachordy, *mijakobuši* (tetrachord II h – c – e) a *minjó* (tetrachord I h – d – e), tedy provést Koizumiho modulaci změnou tetrachodů. Takováto komplikace na základní úrovni interpretace principů hudební strukturace ukazuje na nedostatek použité metody výkladu. Koizumiho tetrachordy jsou tedy v tomto smyslu nevyhovující.

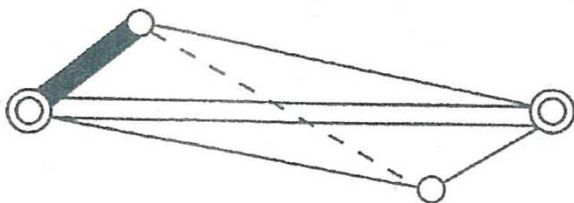
Jak Tokumaru přiznává, ve většině případů oba vnitřní tóny kvartového rámce nejsou ve vzájemném vztahu, nenastupují postupně za sebou. Ovšem v některých případech (jako v příkladu č. 6) k tomuto sledu přece jen dochází. Zdá se, že vnitřní tóny kvartového rámce představují dvě možnosti definování jakosti takového rámce a jsou střídavě využívány podle hudebního kontextu.

Jinou možností interpretace tohoto problému nabízí rozlišení dvou forem stupnice in – vzestupné a sestupné. Vzestupná varianta zahrnuje postup h – d –

e, sestupná e – c – h. Problém opakované následnosti vnitřních tónů c – d (v pohybu oběma směry) ovšem opět nelze tímto způsobem uspokojivě vyřešit.

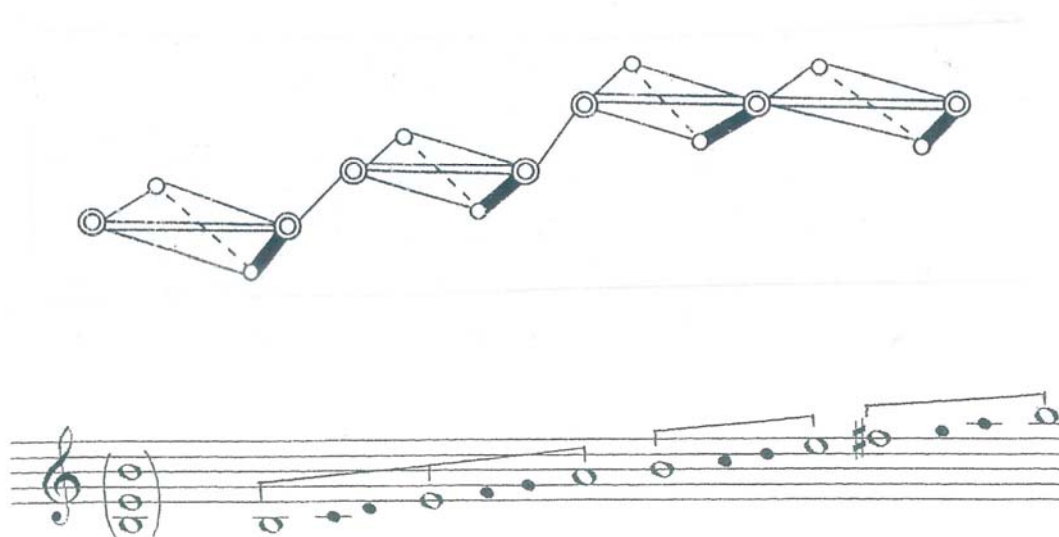
Tokumaru tedy zavádí vlastní koncept tzv. „latentních jednotek“ („les unités latentes“). Jde v zásadě o tetrachord se dvěma vloženými, vedlejšími tóny; velkou sekundou pod horním opěrným tónem a malou sekundou nad spodním opěrným tónem. Jednotka je označena jako „latentní“, neboť v průběhu určitého melodického úseku nemusí být oba vedlejší tóny požity. Ovšem zároveň tato jednotka funguje jako zásobnice možných, použitelných tónů.

Aby se Tokumaru vyhnul odkazu na pětlinkovou notaci, aplikuje, jak bylo zmíněno výše, Šibatovu metodu grafického znázornění. Nemluví ovšem o teritoriích pro opěrné tóny. V jeho systému přerušovaná čára znázorňuje nepravděpodobné spoje dvou tónů.



Př. č. 7 - Tokumaruova latentní jednotka (Šibatova grafická metoda; Tokumaru 2000:49)

Následující příklad ukazuje výsek tónového prostoru *šamisenu*, vyjádřeného metodou grafického znázornění a v pětlinkové notaci:



Př. č. 8 – Výsek tónového prostoru šamisenu (Tokumaru 2000:51-52)

#### 1.4. Dělení tónového prostoru v *šakuhači koten honkjoku*

Tokumarovu teorii latentních jednotek ve spojení s Šibatovou metodou grafického znázornění tónového prostoru uvedla do analýzy *honkjoku* Tukitani (2000). Tónový prostor ve skladbách *koten honkjoku* definuje takto:

①基本的核音構造 (レソ、ソド)

②雲井調子の核音構造 (ソド、ドファ)

③曙調子の核音構造 (ラレ、レソ)

④一時的に曙調子 (ラレ) が現れる基本構造 (①+③)

⑤一時的に雲井調子 (ドファ) が現れる基本構造

⑥琴古流《三谷菅垣》、《盤渉調》の例  
(《三谷菅垣》は最高音を欠く)

⑦琴古流《曙菅垣》の例 (③+①)

⑧明暗対山派《虚空》の例 (①+③)

Př. č. 9 – Série *kakuon*ů v *koten honkjoku* (Tukitani 2000:140)

Příklad si zaslouží uvést několik vysvětlujících poznámek:

Řádek 1 ukazuje sled tónů *kakuon* (opěrných tónů) v rámci rozsahu *šakuhači*, užívaném v *koten honkjoku* (d – g – c – d – g – c – d).

Řádek 2 ukazuje opěrné tóny ve skladbě Kumoi Džiši (g – c – f – g – c – d).

Řádek 3 ukazuje opěrné tóny v Akebono Širabe (d – g – a – d – g – a – d).

Řádek 4 ukazuje sled latentních jednotek v Akebono Širabe.

V řádku 5 vidíme dílčí výsek latentních jednotek v Kumoi Džiši.

Řádek 6 ukazuje sled latentních jednotek v *Kinko* verzi skladby Sanja Sugagaki.

Řádek 7 znázorňuje latentní jednotky u *Kinko* verze Akebono Širabe a řádek 8 latentní jednotky skladby Koku ve verzi *Mjóan Taizan – Ha*.

Od řádku 4 neuvádím tóny z grafického znázornění, lze je jednoduše vyčíst dle „návodu“ u řádků 1 – 3.

Zvláštní je, že u řádku 1, u sledu opěrných tónů v koten honkjoku, Tukitani vůbec neuvádí tón *a*, který má v obou oktávách důležité postavení v rámci tetrachordů (nebo latentních jednotek) *a – d*. V dalších řádcích, u příkladů z konkrétních skladeb tento význačný vztah uvádí. Není zcela zřejmé, proč se tón *a* v jejím sledu opěrných tónů neobjevuje. Je pravdou, že postavení tohoto tónu je poněkud méně významné než ostatních opěrných tónů, přesto je zcela zásadním prvkem v organizaci tónového prostoru *šakuhači*.

Další řádky přehledně uvádějí ve velké většině tónový materiál, na jehož základě jsou vystavěny jednotlivé fráze honkjoku (viz kapitola č. 4 této práce).

Následující příklad uvádí graf distribuce tónových výšek ve skladbě Koku Reibo.

Názorně ukazuje četnost výskytu jednotlivých opěrných tónů a způsob vyplnění prostoru mezi nimi.



## **2. Šakuhači – historie, repertoár a techniky hry**

### **2.1. Šakuhači v dějinách tradiční japonské hudby**

Předkládaná práce není historicky zaměřená. Tato stručná podkapitola proto přináší pouze souhrn základních informací o „uzlových“ bodech v historii nástroje, žánrech a sociálních aspektech tradice *šakuhači*. Podrobnější lze najít v řadě publikací, z dostupných v angličtině jmenujme např. Blasdel:1988, Gutzwiller:1983, Lee:1998, Tukitani:2000 aj.

#### **2.1.1. Šakuhači a gagaku**

*Šakuhači* byla v Japonsku známa nejpozději v 8. století v období Nara. Prokazatelně byla čínského původu a k japonskému císařskému dvoru se dostala v rámci instrumentáře orchestru *gagaku*. V císařské pokladnici Šósoin (v chrámu Todai-dži v Naře) se dochovalo osm *šakuhači*, z nichž pouze pět bylo vyrobeno z bambusu. Zbylé tři flétny jsou z jadeitu, slonoviny a kamene. Všechny jsou kratší než dnešní nástroje (ve standardním D ladění v délce cca 54,5 cm) a mají šest hmatových otvorů. Pro odlišení od pozdější *šakuhači* z 16. století (a pozdější doby) se dále označují jako *šósoin šakuhači* nebo *gagaku šakuhači*. Devátý dochovaný nástroj je trvale uložen v Národní muzeu v Tokiu a pochází z chrámu Hórijúdži v Naře. Je vyrobený z bambusu, se šesti hmatovými otvory a podobnou délkou a proporce jako nástroje v Šósoinu.

Dochovala se řada vyobrazení tehdejších *šakuhačistů*, stojících nebo sedících ve formální pozici *seiza* (na kolenou). Bohužel se nezachovaly žádné

notace partů *šakuhači* ani rukopisy, jež by detailněji popisovaly tento nástroj, techniku hry atd.

V druhé polovině 9. století byla *šakuhači* vyjmuta z oficiálního seznamu nástrojů *gagaku*. Důvody tohoto kroku jsou nejasné. Odhaduje se, že restrikce instrumentáře (kromě *šakuhači* „postihla“ i větší varianty *hičiriki* a *šó*) mohla mít ekonomické důvody, kdy císařský dvůr nebyl schopen finančně zajistit provoz orchestru *gagaku* v tak velkém obsazení, jaké bylo importováno z Číny.

### **2.1.2. Šakuhači v období japonského středověku (12.-16. století)**

Po zmenšení obsazení ovšem *gagaku šakuhači* z historie japonské hudby nevytizela. Bývá však označována jako *čúsei šakuhači*. Řada písemných dokladů zmiňuje její použití. Spis Kjókunšó (1233) uvádí *šakuhači* jako nástroj doprovázející populárních her *sarugaku*, předchůdce divadla *nó*. Jde o první zmínku použití *šakuhači* mimo prostředí císařského dvora.

V rozmezí 14.-16. století byla *šakuhači* oblíbeným nástrojem v *dengaku*, dobově oblíbeného zábavného žánru s hudbou a tancem. Autoritativní vyobrazení z této doby se objevují v hudební encyklopedii „Taigenšó“ z roku 1512. Tyto nástroje už mají pouze pět hmatových otvorů (jako dnešní *šakuhači*) a pět variant délky (ladění), korespondujících s tóny modálního systému *gagaku*, *čóši*: *hjódžó* (e), *sódžó* (g), *óšiki* (a), *banšiki* (h), *ičikocu* (d)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Cit. dle Lee 1998:75



Jiný spis této doby<sup>5</sup> zobrazuje slepého mnicha, přednášejícího *Heike monogatari* (populární epika s doprovodem *biwy*). Před ním leží Panova flétna a *šakuhači*. Lze dovodit možnost, že *šakuhači* mohla v takovémto případě znít v rámci introdukce či interludia.

Současná japonská muzikologie<sup>6</sup> rozlišuje tři typy fléten tohoto druhu: *hitojogiri*, *tempuku* a proto-*Fuke šakuhači*. *Hitojogiri* měla pět hmatových otvorů a byla kratší než *šakuhači* – cca 33,5 cm, s laděním na tónu a. *Tempuku* (též *tenpuku*) byla dlouhá cca 30 cm, také s pěti hmatovými otvory. Vznikla z kontinentálních fléten, čínské *dong xiao* a korejské *tanso*. Vrchol své popularity zažila ve druhé polovině 16. století, v oblasti Sacuma na ostrově Kjúšú.

*Hitojogori* a *tempuku* v průběhu dalších staletí vymizely. V současné době jsou však předmětem zájmu několika skupinek nadšenců – vědců i hráčů.

### **2.1.3. Šakuhači a sekta Fuke v době Edo (1603-1868)**

Další údobí v historii nástroje je neodmyslitelně spjato s legendární sektou *Fuke* a mnichy *komusó* („mnichové nicoty“). Tito mniši byli potomky samurajských rodů a v začátku 17. století byli sdruženi v rámci centralizace šogunátu Tokugawa pod sektu *Fuke* (*Fuke šú*), jež byla jednou z větví zenové školy *Rinzai*. Sekta *Fuke* měla po celém Japonsku přibližně 80 chrámů. Hlavní chrám byl Mjóan-dži v Kjótu, v Edo (dnešní Tokio) byla další dvě správní střediska, chrámy Ičigecu-dži a Reihó-dži. Mniši *komusó* byli od centrální vlády

---

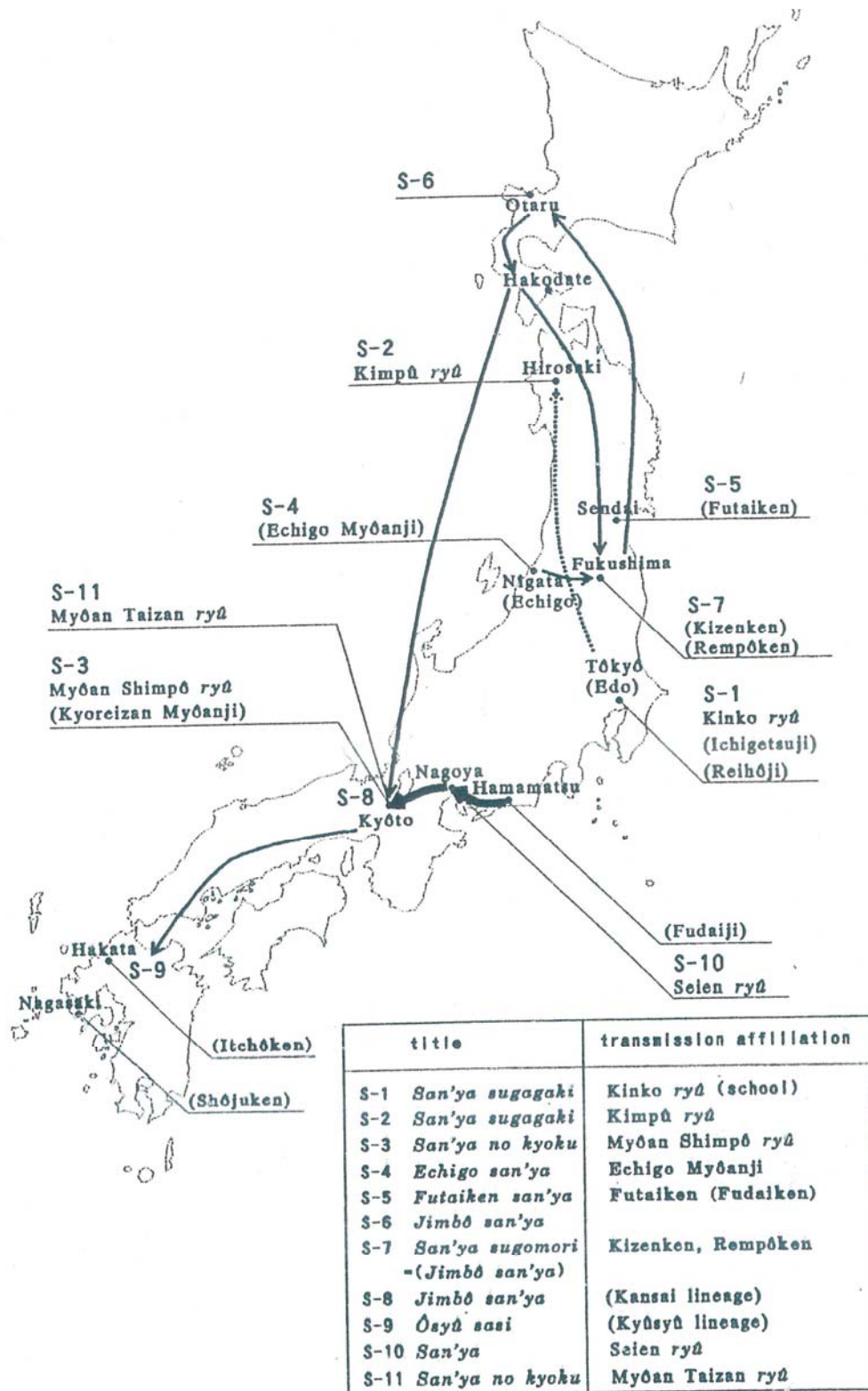
<sup>5</sup> Tosa no Mitsunobu - Nanadžúičiban šokunin uta awase, někdy mezi 1504-1521, cit. dle Lee 1988:75

<sup>6</sup> Kamisango 1974:10, in Blasdel 1988:77, Kishibe 1984:79, Tukitani 1990:30

vybaveni značnými privilegii, jako byla např. možnost volného pohybu po celém území Japonska (volný pohyb osob byl v této době zakázán) nebo možnost skrývat svou totožnost (anonymitu poskytoval velký klobouk *tengai*). K sektě *Fuke* patří samozřejmě četné legendy, quasimytologická pojednání o původu sekty atd. Hra na *šakuhači* sloužila mnichům v každodenní náboženské praxi jako prostředek na cestě k osvícení (tzv. *suizen*). Nebyla považována za hudební nástroj (*gakki*), ale za nástroj Dharmy (*hóki*). Jednotlivé skladby stylu *Fuke* vyjadřoval zvukový ideál *iči on džóbcu*, tedy dosl. „buddhovství jediného tónu“. Repertoár, hraný *komusó*, se souhrně nazýval *honkjoku*, nebo v současnosti častěji *koten (koden) honkjoku* – dosl. „základní kusy“. Důležitou činností mnichů byly pochůzky za almužnou, při níž se hrály skladby speciální žánrové kategorie, nazvané podle této pochůzky *takuhacu*.

Jednotlivé skladby se mnichové učinili zásadně nápodobou, tedy orální metodou, bez pomoci čtení zápisu. (Pozn. *Koten honkjoku* je přesňující výměr a označuje právě toto *Fuke honkjoku* a z něj odvozené skladby. Termín *honkjoku* dnes užívají i jiné školy hry, např. *Tozan*, jež takto označuje soubor původních skladeb zakladatele školy Nakao Tozana (1876-1956). S původním zenovým *honkjoku* ovšem tato hudba nemá nic společného.)

Působnost sekty *Fuke* po celém tehdejší Japonsku měla za následek vznik množství skladeb a dílčích čtených variant. Údaje o počtu dochovaných skladeb se liší a nejsou příliš spolehlivé. Uvádí se dvě čísla – kolem 150 nebo přes 200 skladeb (Tukitani and Yamaguchi ed. 1990:46). Následující obrázek ukazuje geografickou diverzitu některých skladeb *koten honkjoku*.



Obr. č. 2 – Rozšíření koten honkoku (Tukitani et al. 1994: 124)

Během reformy *Meidži* byla sekta *Fuke* zrušena (1871) a mnichové přešli do laického života, začali se objevovat na veřejných koncertech, působili jako učitelé. Odkaz sekty *Fuke* nadále rozvíjelo několik samostatných, nově založených škol – např. *Mjóan Šinpo Rjú*, *Seien Rjú*, *Mjóan Taizan Ha* nebo později (od roku 1917) *Čikuho Rjú*. Důležitým krokem pro uchování odkazu sekty *Fuke* bylo založení společnosti *Mjóan* roku 1883. Stejným názvem se od této doby označovala i celá interpretační tradice – „*mjóan styl*“. Vůdčí osobnost školy *Mjóan Taizan Ha* Higuči Taizan (1856-1914) byl vřazen do linie následnosti opatů původního chrámu *Mjóan*, která nepřerušeně trvá do současnosti. V roce 1950 pak zmíněná společnost obdržela povolení k vybudování nového chrámu, nazvaného „*Fuke Sei Šú Mjóan-dži*“.

Z dalších tradic, jež osobitým způsobem navazují na původní *Fuke honkjoku*, zmiňme školu *Kinpú* (též *Kimpú*), školu *Nezasa Ha* a tradici *Watazumiho Dó*.

#### **2.1.4. Škola *Kinko***

Iniciátorem vzniku této tradice byl *komusó* Kurosawa Kinko (1710-1771), v následnosti v rámci *Kinko* linie označovaný jako Kurosawa Kinko I. Přináležel k chrámu *Ičigecu-dži* v *Edu*. Opat tohoto chrámu jej pověřil jakousi revizí repertoáru *Fuke honkjoku*. Kurosawa Kinko delší dobu cestoval po *Fuke* chrámech v celém Japonsku, vyhledával různé skladby a jejich verze, které se následně učil. Na závěr tohoto úsilí sestavil soubor 30 skladeb, k nimž přidal další tři skladby – *bekkaku*, tzv. „*Tři tradiční skladby*“. Těchto 33 skladeb tvoří základ dnešního *Kinko honkjoku*.

V počátečních fázích vývoje *Kinko* školy byli všichni její členové mnichy *komusó*. Během první poloviny 19. století však přibývá hráčů-laiků, kteří většinou pocházeli z vysoce postavených samurajských rodin a praktikovali způsob života *komusó*. Většinou tito šakuhačisté hráli *sankjoku* (pozn. Instrumentální soubor ve složení *koto*, *šamisen* a *šakuhači*. V tomto obsazení prokazatelně existoval na sklonku 17. století, v repertoáru byla řada dobově populárních skladeb. Vždy koncertoval mimo chrám.) ve stylu *Ikkan*. (Pozn. *Ikkan* styl založil Mijagi Ikkan, žák Kurosawy Kinko I. V první polovině 19. století tato tradice s plynula s hlavním proudem *Kinko*.)

Laicizace tradice neznamena pro šakuhači pouze změnu sociální, ale též změnu filozofického postoje a v jeho důsledku i proměnu hudebního obsahu. *Šakuhači* zvolna přestává být v prostředí *Kinko* tradice prostředkem kontempace. Do popředí zájmu učitelů (mistrů) a jejich žáků se postupně dostávají též imanentně hudební aspekty. Tato tendence se pak výrazně rozvíjí s pádem tokugawského šogunátu, reformami *Meidži* a zrušením sekty *Fuke*. V této době jsou do *Kinko honkjoku* zařazeny další tři skladby, čímž se jejich počet završuje na dnešních 36 skladeb.

Do repertoáru *Kinko* školy se postupně dostávají i skladby z jiných žánrů, od jiných nástrojů. Hlavní zásluhu na tom měli Jošida Ičó a především Araki Kodó II., který pro šakuhači upravil řadu skladeb určených pro *šamisen*, z žánrů *džiuta* a *nagauta*. Později byly do repertoáru pro šakuhači zahrnuty i skladby pro *koto*, obou hlavních tradic hry na *koto* - *Jamada* a *Ikuta*. Souhrnně se tyto skladby označují jako *gaikjoku*.<sup>7</sup> Arakiho zájem se nevyhnul ani *sankjoku*. Z důvody potřeby časové synchronizace v ansámblové hře vyvinul specifický způsob

zápisu. Znaky abecedy *katakana*, užívané již ve starších notacích, doplnil systémem teček a linek, jež přesně vyjadřují rytmický průběh fráze. Tímto způsobem zápisu nezaznamenával pouze part *šakuhači* v *sankjoku*, ale i *gaikjoku* a *honkjoku*. Někteří z jeho žáků tento systém notace pozměnili a dále uzpůsobili konkrétním potřebám, např. Kawase Junsuke I. nebo Miura Kindó.

Důležitým aspektem během procesu laicizace a desakralizace *šakuhači* bylo zavedení vzdělávacího institutu *iemoto* („učitel“, „mistr“), známého z mnoha tradičních japonských oborů a umění. Jde o pyramidální systém, na jehož vrcholku stojí *iemoto* – hlava celé školy. Je strážcem tradice, vytváří eventuální inovace v interpretaci, určuje, kdo z žáků obdrží jednotlivé stupně certifikátů, opravňujících k výuce atd. Většinou se jednalo o vynikající hráče. Titul *iemoto* se často dědil v rámci rodových linií.

Uvedení *šakuhači* do koncertního života, ať už jako sólový nástroj nebo v ansámblu *sankjoku*, si vynutili i změny v konstrukci nástroje. Pro hru v koncertním sále byla potřeba silnějšího zvuku, profesionální ansámblová hra si zase vynutila stabilizaci ladění. Starší *Fuke* flétny byly uvnitř nástrojové trubice a v hmatových otvorech nelakované – tzv. *dži naši šakuhači*<sup>8</sup>.

Nové nástroje se začaly vyrábět se širším průměrem trubice, která byla lakována, včetně hmatových otvorů. Výsledkem je výraznější, ovšem více uniformní zvuk nástroje a zároveň preciznější intonace chromatické řady.

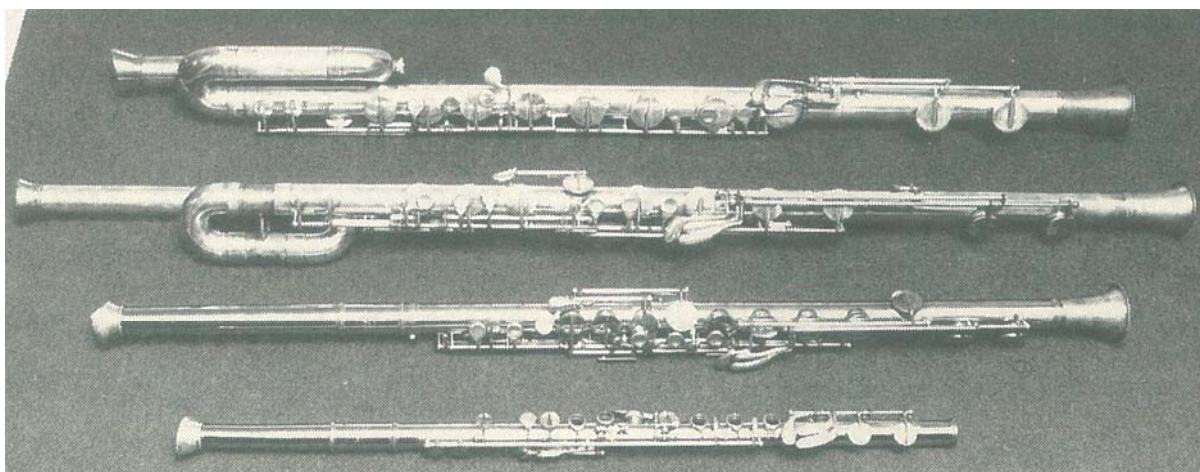
V současnosti si nelakované flétny *dži naši* opět získali oblibu pro svůj měkký zvuk, bohatý na alikvotní tóny.

---

<sup>7</sup> *Gaikjoku* je pro všechny začínající adepty hry v *Kinko* škole vstupním repertoárem, na němž se učí zvládnout nástroj. Teprve po dostatečném osvojení *gaikjoku* mohou žáci začít studovat *honkjoku*.

<sup>8</sup> Pozn. Simura (2000) používá pro *dži naši* flétny též označení *kokan šakuhači*, dosl. „stará píšťala“.

Využití chromatiky u *šakuhači* v souvislosti s jejím zapojením do hnutí tzv. „nové japonské hudby“ (*Šin nihon ongaku*) vedly ve 20. letech 20. století k experimentům s *šakuhači* se sedmi a devíti hmatovými otvory (tzv. *takó šakuhači*). Ve stejné době Kišičiró Ókura sestrojil kovový hybrid *šakuhači* a příčné flétny. Nástroj, nazvaný podle svého tvůrce *ókuraulo*, měl hranu *utaguči* jako *šakuhači* a tělo příčné flétny s klapkami v Bohmově systému. V hudební praxi se však neujal a dnes je pouze součástí organologických expozic (např. Koizumi Fumio Memorial Archives při Tokio Geidžucu Daigaku).



Obr. č. 3 – Ókuraulo (Blasdel 1988: 9)

Nyní si všimněme struktury školy *Kinko*. Označení *Kinko* škola je vlastně do jisté míry zavádějící. Vyvolává představu heterogenní, centrálně řízené organizace. Skutečnost je však diametrálně odlišná. Toto označení slouží pouze jako zastřešující deštník pro několik samostatných škol, tradic, jež spojuje „pouze“ společný repertoár, interpretační styl a způsob výchovy mladých hráčů. Jde o čtyři školy, z nichž známější jsou: *Čikujúša* (tradice Kawase Junsukeho) a

*Čikumeiša* (tradice Gora Jamagučiho). Obě vydávají vlastní notace svého repertoáru.

V rámci každé *Kinko* tradice existuje pět stupňů náročnosti (kurzů), po jejichž úspěšném absolvování obdrží student certifikát s potvrzením o „absolutoriu“. Těmito stupni jsou *šoden* („začátečníci“), *čuden* („středně pokročilí“), *okuden* („pokročilí“), *junšihan* („pokročilí“) nebo *kaiden* („mistrovská license“) a *šihan* („profesionálové“, „učitelská license“). Po absolvování posledního stupně *šihan* může učitel svému žáku udělit profesionální jméno.

#### **2.1.4.1. Čikumeiša – tradice Gora Jamagučiho**

Tato škola *Kinko* stylu byla založena Širo Jamagučim (1885-1963). V mládí byl žákem Kawase Junsuke I. (1870-1957) a Miury Kindó (1875-1940), dvou zřejmě nejvýznamnějších postav *Kinko* školy první poloviny 20. století. Připomeňme znovu, že oba byli žáky otce moderní *Kinko šakuhači*, Araki Kodó II. Jejich notace se ve škole *Čikumeiša* používají stále.

Po Širu Jamagučim převzal vedení školy *Čikumeiša* jeho syn Goro (1933-1999). Za svého života obdržel nejvyšší japonské kulturní vyznamenání „Živoucí národní poklad“. Zprvu se učil hrát na *šakuhači* u jednoho z otcových žáků, v 11 letech se stal otcovým žákem. O tři roky později měl první sólové vystoupení v japonské televizi NHK. Po otcově smrti v roce 1963 převzal vedení školy *Čikumeiša*. V roce 1968 učil jeden rok na Wesleyan University v USA. Od 70. let vyučoval řadu studentů z USA a Evropy, z nichž nejvýznamnější jsou Christopher Yohmei Blasdel a John Singer. V roce 1977 se stal pedagogem Tókjó Geidžucu



Daigaku při otevření třídy šakuhači. V roce 1982 byl lektorem TV kurzu hry na šakuhači „*Šakuhači no Okeiko*“.

Jeho nahrávky patří mezi nejautoritativnější zvukové dokumenty *Kinko* tradice z druhé poloviny 20. století.

V současné době sídlí *Čikumeiša* v bývalé Jamagučiho residenci a její působnost sahá do řady míst v Japonsku. Mimo své sídlo ve čtvrti Jojogi v Tokiu, kde působí pět učitelů, je rozdělena na 29 dalších „poboček“, podle místa bydliště 29 licencovaných učitelů. Mezi ně patří i Christopher Jómei Blasdel („pobočka“ Suginami).

#### **2.1.4.2. Repertoár *Kinko honkjoku***

Jak již bylo řečeno, *Kinko honkjoku* tvoří 36 skladeb. Občas se počet skladeb fakticky liší od tohoto oficiálně kodifikovaného čísla.

Důvodů k tomuto početnímu rozptylu je několik. Důvod první - ke *Kinko honkjoku* byli mimo jiné přiřazeny i další tři skladby – *Kumoi Džiši*, *Adzuma no Kjoku* a *Širabe*.

Dále, některé krátké skladby v minulosti sloužili jako introdukce k jiným, delším kompozicím a byli tedy řazeny pod jeden číselný symbol coby jedna kompozice. V současné době se tato ambivalence týká především skladbičky *Banšiki – čó*, která se hraje jako samostatná skladba, ale i jako introdukce k *Šin Kjorei*. V zásadě se do značné míry jedná pouze o jistou rafinovanost v číslování skladeb a snahu vyhovět kánonu tradice. Lze tedy hovořit o 36 nebo 37 skladbách.

Následující přehled uvádí základní informace o jednotlivých skladbách *Kinko honkjoku*. (Pozn. Tento přehled byl zpracován s využitím materiálů publikovaných Johnem Singerem na těchto webových stránkách: [www.komuso.com](http://www.komuso.com) a [www.zenflute.com](http://www.zenflute.com). Sám Singer uvádí, že je zpracoval mj. s použitím materiálů Gora Jamagučiho. Jde o překlady komentářů ke skladbám, uvedeným v příloze ke kompletu Jamagučiho nahrávky *Kinko honkjoku* na LP, (viz Yamaguchi, 1984). Tato příloha obsahuje, kromě jiného, notace *Kinko honkjoku* a u každé skladby je umístěn onen komentář.)

### **Hifumi hačigaeši**

Tato skladba je složena ze dvou, původně samostatných skladeb – Hifumi no Širabe („začátek“, „úvod“) a Hačigaeši („Vrácení misky“, výraz poděkování za obdrženu almužnu). Dnes se hraje výhradně jako jedna skladba. Jde o nejznámější kompozici žánrové kategorie *takuhacu*, tedy skladeb, jež hráli mniši *komuso* při povinných pochůzkách za almužnou. Reprezentativní skladba *Kinko honkjoku*.

### **Takioči no Kjoku**

Někdy se vyskytuje pod názvem Take Oči a je nazvána podle vodopádu Asahi Taki v prefektuře Idzu. Popisuje zvuk vodopádu padajícího přes skály.

### **Akita Sugagaki**

Patří do skupiny skladeb s označením *sugagaki*, které nemají svůj původ v repertoáru sekty Fuke. Pojem *sugagaki* odkazuje k technice hry užívané v hudbě pro *koto*. Akita Sugagaki ovšem ze strukturního hlediska z hudebního jazyka těchto žánrů nečerpá. Akita je jméno prefektury na severu ostrova Honšú,

kde se Kurosawa Kinko tuto skladbu naučil. Doslovný název tedy je „*Sugagaki* z oblasti Akita“.

### **Koro Sugagaki**

Další ze skladeb skupiny *sugagaki*. Označení *koro* zřejmě odkazuje na trylek *korokoro*, který je v této skladbě velmi využíván. Může ovšem též jít změněnou souhlásku ze slova *koto*.

### **Kjúšú Reibo**

Přípona Reibo, vyskytující se v názvu řady skladeb *Kinko honkjoku*, značí dosl. „toužení po zvonu“. Tento výraz odkazuje k legendám sekty Fuke<sup>9</sup>. Zároveň také reprezentoval úsloví „*iči dži, iči ricu*“, neboli „jeden chrám, jedna skladba“. Šlo tedy o označení místa původu této skladby (či určité verze skladby). V případě Kjúšú Reibo šlo o chrám Ičo Ken v Hakatě na ostrově Kjúšú. Kjúšú Reibo patří mezi skladby *takuhacu*.

### **Šidzu no Kjoku**

Původně jedna ze skladeb repertoáru chrámu Mjóan-dži v Kjótu.

### **Kjó Reibo**

Původně jedna ze skladeb sekty *Fuke* chrámu Reizan Mjóan-dži v Kjótu, podle něhož je i pojmenována (tedy dosl. „ skladba z Kjóta“). Patří do kategorie *takuhacu*.

---

<sup>9</sup> podrobněji viz Lee:1998.

Společně s Šin Kjorei a Koku Reibo se řadí do skupiny *koten* (*koden*) *honkjoku* (tzv. „pravé *honkjoku*“ nebo též *bekkaku* („tradiční tři“ – kusy). Mukaidži bylo původní skladbou sekty *Fuke*. Váže se k ní známá legenda, uvedená ve spisu *Kjotaku Denki*, o mnichovi, který se ve snu za svitu měsíce plavil v loďce po jezeru a uslyšel zvláštní melodie hrané flétnou. Jakmile se probudil, zkusil je zahrát na svoji *šakuhači*. Jeho učitel první z melodií pojmenoval „Mukaidži“. Příponu *reibo*, jež nemá zvláštní význam, přidal ke skladbě Kurosawa Kinko.

### **Koku Reibo**

Patří také do kategorie *bekkaku*. Je druhou melodií, kterou slyšel onen mnich ve svém snu (viz *Mukaidži Reibo*).

### **Ikkán Rjú Koku Ikaete**

Jedná o verzi Koku školy *Ikkán*, kterou založil Ikkán Mijagi, žák Kurosawy Kinko. Teprve ve chvíli, kdy tato škola byla založena, začala *Kinko* škola pro odlišení obou skupin používat toto své označení. Obě školy si byly ovšem velmi blízké. Do repertoáru *Kinko honkjoku* se tato skladba dostala již v první polovině 19. století se zánikem *Ikkán rjú*.

Termín *kaete* lze přeložit jako „vedlejší melodie“, v protikladu k termínu *honte* – „základní melodie“.

### **Banšiki – čó**

Tato krátká skladbička se hrála jako úvod k Šin Kjorei. Její název odkazuje k jedné ze šesti stupnic modálního systému *gagaku čóši*, postavené na tónu h.

Tónový materiál této stupnice nicméně během Banšiki – čó vůbec nezazní. Dnes se hraje i jako samostatná skladba.

### **Šin Kjorei**

Třetí ze skupiny *bekkaku* skladeb. Pochází z Nagasaki, kde se ji naučil Kurosawa Kinko. Jde o výrazně odlišnou skladbu, než je slavné, původní *Fuke* Kjorei. Kjorei se překládá nejčastěji jako „Prázdný zvon“ nebo „Zvon osvětlení“, což opět odkazuje k legendám sekty *Fuke*.

### **Kin San Kjorei**

Patří do skupiny skladeb *takuhacu*. Je pojmenována po Kjorei (viz výše). *Kin San* značí *Kin Šamisen* nebo *Koto Šamisen*. Dříve byla tato skladba označována též jako „*Šamisen* Kjorei“. Ze strukturního hlediska ovšem nemá s hudbou pro tyto strunné nástroje nic společného.

### **Jošija Reibo**

Další ze skladeb skupiny *takuhacu*. Název značí „skladbu z Jošino“ v Naře.

### **Jugure no Kjoku**

Název lze přeložit jako „Zvuk zvonu za soumraku“. Jedná se o původní skladbu chrámu Ičigecu-dži, hlavního chrámu sekty *Fuke* v Edu (dnešní Tokio), k němuž přináležel Kurosawa Kinko. Jedna z mála ryze poetických skladeb v *Kinko honkjoku*.

### **Sakae Džiši**

Skladba okruhu *takuhacu*. Původně byla napsána a hrána jako duet.

Sakai je město v oblasti Osaky. *Džiši* je fonetickou záměnou slova *šiši*, tedy „lev“. Může však také označovat jelena či psa s magickými vlastnostmi potřebnými k zahnání zlých duchů. Postava Iva je velmi obvyklá v tradičním japonském divadle od *gagaku* a *gigaku* až po *kabuki*.

### **Učikae Kjorei**

Patří také mezi skladby *takuhacu*. Pojem *učikae* pochází z žánrů hudby pro *koto* a *šamisen*, kde se jím označuje změna metra nebo náhlá změna tempová. *Kjorei* se používá jako přípona, viz přípona *reibo*.

### **Igusa Reibo**

Název označuje skladbu z chrámu Reiho-dži v Iguse, ležícím tehdy na sever od Eda.

### **Izu Reibo**

Patří do žánrové skupiny *takuhacu*. Jak vyplývá z názvu, tato skladba vznikla na poloostrově Idzu. Neobjevuje se v ostatních tradicích *šakuhači honkjoku*.

### **Reibo Nagaši**

Opět skladba *takuhacu*. Slovo *nagaši* znamená „putovat“. Dosl. tedy „skladba pro putování“.

### **Sokaku Reibo**

Jde o identickou skladbu s *Curu no Sugomori*, známou z *honkjoku* jiných škol. Liší se tedy pouze názvem. Spolu s *Šika no Tone* jde o jediné dvě skladby

v *Kinko honkjoku*, jež líčí scény ze života zvířat, v tomto případě hadů. Popisuje narození hada, jeho dospívání, osamostatnění se, až po smrt po smrt rodičovského páru. Je zde užito řady zvukomalebných efektů, stejně jako důmyslného způsobu výstavby hudební struktury.

### **Sanja Sugagaki**

Jinak též „Tři údolí“. Jedna ze skladeb *sugagaki*. Označení *sanja* se užívá v různých tradicích s různým významem (např. „koncentrace“, „pohroužení se“) a píše se často i jiným znakem. Tato diferenciaci se týká u hudebního obsahu jednotlivých skladeb s tímto názvem. Skladba s tímto názvem existuje i v tradici hry na *koto* na souostroví Rjúkjú. Vzájemný vztah a spojení mezi oběma skladbami však není znám.

### **Šimocuke Kjorei**

*Takuhacu* skladba. *Kjorei* je opět pouze přípona, Šimocuke je názvem oblasti na severovýchod od Tokia, poblíž paláce a svatyně v Nikko. Není ovšem známo jméno chrámu, v němž tato skladba vznikla.

### **Meguro Džiši**

Skladba je pojmenována podle oblasti čtvrti Meguro v tehdejším Edu, kde stál chrám Rjukei Dzan Tošo-dži – v němž byla tato skladba napsána. Podobně jako u Sakai Džiši šlo původně o duet.

## **Ginrju Koku**

Patří do skupiny skladeb *takuhacu* a je pojmenováno po mnichovi Ginrju z chrámu Ičigecu-dži v Edu, domovském chrámu Kurosawy Kinko. Ten se také tuto skladbu přímo od Ginrjúa naučil.

## **Sajama Sugagaki**

Další ze skladeb okruhu *sugagaki*. Občas bývá nazývána Sanja Sugagaki, což vede ke zmatkům, neboť jde samozřejmě o odlišnou skladbu od Sanja Sugagaki, zmíněné výše. Kurosawa Kinko ji poznal v chrámu Čokufu Zan Kuzai-dži v Nagasaki.

## **Sagari Ha no Kjoku**

Tuto skladbu vytvořil Kurosawa Kinko. V chrámu Mjóan-dži v Kjótu se naučil skladbu s názvem Sagari Ha, kterou upravil do nové podoby.

Původ tohoto označení lze vystopovat ve dvou rovinách. *Sagari Ha* je jedním z typů nástrojového doprovodu her *nó*, *kjógen*, *satokagura* a *kabuki*. Druhá možnost původu skladby zmiňuje skladbu stejného názvu, mající původ v zábavných žánrech vyšších vrstev, eventuálně další skladbu téhož názvu, jež se hrávala v Kjótu při slavnostech ve čtvrti gejš Gion.

## **Namima Reibo**

Podle *Kinko* záznamů se Kurosawa Kinko naučil tuto skladbu také v Nagasaki. Namima Reibo není v repertoáru jiných škol.



## **Šika no Tone**

Název se nejčastěji překládá jako „Vzdálené volání jelenů“. Jde o jednu z nejslavnějších a nejvíce nahrávaných skladeb *Kinko honkjoku*. Popisuje scénu z pokročilého podzimu, jelen volá svoji družku. Popis přírodního děje je znázorněn pomocí řady témbrových efektů, včetně *muraiki*. Šika no tone se vyskytuje v sólové verzi, ale i jako duet.

Jde o další ze skupiny skladeb, jež si Kurosawa Kinko osvojil v Nagasaki od mnicha jménem Ikkei-Ši.

## **Hóšosu**

Tuto skladbu pravděpodobně zkomponoval Kurosawa Kinko. Slovo *hóšosu* se překládá jako „Fénix“ nebo „Pták věčnosti“.

## **Akebono no Širabe**

Termín *akebono* má svůj původ v hudbě pro koto školy *Jamada rjú* a značí dosl. „transponovat o kvintu“. Přípona *širabe* naznačuje, že tato skladba není samostatným kusem. Akebono Širabe není doloženo v „Kinko Tečo“ (tedy *Kinko* záznamech). Motivický základ má společný s *HiFuMi Hačigaeši*, ovšem v transpozici o kvintu.

## **Akebono Sugagaki**

Jde o *sugagaki* verzi Akebono Širabe. Skladbu napsal Kurosawa Kinko. Může být hrána jako duet. Nejde ovšem o dva odlišné hlasy, oba hráči hrají v unisonu.

## **Aši no Širabe**

Původně se hrálo před skladbou Kinuta Sugomori, dnes se však objevuje jako samostatný kus.

## **Kotodži no Kjoku**

Výraz *kotodži* označuje kobylky pro struny *kota*. Podobně jako Aši no Širabe se hrávalo se před skladbou Kinuta Sugomori.

## **Kinuta Sugomori**

Tato kompozice, stejně jako řada dalších v rámci *Kinko honkjoku*, je nepřímo spojena s jedním z typických strunných nástrojů doby *Edo* – s *šamisenem*. V žánru *džiuta* (pro *šamisen*) existuje skladba s názvem Kinuta Dži. Dále, některé ze specifických technik hry v Kinuta Sugomori připomínají zvukový svět *šamisenu*.

## **Cuki ni Kjoku**

Tuto skladbu napsal Araki Kodo II (1823 – 1908). Jde o jediný titul v *Kinko honkjoku*, jehož autor je zcela prokazatelně znám. Araki Kodo II psal tuto skladbu těsně před svou smrtí a nestihl ji dokončit. Cuki no Kjoku přesto působí dojmem uzavřené kompozice.

## **Kotobuki no Širabe**

Jedna ze skladeb žánrové skupiny *širabe*. Někdy se hraje jako samostatná skladba nebo se vsunuje doprostřed skladby HiFuMi Hačigaeši (no Širabe). V každém případě se ji žáci učí jako samostatný kus. Její původ není zcela jasný.

Pravděpodobně jde o poměrně novou skladbu, neboť není zmiňována ve spise „*Torjú Šakuhači Morukoru*“, jenž napsal Kinko IV (zemřel 1860).

## 2.2. Šakuhači – techniky hry

Nástroj má velmi jednoduchou konstrukci – hubici s hranou zvanou *utaguči* a pět hmatových otvorů, čtyři na přední straně těla flétny, jeden na zadní straně pro levý palec. Velikost a tvar hrany flétny se mezi několika školami liší. Rozlišují se tak *Meian* flétny, *Kinko* flétny, *Tozan* flétny.

*Šakuhači* se vyrábí v několika variantách ladění, od hlubokých po vysoké. Nejobvyklejší je varianta in D v délce 1,8 *šaku* (cca 54,5 cm), dále se používají též nástroje v ladění E, C, H, A. Tabulka uvádí přehled všech ladění.

ladění nástroje	délka nástroje v tradičních jednotkách <i>šaku</i>	výška základního tónu
G – <i>šakuhači</i>	1,3	g1
Ges – <i>šakuhači</i>	1,4	ges1
F – <i>šakuhači</i>	1,5	f1
E – <i>šakuhači</i>	1,6	e1
Es – <i>šakuhači</i>	1,7	es1
D – <i>šakuhači</i>	1,8	d1
Des – <i>šakuhači</i>	1,9	des1
C – <i>šakuhači</i>	2,0	c1
H – <i>šakuhači</i>	2,1	h
B – <i>šakuhači</i>	2,3	b
A – <i>šakuhači</i>	2,4	a
As – <i>šakuhači</i>	2,6	as
G – <i>šakuhači</i>	2,7	g

Tab. č. 1 Přehled ladění fléten *šakuhači*



Obr. č. 4 – Šakuhači různých délek (Blasdel 1988: 8)

### 2.2.1. Dělení tónového prostoru nástroje (hmaty a základní techniky hry)

V této kapitole už budu používat pouze terminologii školy *Kinko*, tradice *Čikumeiša*. Jsem si vědom terminologických odlišností mezi různými tradicemi *Kinko honkjoku*, jakož i odlišností mezi terminologií školy *Kinko* i tradicemi navazujícími na původní *Fuke honkjoku*. V některých případech tyto rozdíly zmíním, tam, kde mi to nepřijde pro výklad zásadní, o nich pomlčím.

V *Kinko honkjoku* se užívá rozsah nástroje (u základní velikosti nástroje v délce 1,8 šaku) v rozmezí d1 – es3. Tento rozsah se rozšiřuje užitím specifických glissand (bez změny hmatu) až k cis1 nebo i c1 u spodního okraje rozsahu nástroje, resp. k e3 v horním okraji rozsahu nástroje. Využívána je kompletní chromatika s mikrointervalovými odchylkami. Základní řada hmatů daná postupným odkrýváním hmatových otvorů tvoří anhemitonickou pentatoniku d-f-g-a-c. Horní oktáva se tvoří přefuky při použití stejných hmatů. Všechny ostatní tóny se tvoří kombinací dvou technik:

1. změnou úhlu, pod kterou proudí hráčův dech na hranu *utaguči* – tedy nakloněním flétny, resp. změnou sklonu hlavy. Tímto způsobem lze změnit výšku tónu při použití téže hmatové kombinace až o malou tercii a to oběma směry, dolů i nahoru. Záleží samozřejmě na vyspělosti hráče.
2. použitím různých hmatových kombinací, včetně tzv. půldírek a čtvrtdírek, tedy pouze částečným zakrytím hmatových otvorů.

Z jiného úhlu pohledu lze říci, že veškerý tónový materiál flétny je tvořen použitím tří základních způsobů hry: „standardními“ tóny, *meri* tóny a *kari* tóny. Standardní tóny jsou tvořeny kombinací základního úhlu držení flétny („normal position“, viz Blasdel, 1988: 41) a základních hmatů bez použití částečného zakrytí hmatového otvoru.

*Meri* tóny zazní, pokud hráč skloní hlavu a použije hmat, jež využívá částečného zakrytí hmatového otvoru. *Kari* tóny se pozvednutím hlavy lehce vzhůru, ve spojení se specifickou hmatovou kombinací. Termín *meri* (někdy též *meru*) značí snížení tónu, *kari* (též *karu*) zvýšení tónu. Pro účely mé práce je podstatné, že změna úhlu držení flétny i použití částečného zakrytí hmatového otvoru nemění pouze výšku tónu, ale přinášejí též změnu ténbrovou (viz kap. 3).

Tři zmíněná označení základních technik hry (standardní, *meri*, *kari*) se někdy používá nejen pro kombinaci obou aspektů ovlivňujících výšku tónu a ténbr (pozice a hmat), ale též izolovaně pro každý tento aspekt nástrojové hry zvlášť, tedy např. standardní, *meri* nebo *kari* pozice hlavy, *meri* hmat atd.

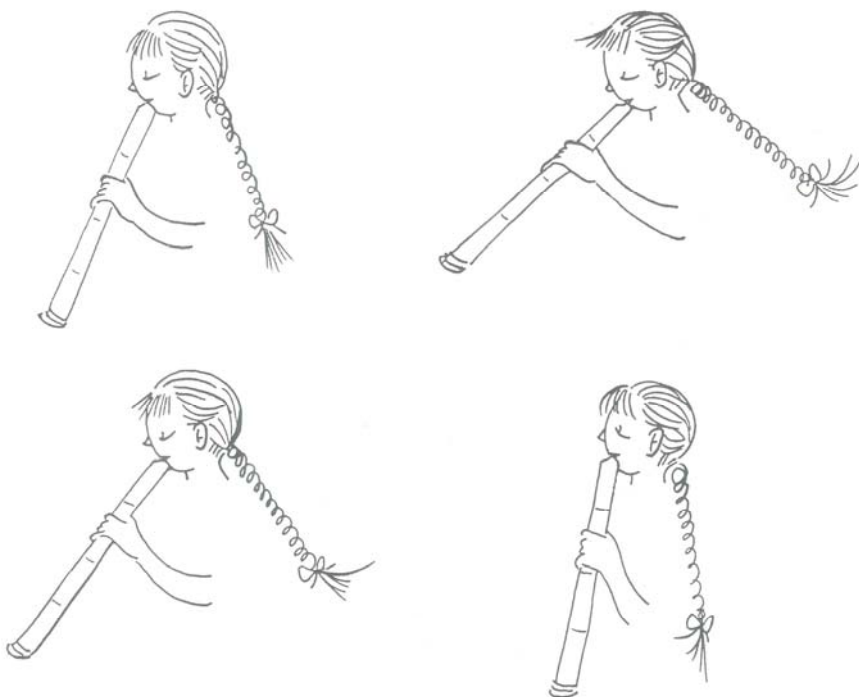
Krajní pozice *meri* a *kari*, tedy maximální zmenšení či zvětšení úhlu mezi ústy hráče a flétnou (a tím i větší snížení a zvýšení tónu) se nazývá *ó meri* a *ó kari* (dosl. „velké *meri*“ a „velké *kari*“). Mezi standardním tónem a *meri* tónem se rozlišuje ještě tzv. *čú meri* (tzv. „lehké *meri*“), jež má oba aspekty hry – změnu

polohy hlavy (menší sklon než u *meri*) a konkrétní hmatovou kombinaci. Pro lepší intonaci se v některých případech používá i „lehké *kari*“, tedy mírné pozvednutí hlavy. Následující graf ukazuje užívané typy sklonu hlavy od *ó meri* (vlevo) po *ó kari*. Tečkou je znázorněna standardní pozice hlavy.



Př. č. 11 – Směr a velikost sklonu hlavy (Iwamoto 1994:16)


Obrázek názorně ukazuje čtyři nejčastější pozice hlavy při hře.



Obr. č. 5 – Pozice hlavy při hře: standardní, *meri*, *čů meri* a *kari* sklon flétny (Blasdel 1988: 41)

Následující dvě tabulky ukazují dělení tónového prostoru flétny v *Kinko honkyoku* tradice *Čikumeiša*, s nejčastější užívanými hmaty, v obou oktávách.

Otsu 乙



因 因 口 ツ× ツφ ツレ 中 レ ウ 子× 子 子 子 中 子 因 五 中 七 五

	Ro Ô Meri	Ro Chû Meri	Ro Meri	Tsu Meri	Tsu Chû Meri	Tsu Meri	Re Chû Meri	Re Meri	U Meri	Chi Meri	Chi Meri	Ri Meri	Ri Chû Meri	Ri Meri	Ro Chû Meri	Go-no Chû Meri	Go-no Hi	Go-no Hi
Hole 5	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	◐	○	
Hole 4	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	◐	◐	○	●	○	○	
Hole 3	●	●	●	●	●	●	●	○	◐	○	○	○	○	○	●	○	○	
Hole 2	●	●	●	●	●	●	◐	○	●	○	○	●	●	●	●	●	●	●
Hole 1	●	●	●	◐	◐	○	○	○	●	○	○	●	●	●	●	●	●	●
Western Pitch Equivalent	C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	G#	A	A#	B	C	C#	C#	D	

Tab. č. 2 – Hmaty *šakuhači*, oktáva *ocu* (Blasdel 1988: 94)



	ロ	ツ	ツ	ツ	レ	レ	メ	チ	旨	ヒ	ヒ	ヒ	ヒ	中	五	八	金	公	公	公		
	Ro	Tsu Meri	Tsu Meri	Tsu Chū Meri	Re Chū Meri	Re	Chi Meri	Chi	San no U	Hi Meri	Hi Chū Meri	Hi	Hi Chū Meri	Go-no Hi Chū Meri	Go no Hi	Ha	Go no Ha	San no Ha	Go Ha	Ni Yon Go Ha	Yon no Ha	
Hole 5	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○
Hole 4	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
Hole 3	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
Hole 2	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
Hole 1	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
Western Pitch Equivalent	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	A#	B	C	C#	D	D	D	D	D#	D#	E	E	E
										(Kari)											(Kari)(Kari)	

● = 1/4 Open      ○ = 1/3 Open      ○ = 1/2 Open

Tab. č. 3 – Hmaty šakuhači, oktáva kan (Blasdel 1988:95)

Z pozorného porovnání tabulek zjistíme dvě základní skutečnosti, jež mají i zásadní význam pro změny tónu nástroje:

1. Některé tónové výšky lze zahrát pouze použitím „normal position“ v úhlu sklonu hlavy a ve hmatu, jiné pouze jako *meri*, *čú meri* a *kari*. Tyto dvě kategorie tónů, standardní a ostatní tóny, tvoří základní tónový kontrast napříč rozsahem flétny šakuhači.
2. Některé tónové výšky lze zahrát více způsoby, více hmaty, případně v závislosti na konkrétním hmatu i s odlišným sklonem flétny.



Z právě řečeného můžeme formulovat dvě hypotézy o změnách tónu u *šakuhači*.

**Hypotéza č. 1, obecná:** Změn tónu je u *šakuhači* dosahováno především (nikoli však výlučně) použitím tónově kontrastních technik – standardní, *meri* a *kari*.

**Hypotéza č. 2:** Všechny typy tónových změn lze rozdělit do několika kategorií.

První kategorii tvoří tónové změny při členění tónového prostoru. Patří sem změny dosažené:

- a/ použitím odlišných technik hry – standardní, *meri* a *kari* (viz hypotéza č. 1).
- b/ použitím více hmatů pro jednu tónovou výšku. Odlišné hmaty (a případné změny úhlu držení flétny) lze pro každou určitou tónovou výšku, v závislosti na konkrétním hudebním kontextu, vnímat jako tónové flexe či tónové substituce.

Při své jednoduché konstrukci je *šakuhači*, pokud jde o hypotézu č. 2a/, velice flexibilním nástrojem. Mnoho tónových výšek lze zahrát několika způsoby. Následující přehled uvádí takové možnosti, jež se objevují v *Kinko honkjoku* Jamagučiho tradice *Čikumeiša*, a při nichž se užívá pouze různých hmatů (bez dalších doprovodných technik ornamentální povahy):

### **spodní oktáva *ocu***

as1 – u, či *meri*

a1 – *či*, *san no u*

b1 – *ri meri*, *ni jon no hi čú meri*

h1- *ri no čú meri*, *ni jon go no ha*

c2 – *ri*, *ni jon go no ha* (*ha*=stejný hmat)

cis2 – *ni jon go no ha* (*ha*=stejný hmat), *ro meri, go no hi* čú *meri*

d2 – *go no ha, go no hi, kan ro, jon go no ha*

### **vrchní oktáva *kan***

d2 – viz poslední položka *ocu* oktávy

as2 – *u, či meri*

a2 – *či, u kari*

b2 – *hi meri, san no u, ni jon no hi*

d – *go no ha, go no hi, jon go no ha*

Z přehledu vyplývá také několik dalších zajímavých aspektů dělení tónového prostoru *šakuhači*. Vyplnění intervalu c-d na pomezí oktáv *ocu* a *kan*, tedy c2-d2 je velice proměnlivé. Při použití hmatů *ni jon go no ha* (stejný hmat se používá pro *ha*) nejde vždy o stejnou, exaktně vyměřenou výšku tónu. V jednotlivých případech se u obou hmatů výška tónu mění, resp. osciluje mezi c a cis, až k d, a to v závislosti na hudebním kontextu. Zřetelně proměnlivá je i výška tónu u as v obou oktávách, při použití hmatů *u* a *či meri*. *U* má vždy nižší výšku tónu než *či meri*.

Zajímavý je i přefuk tónu *ni jon go no ha*. Ve spodní *ocu* oktávě je v rozmezí c-cis v *meri* pozici hlavy, v horní oktávě v *kari* pozici jako es3.

## 2.2.2. Melodicko – témbrové flexe

### Hypotéza č. 3 o témbrových změnách v *Kinko honkjoku*:

Druhou skupinu témbrových změn tvoří tzv. melodicko - témbrové flexe. Jedná se o drobná glissanda, v rozmezí od mikrointervalů po tercii či větší interval. Co do směru pohybu se vyskytují glissanda vzestupná, sestupná, či kombinující oba směry pohybu. Vyskytují se v začátcích frází, uprostřed nebo v závěru frází.<sup>10</sup>

Tvoří se vždy změnou úhlu sklonu flétny, tedy změnou polohy hlavy: ze standardní pozice do *meri* či velkého *meri*, z *meri* do standardní pozice, ze standardní pozice do *kari* atd., podle konkrétního hudebního kontextu. Jak už víme, změna pozice hlavy, neznamena pouze změnu výšky tónu, ale i obměnu tónu.

Následující přehled ukazuje typické případy melodicko – témbrových flexí. V této oblasti se tradiční terminologie mezi jednotlivými tradicemi hry velice liší, já uvádím důsledně terminologii Jamagučiho tradice *Čikumeiša*.

---

10 Matoušek (2000:139) hovoří v souvislosti s tektonickými strukturami v honkjoku o formulích, jež mají dvě složky: intonační (s různými flexemi výšky tónu) a sónickou („hluky“, příděchy, prstová artikulace atd.). Nabízelo by se tedy užití termínu intonačně - sónické flexe. Matouškova charakteristika ovšem směřuje trochu jiným směrem a

## **Druhy melodicko - témbrových flexí:**

### **Začátek fráze**

*Najaši* – vzestupné glissando k opěrnému tónu, v začátku fráze. Hráč drží hmat cílového tónu, ovšem hlavu má v *meri* pozici. Postupně, podle hudebního kontextu, mění úhel sklonu hlavy do normální pozice. Nejčastěji se objevuje u tónů *ro* (d), *re* (g) a *či* (a), méně často u tónů *cu* (f) a *ri* (c). Kromě *ri* toto platí pro obě oktávy.

### **Uvnitř fráze**

*Suri age* – při postupu melodické linie vzhůru zazní mezi dvěma tóny glissando, jež nejprve lehce klesne a poté výrazně stoupá k vrchnímu tónu.

*Suri sage* – při postupu melodické linie směrem dolů zazní glissando, které nejprve lehce stoupá vzhůru a následně klesá ke druhému tónu. Značí se stejným znakem jako *suri sage*.

### **Konec fráze**

*Ori* (též *oru*) – na konci tónu posledního *meri* tónu fráze, jenž skoro vždy delší, hráč změní úhel hlavy do *ó meri* pozice. Následně se vrátí do *meri* pozice na původní výšku tónu.

*Otoši* – krátký rychlý pokles hlavy do *meri* pozice, vždy na konci opěrného tónu. Někdy se doprovází lehce kruhovitým pohybem hlavy. Někdy se v zápisu neobjevuje, hraje se však vždy. U Blasdela (1988:51) se tato technika objevuje i pod názvem *ošikiri*.

---

nezahrnuje aspekt témbrové změny při změně sklonu hlavy. Termín melodicko – témbrové flexe považuji pro můj výměr této skupiny jevů (technik hry) za vhodnější.

*Tome* (též *hiku*) – na konci dlouhého opěrného tónu jde hlava do *meri* pozice jako u *otoši*, ale výsledný tón je držen po delší dobu. Někdy se kvůli jistější intonaci hraje pomocí částečného zakrytí hmatového otvoru.

Vzestupné glissando – na konci dlouhého tónu, většinou opěrného ve vrchní poloze, hráč pohne hlavou vzhůru do *kari* pozice.

Shrneme-li tuto podkapitolu, lze říci, že veškerou ornamentiku v *Kinko honkjoku* lze z témbrového hlediska označit za permanentní témbrovou změnu, kdy hráč drží tentýž hmat, ovšem mění polohu hlavy ve třech základních stupních – standardní, *meri*, *kari* (+ *čú meri* a *ó meri* jako eventuální 4. a 5. stupeň).

### **2.2.3. Ostatní techniky hry**

**Hypotéza č. 4 o témbrových změnách v *Kinko honkjoku*:** Témbr nástroje je ovlivňován také dalšími efekty, k nimž patří zejména prstové artikulace, trylky se sónickým aspektem, druhy vibrata a speciální sónické efekty.

Jak je zřejmé, tato kategorie technik hry je poněkud nesouřadná a ovlivňuje témbr nástroje v nestejně míře. Z pracovního hlediska však považuji tento výměr za užitečný.

#### **Nasazení tónu**

K nasazení tónu se nepoužívá jazyka, nýbrž pouze dechu. K dechu se připojuje klepnutí prstem na hmatový otvor, tzv. prstová artikulace.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> viz Blasdelův termín „finger tonguing“ (Blasdel 1988:35).

Používají se dva druhy:

*osu* – obvyklé „nasazení“ tónu, pro začátek tónu i jeho opakování. Hráč velmi rychle otevře a uzavře hmatový otvor, v okamžiku vehnání dechu na hranu flétny, resp. v co nejkratší době po ozevu tónu. Pro každý hmat je určen konkrétní hmatový otvor a prst, jenž *osu* provádí.

*ucu* – používá se méně často, hráč určeným prstem prudce uzavře otevřeným hmatový otvor. Tento rychlý pohyb vytváří výrazný akcent, často zvýrazněný i akcentem dechovým. *Ucu* je možné vytvořit pouze u některých hmatů.

#### **2.2.4. Typizované trylky**

*Korokoro* – trylek hraný na tónové výšce přibližně *cis2*, nejčastěji při hmatech *ro* a *go no ha*. Hráč drží flétnu v *meri* pozici a střídavě odkrývá a zavírá 1. a 2. hmatový otvor. Výměna prstů vytváří charakteristický sónický efekt, připomínající bublání.

*karakara* – trylek při němž hráč odkrývá pouze 1. hmatový otvor. Výsledkem je měkčí zvuk než u trylky *korokoro*. Hraje se v horní oktávě.

#### **2.2.5. Vibrato**

Obecně se označuje termínem *juri*. Blasdel (1988:51) uvádí sedm druhů *juri*, podle způsobu pohybu hlavy a eventuálního zapojení dechu. Jako vibrato však lze, dle mého názoru, označit pouze tři z těchto druhů. Nejobvyklejší je *jokojuri*, kdy hráč pohybuje hlavou cyklicky zleva doprava a zpět. V *Kinko* škole se používá v zásadě na všech delších opěrných tónech frází.

### **2.2.6. Muraiki**

Pro *šakuhači* jeden z typických sónicko-melodických efektů. Hráč vhání dech na hranu nástroje s velkou explozivní silou, s masivní podporou bránice. Výsledkem je zvuk na pomezí hluku, vytvořeného dechem, a tónu, mezi řádem a chaosem.

### 3. Akustická analýza tónu šakuhači

Zkoumání práce s tónem jakéhokoli nástroje by nebylo dostatečně průkazné, pokud by se neopíralo akustickou analýzu. Teprve analýza spektra vybraných zvukových vzorků přenesla úvahy o změnách tónu šakuhači z roviny spekulací (byť dobře míněných) na pevnější půdu exaktních disciplín.

Cíl této kapitoly lze definovat jednoduše: Metoda spektrální analýzy měla získat přesná data, na jejichž základě by bylo možné ověřit hypotézy o změnách tónu šakuhači v *Kinko rjú honkjoku*, vyřčené v kapitolách 2.3.1. – 2.3.3.<sup>121314</sup>

Považuji za vhodné uvést zde tyto hypotézy znovu:

**Hypotéza č. 1** o tónových změnách v *Kinko honkjoku*, obecná: Změn tónu je u šakuhači dosahováno především (nikoli však výlučně) použitím tónových kontrastních technik – standardní, *meri* a *kari*.

---

<sup>12</sup> V této kapitole uplatňuji většinou analýzu tónu jako stacionárního jevu. Pro zjištění spektrálních charakteristik se jednalo o nutný pracovní postup. Jsem si ovšem vědom, že tón je ze své podstaty jevem nestacionárním, měnícím se v čase. Dále, u spektrálních charakteristik používám termínu liché spektrum, sudé spektrum. Je zřejmé, že jde spíše o lichý či sudý charakter spektra, s různou mírou výskytu této charakteristiky. Z jazykového hlediska je však výměr liché či sudé spektrum jednodušší a hladší. K jednotlivým typům spektra viz Syrový, 2003: 170-190.

<sup>13</sup> Zřejmě světově nejcitovanější a nejdiskutovanější definici tónu uvádí v češtině Melka (2005:243): "Barva zvuku (timbre; Klangfarbe) je mezinárodně definována jako 'vlastnost sluchového vnímání, která umožňuje posluchači usoudit, že dva neidentické zvuky mající stejnou hlasitost a stejnou výšku si nejsou podobné'. (...) V dodatku k citované definici se říká, že 'barva zvuku závisí primárně na tvaru vlny, ale také na akustickém tlaku a krátkodobých vlastnostech zvuku'."

<sup>14</sup> V této kapitole používám ryze akustický přístup ke zkoumání zvukového materiálu šakuhači. Z tohoto důvodu jsem změnil způsob výkladu a používám metodu psaní textu běžnou v empirických oborech, tzv. IMRAD - Introduction, Material and Methods, Results and Discussion (Šesták 2000:81).



**Hypotéza č. 2** o ténbrových změnách v *Kinko honkjoku*: Všechny typy ténbrových změn lze rozdělit do několika kategorií.

První kategorii tvoří ténbrové změny vzniklé při dělení tónového prostoru. Patří sem změny dosažené:

a/ použitím odlišných technik hry – standardní, *meri* a *kari* (viz hypotéza č. 1).

b/ použitím více hmatů pro jednu tónovou výšku. Odlišné hmaty (a případné změny úhlu držení flétny) lze pro každou určitou tónovou výšku, v závislosti na konkrétním hudebním kontextu, vnímat jako ténbrové flexe či ténbrové substituce.

**Hypotéza č. 3** o ténbrových změnách v *Kinko honkjoku*:

Druhou kategorii ténbrových změn tvoří tzv. melodicko - ténbrové flexe. Jedná se o drobná glissanda, v rozmezí od mikrointervalů po tercii či větší interval, tvořená směnou polohy hlavy (standardní poloha, *meri*, *kari*).

**Hypotéza č. 4** o ténbrových změnách v *Kinko honkjoku*: Třetí kategorii

ténbrových změn tvoří specifické efekty, k nimž patří zejména prstové artikulace, trylky se sónickým aspektem, druhy vibrata a speciální sónické efekty.

### 3.1. Metody

Pro ověření těchto hypotéz bylo třeba vhodně definovat pracovní postup, který by byl adekvátní zmíněným cílům. Jak již bylo řečeno výše (1. kapitola), dosavadní výzkumy témbu *šakuhači* akcentovaly spíše časově kontinuální pohled na témbrové změny: zkoumaly spíše vliv některých technik hry (nejčastěji sónických efektů, viz moje kategorie č. 3 témbrových změn) na obsah spektra jednoho tónu nebo na kontinuum celé fráze nebo průzkum celých frází (Gutzwiller, Bennet:1991; Castelengo, Fabre:1994).

Pro můj účel mojí práce jsme (s prof. Syrovým) postupovali odlišně. Vzhledem k hypotézám č.1 a zejména č. 2 bylo třeba zjistit charakter spektra tónů *šakuhači* a eventuální změny ve spektru v závislosti na konkrétním hmatu a poloze hlavy hráče. Sestoupili jsme tedy „o patro níže“, k izolovaným tónům bez jakékoli artikulační příměsi.

Zvukový materiál pro spektrální analýzu jsme získali nahráním dvou matic vzorků. První nahrál doc. Vlastislav Matoušek (2005), druhou Christopher Jómei Blasdel (2006). Oba hráči používali pouze takové techniky hry, které se objevují v Kinko honkjoku. Matouškova matrice obsahuje vzorky většiny tónů/hmatů, jež dělí tónový prostor *šakuhači*. Blasdelova matrice, kromě sady vzorků s tóny/hmaty totožnými s Matoušovou matricí, obsahuje i vzorky dokumentující vliv dalších technik hry – prstové artikulace, vibrata, změny dynamiky (plynulé crescendo – decrescendo), sónické efekty.

Pro zodpovězení všech čtyřech hypotéz o témbrových změnách v *Kinko honkjoku* bylo potřebné definovat typologii spektrálního obsahu tónů *šakuhači*. V obou maticích jsem našel **čtyři základní typy spekter**. Prvním typem je

spektrum pravidelné, jež můžeme označit též jako **spektrum standardní**.<sup>15</sup> Vyznačuje se postupně klesajícími hodnotami amplitud harmonických.

(viz příloha č. 1)

Druhým typem je **spektrum liché**, kdy hodnoty amplitud lichých harmonických jsou vyšší, než hodnoty amplitud sudých harmonických. Často se tato nepravidelnost týká třeba jen jedné harmonické, 3. nebo 5. V takovém případě lze mluvit o lichém charakteru spektra (viz příloha č. 2)

Třetím typem je **spektrum sudé**. Hodnoty amplitud sudých harmonických jsou v takovém případě vyšší, než hodnoty amplitud lichých harmonických. Tato nepravidelnost se týká většinou 2. a 4. harmonické, někdy i 6. harmonické (viz příloha č. 3)

Čtvrtým typem je **spektrum**, které nazývám **neúplné**. Je charakteristické velmi nízkými hodnotami amplitud v pásmu od 3. nebo 4. harmonické výše. Oproti hodnotám amplitud 1. a 2. (eventuálně 3.) harmonické jde o výrazným propad. Dochází tak v některých případech, zejména ve spodní poloze nástroje až k jakémusi „rozpadu“ spektra. Tento typ spektra se ovšem neobjevuje jako zcela samostatná kategorie. Vždy má v sobě zároveň vlastnosti některého ze tří předešlých typů spekter (viz příloha č. 4).

Uvedené čtyři typy spektra představují, při jisté míře abstrakce, základní kostru změn tónu nástroje. Míra spektrální typologické charakteristiky se u jednotlivých vzorků proměňuje – od náznaku např. lichého charakteru spektra

---

<sup>15</sup> Nepoužívám pojmu komplexní spektrum (Syrový 2003: 178), neboť v případě Blasdelovy matrice se úplné komplexní spektrum nevyskytlo ani jednou. Pro určení spektrálních charakteristik poměřuji vztahy prvních 8-10 harmonických.

(rozdíl mezi např. 2. a 3. harmonickou v rozmezí pouze několika dB) až k vyhraněně lichému spektru (rozmezí více jak 10 dB).

### 3.2. Výsledky

Mým původním záměrem bylo ověření platností získaných dat vzájemnou komparací obou matic. Ukázalo se však, že ve většině případů se typ spektra při použití téhož tónu/hmatu u obou matic liší. Srovnej přílohu č. 2 se spektrem téhož *ocu re* z Matouškovy matrice (příloha č. 5).

Zatímco v případě vzorku z Matouškovy matrice je spektrum pravidelné, s postupně klesajícími hodnotami amplitud, v případě vzorku z Blasdelovy matrice je spektrum liché, kdy hodnoty amplitud lichých harmonických (3., 5. a 7.) jsou vyšší, než hodnoty amplitud sudých harmonických (2., 4. a 6.).

Podobné typologické disproporce mezi vzorky stejných tónů/hmatů nejsou v případě obou matic, jak již bylo zmíněno, nijak neobvyklé.

I přes typologickou odlišnost vzorků z obou matic má však jejich aspoň částečná komparace velký význam. V obou maticích totiž dochází ve stejných místech v rejstřících nástroje k témuž jevu – ke změně typu spektra. Obě matrice se liší v typu spektrální odlišnosti mezi několika tóny/hmaty v určité poloze. Ovšem co je podstatné pro moje hypotézy č. 1 a 2, tyto změny spekter se vyskytují u obou matic na stejných místech. V zásadě lze říci, že dělení tónového prostoru *šakuhači* je z hlediska spektrální charakteristiky aktem permanentní změny.

Přesto mají vzorky některé shodné vlastnosti dané typologií nástroje. Tóny ve vrchní oktávě *kan* se hrají přefukem stejných hmatů jako ve spodní oktávě *ocu*. Fakt přefuku znamená pro spektrum výskyt subharmonické pod 1. harmonickou a dále několika mezharmónických (mezi 1. a 2. harmonickou, 2. a 3. atd.). Tyto frekvenční složky jsou ve většině případů v harmonických poměrech vůči jednotlivým harmonickým, ale i mezi sebou.

Jinou vlastností společnou řadě vzorků je stoupající míra spektrální energie vyšších složek spektra, která roste společně se stoupající výškou tónu a to opět přibližně od prvních tónů hraných přefukem (*kan ro, kan cu meri*). Příloha č. 6 ukazuje obě zmíněné vlastnosti spekter.

Nyní se ve svém výkladu dostávám k ověření čtyř hypotéz o změně tónu *šakuhači* v *Kinko honkjoku*. Vzhledem k odlišnosti spektrálních charakteristik těchto tónů/hmatů u obou matric jsem nucen dále uvádět údaje pouze z jedné z nich. Zvolil jsem matici Blasdelovu, neboť obsahuje i další vzorky s aplikací určitých technik hry. Ty budou předmětem následného výkladu.

### **Hypotéza č. 1 o tónových změnách**

Vstupní úvaha o tónové odlišnosti standardních tónů, *meri* tónů a *kari* tónů by mohla předpokládat tři tónové kategorie, zahrnující všechny standardní tóny, všechny *meri* tóny a všechny *kari* tóny. Srovnání výsledků spektrálních analýz však ukazuje tento předpoklad jako chybný. Nelze všechny např. standardní tóny ztotožnit s jednou ze spektrálních charakteristik, uvedených výše. U standardních tónů bychom předpokládali nejspíše spektrum pravidelné (standardní), u *meri* a *kari* tónů spektra jiného typu. Takováto linearita se však ani u jedné z matric nepotvrdila. Zmíněné čtyři typy spekter se objevují napříč těmito třemi skupinami tónů.

Následující tabulka ukazuje přehledně spektrální charakteristiku jednotlivých tónů/hmatů. Všechny byly nahrány bez jakékoli artikulace v širším smyslu slova – bez nasazení prstem, bez vibráta, bez změny dynamiky během trvání tónu apod.

Vysvětlivky ke zkratkám užitým v tabulce:

StS – standardní spektrum, LS – liché spektrum, SuS – sudé spektrum, NS – neúplné spektrum;

Číslo vzorku	Tón/hmat	Typ spektrální charakteristiky
1.	<i>ro</i>	StS (formanty)
2.	<i>ro meri</i>	NS (LS)
3.	<i>ro ómeri</i>	NS (LS)
4.	<i>cu meri</i>	NS (LS)
5.	<i>cu no čú meri</i>	SuS
6.	<i>cu</i>	LS (formant)
7.	<i>re meri</i>	SuS (náznak)
8.	<i>re</i>	LS
9.	<i>u</i>	NS (LS)
10.	<i>či meri</i>	SuS
11.	<i>či</i>	StS (LS)
12.	<i>ri meri</i>	SuS
13.	<i>ri no čú meri</i>	SuS
14.	<i>ni jon no hi</i>	LS
15.	<i>ri</i>	StS (NS)
16.	<i>ni jon go no ha</i>	LS
17.	<i>go no hi no čú meri</i>	LS (NS)
18.	<i>go no hi</i>	StS
19.	<i>go no ha</i>	LS
20.	<i>jon go no ha</i>	StS

21.	<i>kan ro</i>	StS (SuS)
22.	<i>cu meri</i>	LS
23.	<i>cu no čú meri</i>	LS
24.	<i>cu</i>	SuS
25.	<i>re meri</i>	LS
26.	<i>re no čú meri</i>	LS
27.	<i>re</i>	StS
28.	<i>u</i>	LS
29.	<i>či meri</i>	LS
30.	<i>či</i>	LS + SuS
31.	<i>u kari</i>	LS
32.	<i>hi meri</i>	StS
33.	<i>san no u</i>	SuS
34.	<i>hi no čú meri</i>	LS + SuS
35.	<i>ni jon no hi</i>	LS (NS)
36.	<i>hi</i>	(LS + SuS)
37.	<i>go no hi meri</i>	SuS
38.	<i>go no hi no čú meri</i>	LS
39.	<i>jon go no ha</i>	StS
40.	<i>go no hi</i>	StS (LS)
41.	<i>go no ha</i>	LS (StS)
42.	<i>ni jon go no ha</i>	LS (StS)

Tab. č. 4 - Komparace spektrálních charakteristik tónů/hmatů *šakuhači*

(Blasdel, 2006)



Z tabulky jsou zřejmá místa v tónovém prostoru, jež mají stejnou spektrální charakteristiku, jakož i změny těchto charakteristik. Můžeme sledovat změny v typech spekter mezi standardními tóny, *meri* tóny a *kari* tóny. *Meri* tóny ve spodní poloze vykazují neúplná spektra, naopak tóny ve vysoké poloze hrané vždy lehce v *kari* mají lichá spektra anebo standardní spektra s náznakem lichosti. Zajímavé je, že přefuk tónu do vyšší oktávy neznamena nutně tutéž spektrální charakteristiku jako u téhož tónu v nižší oktávě.

### **Hypotéza č. 2 o dělení tónového prostoru šakuhači**

Hypotéza č. 2/a o změnách tónu použitím technik *meri* a *kari* byla probrána už výše. Pokud jde o hypotézu č. 2/b o použití různých hmatů pro tutéž tónovou výšku jako tónových substitucí, vidíme zajímavé kontrasty. Všimněme si zejména těchto tónů/hmatů:

Oktáva *ocu*

As1 - *u* (LS) a *či meri* (SuS)

H1 - *ri no čú meri* (SuS) a *ni jon no hi* (LS)

D2 - *go no ha* (LS), *go no hi* (StS), *jon go no ha* (StS), *kan ro* (StS – SuS)

Oktáva *kan*

As2 - *u* (LS), *či meri* (LS)

A2 - *či* (LS + SuS), *u kari* (LS)

B2 - *hi meri* (StS), *san no u* (SuS)

U většiny těchto případů vidíme proměnlivou spektrální charakteristiku. Pokud se tato shoduje (jako u *jon go no ha* a *go no hi*), bude důležité, v jakém hudebním kontextu jsou tyto tóny/hmaty využívány.

Jediná zásadní shoda typů spektra, jež by mohla vyvrátit hypotézu č. 2/b, nastává u tónů *as2 – kan u* a *či meri*. Oba vzorky mají lichý charakter spektra. Pro témbrové rozlišení je v tomto případě nutné všimnout si konkrétních amplitudových hodnot harmonických (viz přílohy č. 7 a 8)

Ze srovnání vyplývá, že u vzorku *u* je lichost dána 3. a 5. harmonickou, zatímco u vzorku *či meri* je lichost dána pouze 3. harmonickou. Navíc, pokles hodnot amplitud od 4. harmonické je u prvně jmenovaného vzorku o 10 dB strmější.

### **Hypotéza č. 3 o melodicko – témbrových flexích**

Připomínám, že těmito flexemi rozumím drobná glissanda, která se hrají pohybem hlavy, tedy změnou polohy hlavy oběma směry dolů i nahoru, zatímco hráč drží stále stejný hmat. Jedná se o specifickou techniku hry, využívající možností nástroje. Shrňme-li možnosti změn polohy hlavy, jde nejčastěji o tyto postupy: Směrem dolů: ze standardní pozice do *meri*, z *meri* do *ómeri*. Směrem vzhůru: z *ómeri* do *meri*, z *meri* do standardní pozice, ze standardní pozice do *kari*. Tyto změny poloh hlavy se mezi sebou podle hudebního kontextu různě kombinují. Chceme-li zkoumat témbrovou proměnlivost těchto glissand, musíme tedy analyzovat vliv změny polohy hlavy na obsah spektra. Následující tři příklady ukazují tři změny polohy hlavy u tónů *cu* v nižší oktávě. Podobný experiment prováděli Gutzwiller s Bennetem (1991), kdy Gutzwiller nahrál vzorky, kombinující různé polohy hlavy se standardními a *meri* hmaty (standardní hmat, hlava v *meri*; *meri* hmat, hlava ve standardní pozici; *kari* tón; *meri* tón se stejnou frekvencí jako předchozí *kari* tón. Jejich experiment byl i inspirací pro mě.

Příloha č. 9 ukazuje spektrum vzorku, kdy Blasdel hrál standardní hmat *cu*, ovšem s hlavou v *meri*. Tato situace (jako pohyb hlavou do *meri* pozice a zpět) nastává při každém *furi* a *otoši* (pohyb hlavou pouze dolů) na standardním tónu základní tónové řady *šakuhači*.

Frekvence základní harmonické se snížila o 20 Hz. Spektrum má stejně jako standardní *cu* ve standardní pozici hlavy lichý charakter. Chybí zde ale tendence k formantovému uspořádání harmonických, navíc amplitudové hodnoty jednotlivých harmonických výrazně klesají (přibližně o 15-20 dB). Nízké hodnoty amplitud 4. harmonické a od 6. harmonické všech dalších mají za následek náznak změny spektrální charakteristiky směrem k neúplnému spektru.

U dalšího vzorku Blasdel zahrál hmat *cu meri*, ovšem s hlavou ve standardní pozici. Tato situace nastává při vzestupných glissandech na *meri* tónech v závěru fráze, kdy se hraje *ori* – intonační výchylka směrem dolů a zpět na výchozí výšku tónu, tento vzestupný pohyb může ale pokračovat i nad původní výšku tónu. Hraje se poklesem z *meri* do *ómeri* a zpět, pro zvýšení výšky původního *meri* tónu musí jít hlava poté do standardní nebo i *kari* pozice (viz příloha č. 10).

Frekvence základní harmonické se pozvednutím hlavy do standardní pozice zvýšila o 19 Hz (oproti vzorku *cu meri*). Markantní rozdíl vidíme v amplitudě 2. harmonické – zatímco u vzorku *cu meri* je na úrovni -60 dB, u tohoto vzorku je na hodnotě -27dB. Tato změna amplitudové hodnoty 2. harmonické způsobuje změnu spektrální charakteristiky z lichého typu spektra ke spíše standardnímu typu spektra. Zůstává zachována tendence růstu hodnot 4. – 6. harmonické.

Třetí příklad tohoto typu ukazuje *kari* pozici hlavy ve spojení se standardním hmatem *cu*. Tato situace nastává při vzestupných glissandech –

mezi dvěma tóny (*suri age, suri sage*) nebo po delším opěrném tónu na konci fráze (viz příloha č. 11).

Základní frekvence se zvýší pouze o 3 Hz (ze 344 na 347 Hz). Změna pozice hlavy směrem vzhůru má ale také za následek výrazné zvýšení amplitudové hodnoty 2. harmonické nad úroveň 1. harmonické o 2 dB (oproti vzorku standardního *cu* se hodnota amplitudy této harmonické zvýšila o 20 dB). Tento nárůst mění spektrální charakteristiky směrem od lichého typu spektra ke spektru standardnímu. U obou vzorků je patrný náznak formantového způsobu uspořádání spektra (od 4. harmonické).

Poslední příklad změn polohy hlavy, užívané v melodicko-témbrových flexích, ukazuje krajní polohu *ómeri* (hluboké *meri*) na spodním okraji rozsahu nástroje. Hráč drží hmat *ro* a hlavu má skloněnu v maximální možné míře (příloha č. 12).

Změna sklonu hlavy se projevila změnou spektrální charakteristiky – od standardního spektra se znaky formantového uspořádání (standardní *ro*) ke kombinaci znaků lichého (nízká hodnota amplitudy 2. harmonické) a neúplného spektra (výrazně nízké hodnoty amplitud všech harmonických kromě 1. a 3.).

#### **Hypotéza č. 4 o témbrových změnách**

Všechny případy, jež řadím do této kategorie, neurčují základní spektrální charakteristiku tónů, ale pouze ji obměňují, doplňují atd. Mají ryze procesuální povahu.

Nejprve si všimneme různých způsobů artikulace (v obecném slova smyslu) jednoho tónu. Přílohy č. 13-16 ukazují tón *osu re* (g1) se čtyřmi různými typy artikulace – 1. s prstovou artikulací *osu*, 2. s prstovou artikulací *ucu*, 3. se změnou dynamiky (*crescendo* – *decrescendo*) bez vibráta, 4. se změnou dynamiky (*crescendo* – *decrescendo*) s vibrátem. Body 3 a 4 korespondují s průběhem dlouhých opěrných tónů, jež se hrají ve škole *Kinko* právě tímto způsobem na způsob manýry.

Blasdel artikulaci *osu* během vzorku čtyřikrát opakoval. Údery prstem na hmatový otvor jsou ve spektrogramu zcela zřetelné.

Artikulaci *ucu* pouze jednou. Amplitudová obálka zřetelně ukazuje dynamický zlom. Ve spektrogramu vidíme zřetelnou odezvu této artikulace u zejména 2. a 4. harmonické.

V příloze č. 15 spektrogram znázorňuje menší obsah vyšších harmonických složek ve spektru při nižší dynamice. Při *crescendu* se obsah vyšších harmonických složek výrazně zvýší, při *decrescendu* naopak sníží. Zvýšená hladina dynamiky tedy tón zesvětluje, při nižší dynamice je tón tmavší.

Spektrogram v příloze č. 16 zobrazuje znatelný vliv vibráta, které zapříčiňuje oscilaci vyšších harmonických složek (od 2000 Hz výše).

Další dva příklady ukazují rozdílnou oscilaci harmonických při hře dvou typů vibráta – laterálního (*jokojuri*) a vertikálního (*tatejuri*). V obou případech jsou tyto oscilace velmi výrazné už od 3. harmonické. Kontrast v pohybu hlavou se projevuje i u těchto oscilací (přílohy č. 17 a 18).

V přílohách č. 19 a 20 uvidíme vliv typizovaných trylků *korokoro* (hraje se kolem tónu c2) a *karakara* (hraje se kolem tónu c3) na obsah spektra.

Trylek *korokoro* je vždy agresivnější, ve vyšší dynamice s větším podílem dechu a vyšší hlasitostí úderu prstů, *karakara* je vždy subtilnější, v nižší dynamice. Klapání prstu na hmatových otvor se u *karakara* objevuje jen u 1. harmonické.

Posledním příkladem je typický sónický efekt, zvaný *muraiki*. Amplitudová obálka přehledně ukazuje dynamický průběh tohoto efektu, v 3D zobrazení můžeme sledovat rozptyl frekvenčních složek, se zlomem ke konci glissanda, až k závěrečnému decrescendu. Pozoruhodné je jakési roztřepení spektra, s výraznými subharmonickými složkami (příloha č. 21).

### 3.3. Diskuse

Popsané výsledky spektrálních analýz zasluhují v některých ohledech zvláštní komentář.

#### Hypotéza č. 1 o témbrových změnách

Pozoruhodným jevem je odlišnost mezi oběma matricemi ve spektrální charakteristice většiny vzorků stejných tónů/hmatů. I když oba hráči použili tentýž hmat a v zásadě i polohu hlavy pro každý konkrétní tón, výsledkem je rozdílná spektrální charakteristika daného vzorku. Příčin tohoto jevu může být několik:

1. Hráči nebyli při nahrávání instruováni ohledně zcela shodné intonace u stejných tónů/hmatů. Tento požadavek je ostatně u sólové hry *šakuhači* velmi problematický. Jak jsme viděli v kapitole 2., *šakuhači* je nástroj intonačně nesmírně flexibilní a v zásadě v žádné z tradic *honkyoku* se neobjevuje požadavek striktně přesné intonace v rámci 12půltónové chromatiky. Takový apel by dokonce šel zcela proti možnostem nástroje na jedné straně a principům hudební struktury v *honkyoku* (těmito možnostmi ovlivněnými) na straně druhé. Na této úrovni diskuze neberu samozřejmě v potaz intonační kazy zaviněné nedostatečným ovládním nástroje.
2. Hráči nebyli instruováni ohledně stejné dynamické hladiny vzorků.
3. Při nahrávání nepoužívali stejné nástroje.
4. Nahrávání vzorků neprobíhalo za stejných podmínek.

Je jisté, že každá z těchto možných příčin má jinak velký a zřejmě nesouměřitelný dopad na typologickou odlišnost stejných tónů/hmatů z obou

matric. Můžeme se ptát: Je zjištěná typologická odlišnost mezi vzorky dvou hráčů nebo i více hráčů pravidlem? Jde o konstantní jev, daný např. intonační a témbrovou proměnlivostí nástroje, nebo se v našem případě jedná o náhodný typologický rozptyl? K zodpovězení této otázky by bylo třeba provést samostatný, pouze na tento problém zaměřený výzkum, jehož by se zúčastnilo několik hráčů. Nahrávání by muselo probíhat za přesně definovaných podmínek a hráči by museli obdržet přesné instrukce o přesném ladění a dynamické hladině nahrávaných tónů.

### **Hypotéza č. 2 o dělení tónového prostoru šakuhači**

Tabulka č. 4 ukazuje důležitou skutečnost. Nelze totiž ztotožnit určitý typ spektra s jednou ze tří základních kategorií tónů/hmatů (standardní tóny, *meri* tóny, *kari* tóny). Konkrétní změna spektrální charakteristiky záleží nepochybně na poloze v rozsahu nástroje, v níž je daný tón umístěn. Je dále pravděpodobné, že do značné míry nějakým způsobem souvisí s přefukem do oktávy a dalšími rezonančními ději uvnitř nástrojové trubice. Objasnění příčin by vyžadovalo specializovaný výzkum akusticko – organologického zaměření.

Fakt permanentní změny spektrální charakteristiky u tónů *šakuhači* má dalekosáhlý význam pro výklad uplatnění změn témbru ve frázích *Kinko honkjoku* (viz kap. č. 4).

### **Hypotéza č. 3 o melodicko – témbrových flexích**

Z příkladů, uvedených výše, vyplývá, že změna polohy hlavy směrem dolů snižuje základní frekvenci a hodnoty její amplitudy, změna polohy směrem vzhůru má opačný efekt. Dále, sklon hlavy směrem dolů výrazně snižuje amplitudové hodnoty 2. harmonické. Změna polohy hlavy směrem vzhůru



naopak amplitudové hodnoty 2. harmonické výrazně zvyšuje. Změny polohy hlavy oběma směry tedy mění spektrální charakteristiku tónů.

Velký sklon hlavy směrem dolů dále snižuje amplitudy všech frekvenčních složek a vykazuje tendenci k neúplnému spektru nebo až k rozpadu spektra. Témbr tónu je tak výrazně tmavší. Je otázkou, nakolik by tato tendence byla patrná ve vyšší poloze. Změna polohy směrem vzhůru naopak poněkud zvyšuje amplitudy frekvenčních složek a tón je světlejší. Je pravděpodobné, že při změně polohy směrem vzhůru tato tendence naroste.

#### **Hypotéza č. 4 o témbrových změnách**

Pro potvrzení této hypotézy jsem vybral pouze některé typické příklady speciálních efektů. S ohledem na rozsah práce nebylo možné uvádět v textové části práce všechny příklady této 3. kategorie témbrových jevů. Myslím, že všechny příklady přesvědčivě dokumentují vliv těchto efektů na témbr nástroje a to nejen ve zjevném případě *muraiki*, ale i u prstových artikulací, trylků, změn dynamiky a vibrata.

### 3.4. Závěry

Výsledky spektrálních analýz ukázaly platnost všech čtyřech hypotéz o témbrových změnách v *Kinko honkjoku*. Významným poznatkem je změna spektrálních charakteristik tónů v celém rozsahu nástroje. Pokud jde o typy spektrálních charakteristik mezi jednotlivými tóny, považuji je, vzhledem k opakovaným změnám v obou matricích, za prokázané. Bude ovšem důležité v tomto výzkumu pokračovat a nahrát a zanalyzovat více matric vzorků od různých hráčů. Takovýto širší výzkum by mohl ukázat, zda se spektrální charakteristiky jednoho tónu/hmatu nahraných více hráči mohou skutečně měnit, zda jde o jev pravidelný nebo o výjimku.

Důležitým poznatkem je změna či obměna spektrální charakteristiky u melodicko – témbrových flexí. Dokazuje, že tato drobná glissanda s sebou nesou díky způsobu, jímž se hrají (pohybem hlavy), kromě výchylky intonace i změnu tónu.

Je však důležité zdůraznit, že potvrzení platnosti těchto hypotéz je „pouze“ v rovině fyzikální. Zjistili jsme, že předpokládané změny tónu jsou odvoditelné z měnících se fyzikálních vlastností zdroje zvuku. Jinou otázkou ale je, jaký mají tyto vlastnosti odraz v naší percepci: tedy, nakolik jsme schopni tyto změny spektrálního složení zachytit a vyhodnotit během percepčně – kognitivního procesu. V tomto bodě se dostáváme k dalšímu široké problematice, k tónu coby psychoakustické multidimenzionální veličině. Psychoakustický výzkum tónu už ovšem přesahuje rozměr a zadání této práce.

#### **4. Témbr a jeho proměny v hudební struktuře *šakuhači koten honkjoku***

Tato kapitola si klade za cíl popsat základní typy frází, nalezených v *Kinko honkjoku* verzi Gora Jamagučiho, z hlediska uplatnění témbru a jeho změn. Zároveň si všimneme i některých neobvyklých frází, jež obohacují melodicko – témbrové dění jednotlivých skladeb. Projdeme si všechny tyto fráze napříč rozsahem *šakuhači* a ukážeme si, jak se s témbrem v těchto frázích pracuje, kde jsou umístěny typizované techniky hry. Chci také dokumentovat využití tektonického principu kontrastu při výstavbě některých frází, jakož i tektonickou funkci jednotlivých frází.<sup>16</sup> Jsem přesvědčen, že pokud systém tektonických funkcí vezmeme coby soubor obecných stavebných principů a budeme zároveň abstrahovat od určitých typů hudebního vyjadřování evropské hudby posledních tří století, můžeme tento systém s úspěchem aplikovat na jakýkoli hudební projev, jenž je uzavřený (tedy má jasný, zjevný a stálý začátek i konec).

Používám také pojmu poloviční závěr. Mám tím na mysli fakt ukončení fráze na vedlejším tónu tetrachodu, jež je vždy *meri* tónem.

Z hlediska stavby hudební struktury je tradiční *honkjoku* zcela unikátním případem myšlenkově nesmírně homogenního, z jiného úhlu pohledu stereotypního, žánrového útvaru (zejména ve spojení s velmi pomalým tempem při provedení, pod či kolem meze pohybové stagnace). Každá ze skladeb *honkjoku*, bez ohledu na tu kterou interpretační tradici, školu, je vystavěna z určitého počtu typizovaných frází, jež se skládají z jednoho, dvou či více opěrných tónů (*kakuon*, „nuclear tones“, tónových jader). V zásadě jde o typ

---

<sup>16</sup> Termín tektonická funkce užívám v souladu s jeho vymezením Karlem Janečkem (1968: 141-180).

volně pojatého paternového myšlení. Ony typizované fráze jsou početně omezeny. Většina skladeb *Kinko honkjoku* je vystavěna z relativně uzavřeného a neměnného počtu takových frází, které se v každé skladbě vstupují do podobných, ale i myšlenkově odlišných vztahů. Tento rys je patrný v maximální míře u kompozic čerpajících ze starších vrstev *Kinko* repertoáru, který kodifikoval Kurosawa Kinko I. Výrazněji se z tohoto rámce odlišují kompozice přejaté z repertoáru *kota* a *šamisenu* (Kinuta Sugomori a Akebono Sugagaki) spolu se zvukově popisnou skladbou Sokaku Reibo. Ovšem i do nich jsou implantovány některé základní obraty, typické pro starší repertoár, vytvořený čistě pro *šakuhači*.

Zmíněné typizované fráze nejsou ovšem zcela neměnné. V různých skladbách jsou různě obměňovány: někdy se mění směr postupu základní melodické linie, vnitřní struktura fráze, ornamentika a s ohledem na kontext tektonická funkce dané fráze. Několik drobných frází se může spojovat ve větší rozsáhlé celky, jež v rychlejších tempech mohou odkazovat k žánrově odlišným vrstvám tradiční japonské hudby.

Při popisu jednotlivých frází a konkrétních technik ve frázích použitých budu kombinovat dva způsoby výkladu. Vždy uvedu příklad typického ustrojení každé jednotlivé fráze, spjaté s konkrétním místem v tónovém prostoru nástroje. Všimnu si užitých technik hry, jež ovlivňují témbur a zmíním převládající tektonickou funkci fráze. Při postupu tónovým prostorem nástroje se budu pohybovat od spodní polohy vzhůru. Při druhém typu výkladu (přibližně v poslední čtvrtině kapitoly) budu postupovat opačně: začnu s konkrétní technikou hry a uvedu způsoby jejího vřazení do hudebního kontextu. Všimnu si i rozsáhlejších složených frází, způsobu spojování drobných frází do rozsáhlejších celků a nejtypičtějších závěrových formulí.

V předešlé kapitole jsem ukázal, jak se proměňuje témbra nástroje při dělení tónového prostoru. Mění se spektrální charakteristika ve sledu několika tónů v určité poloze má samozřejmě velký význam pro stavbu fráze. Bylo by možné u každé z frází, uvedených níže, zmínit hned v záhlaví spektrální charakteristiku příslušných tónů, zjištěných v Blasdelově matici vzorků. Takovýto údaj by však naznačoval nezpochybnitelnou konkrétní spektrální kvalitu pro daný tón. Ovšem vzhledem k tomu, že se výsledky Blasdelovy a Matouškovy matrice v tomto ohledu liší, nepovažuji takový postup za korektní. Odkazuji na tabulku č. 4, kde je uvedena tabulka spektrálních charakteristik jednotlivých tónů/hmatů, s níž může čtenář porovnávat složení jednotlivých frází. Zdůrazňuji ale, že další výzkumy mohou přinést opět jiné umístění spektrálních charakteristik v rozsahu nástroje. Co však téměř jistě zůstane beze změny, je samotný fakt změny těchto charakteristik. Vzhledem k momentální otevřenosti tohoto problému budu v tomto přehledu nadále hovořit o technikách hry standardní, *meri* a *kari* jako o kontrastních. Vždy je možné míru jejich kontrastu porovnat s tabulkou č. 4.

Několik poznámek ke způsobu zápisu. Fráze uvádím v jakési rudimentární, skeletální podobě, bez rytmického průběhu. Prázdňá hlavička označuje standardní tóny základní tónové řady, dané postupným odkrýváním hmatových otvorů (opěrné tóny tetrachordů). Plná (černá) hlavička označuje tóny ostatní; tedy tóny, jež mají stejnou výšku jako tóny standardní a jsou jejich témbrovými substitucemi, a dále vedlejší tóny tetrachordů (*meri* či *kari* tóny).

Tečka pod notou značí prstovou artikulaci osu, křížek prstovou artikulaci ucu. Trojúhelníček naznačuje velmi krátkou rytmickou hodnotu, maximálně v délce jedné osminy. Většinou se však jedná o pouhý příraz či skupinku. Glissanda značím plnou čarou. Lokalizace těchto čar a jejich průběh, tvar, naznačují pohyb

v tónovém prostoru. Délka čáry koresponduje s přibližným časovým průběhem glissanda.

## 4.1. Spodní oktáva *ocu* (d1 – d2)

### 4.1.1. *Cu meri* (es1) – *ro* (d1)

Jedna z nejčastějších a nejtypičtějších frází nejen *Kinko honkjoku*.

Průběh fráze: *cu meri* (es) je hráno s prstovou artikulací *osu*, po něm následuje glissando *suri sage*, kdy hráč drží stále hmat *cu meri*, ovšem hlavu skloní nejprve do hlubokého *meri* (k tónu cca d1), jež postupně zvýší na výraznou *kari* polohu hlavy (více či méně plynulé glissando zpět na es1, ale často i výše, až k f1). Poté následuje prudký sestup na opěrný tón *ro* (d1) s prstovou artikulací *osu*. Ve velké většině případů je k této frázi připojen jakýsi dovětek nebo přirozená druhá polovina této fráze. Po nádechu zahraje hráč frází *najaši – ro*: vezme hmat *ro*, hlava je ovšem v pozici *meri* či hlubokého *meri*. Zazní tedy cca tón cis1 (někdy i c1). Vyrovnaním do běžné *kari* pozice se výška tónu zvýší k d1. Společně s nástupem této tónové výšky zaznívá postupné crescendo, spojené s horizontálním vibrátem *jokojuri*. V druhé polovině tónu d1 se objevuje decrescendo a ustává vibráto. Jedná se o typický dynamický a tímbrový vzorec *Kinko školy*, používaný na každém dlouhém závěrovém tónu frází – z měkkého zvuku (*sasabuki*) k metalickému silnějšímu zvuku a zpět do *sasabuki*. Na konci tohoto dlouhého tónu se fráze ukončí *otoši*, rychlým a krátkým skloněním hlavy do *meri* pozice, spojeným někdy s kruhovitým pohybem hlavy, jež vytvoří pokles výšky tónu cca o půltón k cis1.

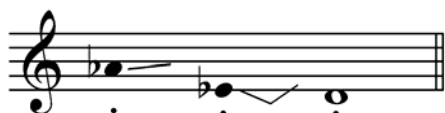


Př. č. 12

Témbrová složka: Jde o typickou kombinaci vedlejšího *meri* tónu tetrachordu s opěrným standardním tónem, jež dává výsledný témbrový kontrast. Témbrové dění je doplněno glissandy (*suri sage*, *najaši*, *otoši*) a průběhem opěrného tónu (*crescendo*, *vibrato*, *decrescendo*), jež je pro *Kinko* styl charakteristický. Stejným způsobem se hrají všechny dlouhé opěrné tóny, v celém rozsahu nástroje. Nebudu proto u všech dalších fráží na tento typ témbrové obměny upozorňovat.

Tektonická funkce: Pro tuto frázi je typická funkce závěru, a to jak u kratších, tak rozsáhlejších celků. Bez postupu *najaši – ro* se objevuje zřídka, v případech, kdy je její závěrová funkce oslabena. Ve skladbě *Kotobuki no Širabe* vystupuje ve funkci závěru, kódy, celé skladby. Výjimečně má i funkci introdukční, kdy otvírá celou kompozici (*HiFuMi Hačigaeši*, *Cuki no Kjoku*, v modifikované podobě, kdy opěrný tón *d1* zazní na krátkou dobu a s rychlým glissandem *furi*, též u skladby *Sajama Sugagaki*).

Další varianty fráze: V úvodní části skladby *Akebono Širabe* je tato fráze uvozena u (*as1*) s glissandem *suri sage*, opěrný tón *d1* je relativně krátký a chybí dovětek *najaši – ro*.

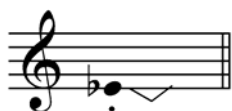


Př. č. 13



#### 4.1.2. *Cu meri (es1) – cu meri (es1)*

Průběh fráze: Je tvořena spojením *cu meri* a glissanda *ori*. Hráč zahraje *cu meri* s prstovou artikulací *osu*, hlava je v *meri* pozici. Bez změny hmatu poklesne hlavou do hlubokého *meri* a vrátí se do *meri*. Zazní intonační vychýlení cca *es1 – d1 – es1*. V některých případech v závěru fráze může být hlava zvednuta až do *kari* pozice, čím se zvýší výška tónu o půltón i více.



Př. č. 14

Témbrová složka: Fráze je postavena na *meri* tónu s jeho intonační i témbrovou obměnou, kdy hlava hráče poklesne do hlubokého *meri* a vrátí se zpět do *meri* pozice, eventuálně je zvednuta až do *kari* pozice.

Tektonická funkce: Vzhledem k tomu, že tato fráze není postavena na opěrném tónu spodního tetrachordu (*d1 – g1*), je často využívána ve funkci jakéhosi polovičního závěru, a to jak ve sledu několika kratších frází, umístěných v této poloze, tak jako závěr delší fráze, procházející více tetrachordy. Bezprostředně následující fráze pak často (ne ovšem vždy) ukotví hudební proud na opěrném tónu tetrachordu: např. *cu meri - ro (es1 – d1)* nebo *cu meri - cu – re (es1 – f – g)*.

Ač je co do výskytu obvyklou a typickou frází, neobjevuje se ve všech skladbách.

Další varianty fráze: Často je tato fráze rozšířena prostým opakováním *cu meri*, může být připojeno i další *ori* nebo *furi*. Jiný případ rozšíření této fráze je tento: *cu meri* se opakuje několikrát za sebou, v kratších rytmických hodnotách. Mezi jednotlivé tóny se nekládají vždy glissanda *furi*, ale některý opakovaný tón je „nasazen“ pomocí *ucu*. Tento agresivnější způsob prstové artikulace, doprovázené nárazem dechu, vytváří ve sledu opakovaných tónů dobře slyšitelný témbrový kontrast s artikulací *osu*.

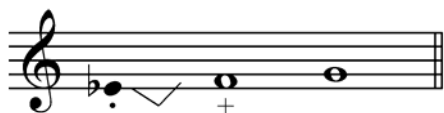


Př. č. 15

#### 4.1.3. *Cu meri (es1) – cu (f1) – re (g1)*

Zřejmě nejčastější fráze *Kinko honkjoku*, spolu se stejnou frází hranou ve vyšší *kan* oktávě.

Průběh fráze: Hráč nasadí *cu meri* s artikulací *osu*, následuje *suri age*, kdy hlava klesne do hlubokého *meri* a následně se zvedne zpět do *meri* a ještě výš do *kari*. Poté už nastupuje *cu* s akcentující artikulací *ucu* a hned vzápětí *re* bez prstové artikulace. Jde tedy o melodický postup *es1 – d1 – es1 – f1 – g1*.



Př. č. 16

Témbrová složka: Fráze je, jak vidno, z hlediska technik hry ovlivňujících témbro velmi pestrá. Tři tónové výšky (stupně) mají tři různé způsoby nástupu tónu: *cu meri* – *osu*, *cu* – *ucu*, *re* – bez artikulace prstem. *Cu meri* (es1) je doplněno *ori*, které plynule projde třemi polohami hlavy: *meri*, hluboké *meri* a *kari*.

Navíc se jedná o kombinaci dvou standardních tónů (*cu* a *re*) s *meri* tónem (*cu meri*).

Tektonická funkce: Tato fráze je využita v rámci celého *Kinko honkjoku* v řadě tektonických funkcí. V několika skladbách (*Takioči no Kjoku*, *Jošija Reibo*, *Izu Reibo*, *Kotobuki no Širabe*) má úlohu introdukční, kdy je vstupní frází. Často je exponována jako výrazné téma většího celku. Jinou, také obvyklou možností je funkce závěru menšího či většího stovebného celku, mnohdy i jako závěr delší složené fráze. Pokud uzavírá větší stovebný úsek, následuje po ní krátká kadenční fráze *najaši* – *re* s krátkým *otoši* po *re*. V této podobě má zcela výjimečně i funkci závěrové formule (kódy) celé skladby (*HiFuMi Hačigaeši*).

Další varianty fráze: Pokud je *re* (g1) opakováno, připojuje se vždy artikulace *osu*. Po posledním *re* zazní rychlé *otoši* (glissando od cca *fis1* k opěrnému tónu *g1*, jež je ukončeno rychlým krátkým sestupem do *meri* pozice, tj. cca o půl tónu). Je-li *re* opakováno vícekrát, bývá některý z tónů hrán kontrastní artikulací *ucu*.

V jiné variantě této fráze ( např. Učikae Kajokrei) se postup *cu meri - cu - re* opakuje, přičemž mezi *re* a *cu meri* se hraje glissando *suri sage*. Poté zazní závěrová formule *najaši re s otoši*.

#### 4.1.4. *Cu meri (es1) – re (g1) – ro (d1)*

V této frázi je opsán prostor celého tetrachordu d1 – g1.

Průběh fráze: *Cu meri* je většinou nasazeno s artikulací *osu*, následuje glissando *suri age* k *re* (g1, bez artikulace *osu*), po němž následuje kvartový skok k druhému opěrnému tónu tetrachordu, *ro* (d1), jež je vždy nasazeno s *osu*. *Ro* může být, v závislosti na tektonické funkci, ukončeno *otoši*, nebo po něm (v případě kódové funkce) může nastoupit závěrová kadenční formule *najaši ro s otoši*.



Př. č. 17

Témbrová složka: V této základní podobě jde o kontrast *meri* tónu (*cu meri*) s oběma standardním opěrnými tóny tetrachordu. Mezi oběma opěrnými tóny se objevuje i kontrast v artikulaci: *re* je nasazeno bez artikulace *osu*, *ro* s touto artikulací. Témbrové dění doplňuje glissando *suri age*.

Tektonická funkce: Tato fráze se objevuje ve více tektonických funkcích, jako hudba introdukční, kódová, má ale i expoziční charakter.

Další varianty fráze: Vyskytuje se několik obměn této fráze. Mezi *cu meri* a *re* se zahraje *cu* (s artikulací *ucu*), jako v předchozí frázi. *Re* může být opakováno, některý z tónů je potom artikulován pomocí *ucu* (Izu Reibo č. 30). Po *re* se někdy hraje glissando *suri sage*, kdy hráč zvýší hlavu do *kari* pozice (k tónu *as1*) a následně klesne k *ro*.

Prostor tetrachordu může být vyplněn také následujícím postupem – *najaši ro, cu meri, cu, re, ro*. Po *re* se hraje glissando *suri sage*, *ro* je ukončeno *otoši*. Výsledkem je regulérní melodický sled *cis-d-es-f-g* (*as*) *d*.



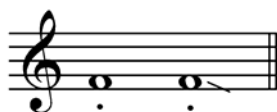
Př. č. 18

Témbrová složka: Na frázi v tomto příkladu se podílí několik témbrových kvalit. Jsou zde tři tóny hrané standardním způsobem (poloha hlavy a hmatová pozice s plně zakrytými příslušnými hmatovými otvory), jeden „klasický“ *meri* tón (*cu meri, meri* v obou aspektech pozice hlavy i částečné zakrytí hmatových otvorů) a jeden tón (*cis*) hraný v *meri* pozici hlavy, ovšem se standardním hmatem. Prstová artikulace se objevuje pouze u *cu*, eventuálně u *ro*. Jsou zde i tři typy melodicko-témbrových flexí – *najaši* (*ro*), *suri sage* (*re – ro*) a *otoši* (*po ro*).

#### 4.1.5. *Cu* (f1)

Fráze může být v tomto tetrachordu tvořena také uplatněním *cu* jako standardního tónu/hmatu (f1).

Průběh fráze: Ve skladbě *Aši no širabe* je vstupní fráze tvořená dvěma tóny *cu* (f) s artikulací *osu* a *otoši*.



Př. č. 19

Témbrová složka: Až na *otoši* po druhém *cu* je fráze témbrově zcela homogenní.

Tektonická funkce: Introdukční.

Další varianty fráze: Zvláštním případem je vstupní fráze v *Jugure no Kjoku*, kdy hráč z *cu* (f1) pozvolným sestupným glissandem klesne do *cu meri* (es). Po něm následuje glissando *ori*, tedy výměna es1 – d1 – es1.



Př. č. 20

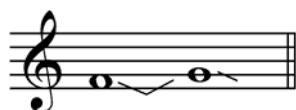
Témbrová složka: Fráze je tvořena kontrastem standardního tónu s *meri* tónem, ozvláštňným glissandem *ori*, jež je tvořeno skloněním hlavy z *meri* do hlubokého *meri* a zpět. Netypické je sestupné glissando od *cu* k *cu meri*.

Tektonická funkce: Introdukční

Další varianty fráze: Tato fráze nemá další varianty.

#### 4.1.6. *Cu* (f1) – *re* (g1)

Průběh fráze: *Cu* (f2) je nasazeno s artikulací *osu*, poté následuje sklon hlavy do *meri* pozice bez prstové artikulace *osu* a návrat k *cu* glissandem *suri age*. Pak již nastupuje *re*, s artikulací *osu* a eventuálním *otoši*.



Př. č. 21

Témbrová složka: Fráze je tvořena dvěma standardními tóny, které jsou ovšem doplněny glissandy, tvořenými změnou polohy hlavy. U tónu *cu* jde v glissandu hlava ze standardní pozice do *meri* a zpět a poté až do *kari* pozice.

Tektonická funkce: U této fráze převládá introdukční funkce, a to nejen jako první fráze skladby (viz tento příklad skladby *Namima Reibo*), ale i v dalším průběhu *coby* první fráze většího větného dílu.

Další varianty fráze: Obdobný tvar má tato fráze v úvodu Koro Sugagaki. Úvodní postup *f – es – f* je opakován: nehraje se jako hmatová výměna *cu – cu meri – cu*, ale drží se pouze hmat *cu* a melodický pohyb je vytvořen rychlým glissandem *furi*, sklonem hlavy do *meri* pozice a zpět. Ve chvíli návratu k tónu *f1* se hraje kontrastní prstová artikulace *ucu*.

V obou těchto případech má tato fráze funkci introdukční, kdy je úvodní frází celé skladby (Akita Sugagaki, Koro Sugagaki, Igusa Reibo, Namima Reibo).

#### 4.1.7. *U (as1) – re (g1)*

Průběh fráze: Je tvořena postupem od vedlejšího tónu tetrachordu *u (as1)* k opěrnému tónu *re (g1)*. V tomto smyslu je obdobou fráze *cu meri – ro* ve spodním tetrachordu. V takto jednoduchém tvaru se vyskytuje zřídka (např. Meguro Džiši). Mnohem častější je její rozšířená podoba, kdy se po *u* (artikulace *osu*) hraje *furi*, následováno *cu* (tón *f*), hraný s artikulací *ucu*. Po *cu* již zazní opěrný tón *re (g1)*, bez prstové artikulace, eventuálně ukončený *otoši*.



Př. č. 22

Témbrová složka: Z témbrového hlediska jde o kontrast dvou standardních tónů *re (g1)* a *cu (f1)* s *u (as1)*, jež se hraje vždy v *meri* pozici hlavy. Dále, v rámci glissanda *furi* na tomto tónu hlava poklesne do hlubokého *meri* a navrátí se zpět do *meri*. *Otoši* na konci *re (g1)* je opět tvořeno rychlým sklonem hlavy do *meri*



pozice. Třetí aspekt témbrové proměny je tvořen třemi typy nástupu tónu – artikulace *osu* (as1), artikulace *ucu* (f1), bez artikulace (g1).

Tektonická funkce: Tato fráze může být navázána do delšího spojitého sledu několika frází. Má téměř vždy funkci závěrové kadenční formule k opěrnému tónu *re* (g1). Fráze v př. č. ... je závěrovou formulí, poslední frází skladby Namima Reibo.

Další varianty fráze: Tón *re* (g1) může být opakován, s prstovou artikulací. Po frázi může následovat formule *najaši re*, *s otoši*.

#### 4.1.8. *U* (as1) – *u* (as1)

Průběh fráze: Jde o frázi tvořenou opakováním vedlejšího tónu *u* (as1), kdy mezi každé opakování a na závěr fráze je vložena glissanda *furi* a *ori* (sklon hlavy z *meri* pozice do hlubokého *meri* a zpět), jež má za následek půltónové zhoupnutí. Při *ori* v závěru fráze může být hlava zvednuta až do *kari* pozice (zvednutí tónu nad as1). První i opakovaná *u* se hrají s prstovou artikulací *osu*, někdy i *ucu*.



př. č. 23

Témbrová složka: Z hlediska témbru jde o homogenní frázi, podobně jako fráze *cu meri – cu meri*. Obměnu vnáší glissando *furi* a *ori*, eventuálně kontrastní prstová artikulace *ucu*.

Tektonická funkce: Podobně jako fráze *cu meri – cu meri* ve spodním tetrachordu má i fráze *u – u* převážně funkci lehkého závěru, tedy závěru na vedlejším tónu tetrachordu, který je umístěn o malou sekundu nad opěrným tónem tetrachordu (vztah  $es_1 - d_1$ ;  $as_1 - g_1$ ). U složené fráze *u – u – cu meri* jde vlastně o spojení závěrových formulí na vedlejších tónech dvou různých tetrachordů, které umocňuje jejich funkci lehkých závěrů. Tato funkce je umocněna i složkou témbrovou – *meri* tóny vedlejších tónů tetrachordů stojí v protikladu vůči standardním opěrným tónům tetrachordů.

Další varianty fráze: Objevuje se v rozšířené podobě např. *u – u – cu meri* (případně i *ro*). Po *u* následuje glissando *suri sage*, kdy se hlava zvedne do *kari* pozice (výška tónu se zvýší) a náklesně klesne k tónu *cu meri* (*meri* pozice hlavy + částečně uzavřený první hmatový otvor). Po něm následuje většinou glissando *ori*.

#### **4.1.9. U (as<sub>1</sub>) – či (a<sub>1</sub>)**

Průběh fráze: *U* (as<sub>1</sub>) je nasazeno s prstovou artikulací *osu*. Hráč poté skloní hlavu z *meri* do hlubokého *meri* (stupňovitě) k tónu *g* a zvýší pozvolným glissandem (*suri age*) do *kari* k tónu a<sub>1</sub>. Jakmile je této výšky tónu dosaženo, hráč změní hmat na *či* (a<sub>1</sub>) ve standardní poloze hlavy, bez prstové artikulace. *Či* je ukončeno krátkým *otoši*.



př. č. 24

Před glissandem k tónové výšce a1 se může objevit opakování *u* (as1, viz Šin Kjorei). Mezi oběma *u* se hraje glissando *furi* (změna sklonu hlavy z *meri* pozice do hlubokého *meri* a zpět do *meri*, půltónové zhoupnutí as1 – g1 – as1). Rozšířená varianta se objevuje ve skladbě Jošija Reibo. Po vstupním *u* (as1) s artikulací *osu* se hraje *suri age*, je „vytažené“ až do *kari* pozice k tónu a1, jež vzápětí zazní jako *či* s artikulací *osu*. Poté následuje další glissando, *suri sage*, kdy hráč zvýší polohu hlavy do *kari* a vzápětí klesne do *cu meri* (es1), s prstovou artikulací *osu*. *Cu meri* se opakuje, s kontrastní artikulací *ucu*. Fráze je zakončena typickým *ori*.

Témbrová složka: Jde tu o kontrast několika témbrových kvalit. Tři z nich se týkají vedlejšího tónu/hmatu *u* – jako obvyklý *meri* tón (as1), tón v poloze hlubokého *meri* (g1) a *kari* tón ( a1) Glissando *suri age* spojuje všechny tři tyto kvality. Standardní *či* (a1) pak reprezentuje základní řadu tónů, s témbrovou obměnou v *otoši* (*meri* pozice hlavy).

Tektonická funkce: součást většího celku, málokdy v úloze závěrové formule. Ukotvení na tónu *či* (a1) odkazuje ke změně tetrachordu, tedy k tetrachordální modulaci (Koizumi, 1977). Tetrachordální rámec se mění z tetrachordu g1 – c2 je změněn na tetrachord a1 – d2.

Další varianty fráze: Před glissandem k tónové výšce *a1* se může objevit opakování *u* (*as1*, viz Šin Kjorei). Mezi oběma *u* se hraje glissando *furi* (změna sklonu hlavy z *meri* pozice do hlubokého *meri* a zpět do *meri*, půltónové zhoupnutí *as1 – g1 – as1*).

Rozšířená varianta se objevuje ve skladbě Jošija Reibo. Po vstupním *u* (*as1*) s artikulací *osu* se hraje *suri age*, je opět „vytaženo“ až do *kari* pozice k tónu *a1*, jež vzápětí zazní jako *či* s artikulací *osu*. Poté následuje další glissando, *suri sage*, kdy hráč zvýší polohu hlavy do *kari* a vzápětí klesne do *cu meri* (*es1*), s prstovou artikulací *osu*. *Cu meri* se opakuje, s kontrastní artikulací *ucu*. Fráze je zakončena typickým *ori*. V této podobě se fráze objevuje uvnitř delšího sledu frází, který je ukončen závěrovou formulí na opěrném tónu tetrachordu *re* (*g1*).

#### 4.1.10. *Ri meri* (**b1**) – *či* (**a1**)

Průběh fráze: *ri meri* je nasazeno s *osu*, následuje glissando *suri sage* k tónu *a1* a zpět k tónu *b1* a výše. Po tomto glissando hráč zahraje *či* (*a1*) s artikulací *osu*. Pokud se *či* opakuje, jedno z těchto opakování zazní s artikulací *ucu*.



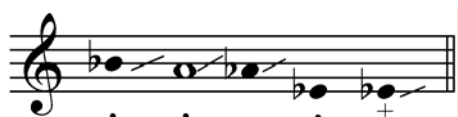
Př. č. 25

Témbrová složka: Fráze je tvořena kontrastem *meri* tónu *ri meri* a standardního tónu *či*. Glissando *suri sage* je tvořeno na *ri meri* sklonem hlavy z *meri* pozice do

hlubokého *meri* a zpět a dále do zvýšené kari pozice. Při opakování tónu *či* je tento sled ozvláštněn užitím obou kontrastních artikulací.

Tektonická funkce: Počtem výskytu nejde o dominantní frázi. Pokud se objevuje, má větší celek, jehož je součástí, povětšinou typickou úlohu mezičlánku, jakoby drobné epizody. V rámci takové epizody může být frázi vstupní, ale i závěrovou. Ač je motivicky tvořena podobným sledem jako *cu meri – ro*, vnáší do hudební struktury znatelný kontrast. Náleží k tetrachordu  $a1 - d1$ , kdy *ri meri* ( $b1$ ) je vedlejším tónem vztahujícím se ke spodním opěrnému tónu tetrachordu. Nástup této fráze je vždy znakem modulace mezi tetrachordy (viz Koizumi 1977: 78); tetrachord  $g1 - c1$ , který bývá v této poloze dominantní, je nahrazen tímto tetrachordem  $a1 - d1$ .

Další varianty fráze: Jeden z modelů rozšíření ukazuje následující příklad. Po tónu *či* ( $a1$ ) zazní další glissando *suri sage*, jež směřuje k tónu *u* ( $as1$ ), jež je nasazeno s artikulací *osu*. Poté následuje další *suri sage*, směřující k *cu meri* ( $s$  artikulací *osu*). Opakované *cu meri* zazní s artikulací *ucu* a fráze je ukončena *ori*.



Př. č. 26

Závěrová funkce fráze je zde změněna zařazením dvou *meri* tónů – *u* a *cu meri*, jímž fráze končí. Jde tedy o typický „poloviční“ závěr na vedlejším tónu

spodního tetrachordu d1 – g1. Nástupem *u* (as1) z tetrachordu g1 – c1 jde o další tetrachordální modulaci. Místo spodního opěrného tónu tohoto tetrachordu hudební proud poklesne ke spodnímu tetrachordu. Takovýto způsob rozšíření fráze *ri meri* (b1) – *či* (a1) je typický především pro vrchní oktávu *kan*.

Po tónu *u* (as1) však může zaznít glissando *suri age*, jež směřuje k tónu *ri* (c2). V takovém případě je nástupem *ri* stvrzena zpětná modulace z tetrachordu a1 – d2 do tetrachordu g1 – c1.

Příklad ze skladby *Jugure no Kjoku* ukazuje jiný způsob uplatnění *ri meri* (*hi meri*). Směr pohybu je obrácen. Po *hi meri* (b1) následuje glissando *suri age*, po němž zazní *ri* (c2) s trylkem mezi *ri* a *go no hi* (c2 – d2). Fráze tak opisuje v nitřní prostor tetrachordu a1 – d2 bez zaznění spodního opěrného tónu.

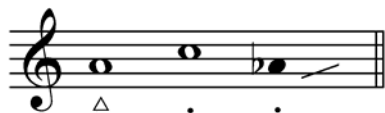


Př. č. 27

#### 4.1.11. *Ri* (c2) – *u* (as1)

průběh fráze: Úvod této fráze má dvě varianty – může začít přímo na *ri* (c2) s artikulací *osu* nebo se místo této artikulace hraje tón a1 (*či*) bez prstové artikulaci, po němž následuje *ri*, také bez artikulace. Vstupní *či* (a1) je vlastně jakýmsi delším přírazem umístěným místo prstové artikulace *ri* (c2).

Po *ri* zazní *u* (as1) s artikulací *osu*, po níž následuje glissando *ori* (sestup hlavou do hlubokého *meri* a zpět do *meri*, as1 – g1 – as1).



př. č. 28

témbrová složka: Fráze je tvořena kontrastem standardního (*kari*) tónu *ri* (eventuálně i *či* v úvodu fráze) a *meri* tónu *u*.

tektonická úloha: Typická fráze „tematická“, s expoziční funkcí, jež je většinou první frází delších celků. Začíná na vrchním opěrném tónu tetrachordu a končí na vedlejším tónu tohoto tetrachordu.

další varianty fráze: Jedná se o velmi častou frázi, která má řadu variant a je různě obměňována a rozšiřována. Z nejčastějších způsobů obměn jmenujme alespoň opakování *u* (as1), s prstovou artikulací *osu*, před nímž se hraje *ori*. Po *u* může následovat glissando *suri sage* (hlava do *kari* pozice nad tón as1 a rychlý sestup) k tónu *cu meri* (es1), s prstovou artikulací *osu*; fráze je pak ukončena *ori* (z *meri* do hlubokého *meri* a zpět, zhoupnutí es1 – d1 – es1). V rámci delšího úseku může následovat závěrová formule *u – furi – cu* (s artikulací *ucu*) – *re* (opakované nebo fráze *najaši re*).

#### 4.1.12. Využití či meri (as1)

Či meri se v této oktávě objevuje jako alternace *u* (as1). V intonaci je poněkud vyšší a s jasnějším témbrem. Např. v *Jugure no Kjoku* zazní či meri místo *u* ve sledu as1 – *furi* - as1 – *suri sage* - es 1 (*cu meri*).



Př. č. 29

Časté je využití obou variant tónu as v jedné frázi jako obměny intonační i témbrové.



Př. č. 30

Průběh fráze: První as se hraje jako *či meri*, druhé a třetí se hraje jako *u*. Všechny pevné tóny (stupně) se hrají s artikulací *osu*. Po každém stupni zazní podle směru postupu melodie glissando *suri sage* (k nižšímu tónu) nebo *suri age* (vyššímu tónu). Fráze je ukončena na *cu meri* (es1) glissandem *ori*.



Témbrová složka: Fráze je plně ukotvena v témbrové kvalitě *meri* tónů – či *meri*, *u*, *cu meri*. Glissanda mezi tóny jsou prováděna standardním způsobem: pokles hlavy z *meri* do hlubokého *meri*, pozvednutí hlavy zpět do *meri* a výše, až ke *kari*. *Ori* v závěru fráze se hraje též tradičně – pokles z *meri* do hlubokého *meri* a pozvednutí zpět do *meri*.

Tektonická funkce: Vzhledem k ukončení fráze na tónu *cu meri* nejde o frázi se závěrovou funkcí. Její proměnlivost melodická i témbrová jí předurčuje spíše k funkci evoluční.

#### **4.1.13. Prostor mezi tónovými výškami c2 – d2**

Takovéto označení kapitolky se může zdát vzhledem k dosavadnímu výkladu nesouřadné, ale pokud jde o hudební dění v tomto intervalu, je zcela na místě. Tónové výšky c2 – d2 jsou uzlovými body a to hned z několika úhlů pohledu:

1. Jde o předěl mezi spodní oktávou *ocu* a vrchní oktávou *kan*.
2. Oba tóny jsou vrchními opěrnými tóny tetrachordů (g1 – c2, a1 – d2).
3. Obě tónové výšky se tvoří několika způsoby. Právě v tomto intervalickém rozmezí se objevuje největší variabilita dělení tónového prostoru u *šakuhači*, kdy jednu výšku tónu lze zahrát více způsoby. Tato variabilita dává, jak už víme, i variabilitu témbrovou. Zároveň se však některé typy tónů/hmatů hrají s nepevnou intonací. Nejde tedy vždy o stupňovitý melodický postup, nýbrž často o nějaký způsob vyplnění tohoto výškového rozmezí.
4. V tomto prostoru se též uplatňuje řada přídavných technik hry, jež mají značný vliv na témbrovou složku – trylek *ri – go no hi*, *juri* na tónu *ri* nebo *ro*, trylek *korokoro*. Způsob uplatnění těchto technik hry ve frázích viz kapitola 4.4.

#### 4.1.13.1. *Ri* (c2)

Průběh fráze: Tento příklad je ukázkou jednoho z typických způsobů výstavby fráze pouze z opěrného tónu tetrachordu. *Ri* (c2) je artikulováno prstem (*osu*), ale i krátkým *či* (*a*), jež zazní ještě před *ri*. C2 se v tomto případě opakuje, s prstovou artikulací. K této frázi je přirozeně připojena závěrová formule *najaši ri*.



Př. č. 31

Témbrová složka: Samotná fráze (*či*) *ri* – *ri* je témbrově stabilní, na opěrném tónu, s jedním druhem artikulace. Změnu přináší druhá fráze, při *najaši* postup z *meri* do standardní pozice hlavy na *ri* a v závěru rychlý sestup *otoši* do *meri* pozice.

Tektonická funkce: Fráze má jednoznačnou úlohu upevnění tónového centra, v kterémkoli místě většího větného dílu.

Další varianty fráze: Jde o frázi, která se vyskytuje poměrně zřídka; i postup *najaši ri* není obvyklý. V začátku fráze může absentovat *či*, místo *otoši* zazní vzestupné glissando.

#### 4.1.13.2. *Ri (c2) – go no hi (d2)*

Průběh fráze: Jeden z typických způsobů vyplnění intervalu c2 – d2. *Ri* se hraje s artikulací *osu*, která se tvoří otevřením a zakrytím 5. hmatového otvoru (pro palec levé ruky). Stejným způsobem se hrají i přírazy shora, které díky zrychlujícímu se tempu <sup>17</sup> přejdou v trylek. Následným zpomalením tempa dostaneme opět přírazy, poslední *ri* se hraje s malým zhoupnutím (*furi*) do *meri* pozice a zpět. K této frázi se přirozeně v jeden celek připojuje postup *ri – ri – go no hi*. *Ri* je nasazeno z *meri* pozice a dotaženo pohybem hlavy do standardní polohy (fakticky jako *najaši*, byť tak není značeno), opakované *ri* je artikulováno trylkem *ri – go no hi* (opět palec levé ruky na 5. hmatovém otvoru). Fráze je ukončena delším *go no hi s otoši*.

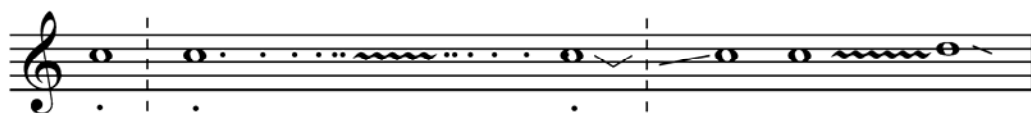
Témbrová složka: Z hlediska témbrového kontrastu při dělení tónového prostoru je tato fráze stabilní. Dílčí proměny přináší až následná fráze se vzestupným glissandem v úvodu fráze a závěrečným *otoši*.

Tektonická úloha: Jde o frázi s evolučními znaky, čemuž přispívá její délka a proměnlivé tempo.

---

<sup>17</sup> Efekt zrychlování a zpomalování tempa se nazývá *sutebjoši*. Objevuje se nejen v mnoha žánrech tradiční japonské hudby, ale i v hudebním doprovodu tradičního japonského divadla, náboženských rituálů atd. Na *šakuhači* se zrychlované a posléze zpomalované tóny hrají vždy s prstovou artikulací *osu* nebo *ucu*.

Další varianty fráze: Vzhledem k délce a uzavřenému seskupení nemá tato fráze odlišné varianty, není rozšiřována ani dělena. Stojí vždy jako výrazný rozsáhlejší solitér.



Př. č. 32

#### 4.1.13.3. *Ri (c2) – go no hi (d2)*

Průběh fráze: Tato fráze je jistou obdobou fráze předcházející. Přírazy a trylek se hrají tímto způsobem, tentokrát ovšem k tónu d2 – *go no hi*, tedy fakticky zesponu. Fráze se opět spojuje v přirozený celek s frází následující.

Témbrová složka: Jako u předcházející fráze.

Tektonická funkce: Jako u předcházející fráze.

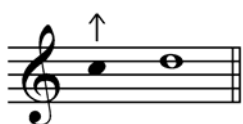
Další varianty fráze: Viz předchozí fráze.



Př. č. 33

#### 4.1.13.4. *Ha* (c2, cis2) – *ro* (d2)

Průběh: Jde o jednu z rudimentárních frází *honkjoku*, jež typická i pro starší vrstvy *honkjoku* tradice *Meian*. V *Kinko honkjoku* se hraje tato fráze takto: *ha* (vždy bez prstové artikulace) se intonuje, podle kontextu, jako c, vyšší c až cis2. Prostor mezi oběma tóny může být vyplněn kratším jednosměrným vzestupným glissandem nebo krátkým nátrylem, vlastně druhem prstové artikulace. *Ro* (d2) se hraje bez prstové artikulace. Je-li opakováno, prstová artikulace se užívá. Fráze může být též zakončena *otoši*.

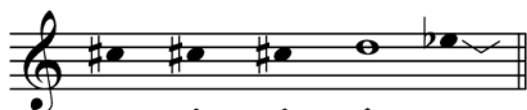


př. č. 34

Témbrová složka: Opět jde o témbrový kontrast, kdy hmat *ha* se hraje v *meri* poloze hlavy a případným glissandem (pozvednutím hlavy až do *kari* pozice) se výška tónu přiblíží d2 a hráč vezme hmat *kan ro*, ve standardní pozici hlavy. Fráze dává zřetelný sluchový dojem spojení zastřeného a jasného tónu.

Tektonická funkce: Tato krátká fráze je využívána nejrůznějšími způsoby a objevuje se ve všech tektonických funkcích. Má-li funkci závěrovou, následuje po ní krátká kadenční formule *najaši ro*. Tato závěrová formule zároveň přináší i témbrový kontrast, neboť přibližně totéž intervalové rozpětí vyplněno jiným způsobem hry: postupem z *meri* do standardní pozice hlavy, přičemž hráč stále drží hmat *ro* (d2).

Další varianty fráze: Fráze má ustálenou podobu. Obměnu ukazuje př. ze skladby Šidzu no Kjoku.



Př. č. 35

*Ha* je dvakrát opakováno (s prstovou artikulací). Po *ro* (d2) zazní fráze *kan cu meri s ori*. Tento příklad ukazuje jeden ze způsobů spojení fráze *ha - ro* s jinou frází do většího celku. Spojením s *cu meri* se mění i funkce fráze; *cu meri* je vedlejším tónem tetrachordu d2 - g2 se vztahem k opěrnému tónu d2 (v tomto případě *ro*), fráze tedy končí polovičním závěrem. Tento dojem z melodického postupu dokresluje i témbrová složka, s kontrastními tóny *ro* (d2) a *cu meri* (es2).

Z opakování fráze v předešlém příkladu s polovičním závěrem je ve skladbě Šidzu no Kjoku vystavěn celý větný díl (fráze č. 8 - 11). Tato fráze je dvakrát opakována (ovšem bez opakovaného *ha*). Dojmu uzavřenosti větného dílu je dosaženo nástupem fráze *ha - ro* (bez následného *cu meri*) v úloze závěrové formule, která je podtržena následující frází *najaši ro s otoši*.

#### 4.1.13.5. *Ha*

Tón *ha* se hraje vždy hmatem *ni jon go no ha* (viz níže), tj. 1. a 3. prstem. Může objevit i jako samostatný tón, po němž po krátké cesuře (s eventuálním nádechem) nastupuje jiná fráze, např. *kan cu meri s ori, kan cu meri – cu – re* aj. Jiným typem vazby tónu *ha* je spojení s tónem *re* (g1) nebo *u* (as1). V obou případech nastupuje *ha* po krátké cesuře. V případě spoje *ha – re* se oba tóny hrají bez prstové artikulace. Fráze má typickou závěrovou funkci. Ve spoji *ha – u* se *u* (as1) nasazuje s prstovou artikulací a nestojí v závěru fráze.

*Ha* může však tvořit i samostatnou delší frázi, kdy hráč z *meri* pozice (cca cis2) zvedne hlavu výše, čímž docílí glissanda k tónu d2. Stále drží hmat *ha* a dvakrát tento postup opakuje.



Př. č. 36

Někdy může následovat závěrová fráze – témbrově kontrastní – *najaši ro s otoši*. Ve skladbě Izu Reibo zazní při třetím opakování místo *ha* (po glissandu ve standardní pozici hlavy coby d2) *ro* – témbrově kontrastní opěrný tón tetrachordu.

Jiný případ najdeme ve skladbě Šin Kjorei.

Průběh fráze: *Ha* je nasazeno v *meri* pozici na tónové výšce přibližně cis2 a postupným zdvihnutím hlavy (glissandem) až do *kari* pozice se ozve tón es2. Následně hlava stupňovitě (bez glissanda) klesne zpět do *meri* pozice k tónu

cis2. Tímto způsobem se záměrně vyhneme tónové výšce d2 – tedy opěrnému tónu, přičemž je toto d2 z obou stran obklopeno vedlejšími tóny (oba ve vzdálenosti půltónu od d2).

Témbrová složka: Obkroužení opěrného tónu ve standardní pozici má i aspekt témbrový. Ze tří základních variant polohy hlavy není využita pouze poloha standardní. Při změně výšky tónu vzhůru, z *meri* do *kari*, se hraje glissando, hlava se zvedá postupně, opačným směrem se poloha hlavy z *kari* do *meri* změní stupňovitě, skokem.

Tektonická funkce: Díky ukotvení na vedlejších tónech tetrachordů má tato fráze jednoznačné evoluční rysy.

Další varianty fráze: Vzhledem ke stavbě (využití specifické techniky hry u jednoho hmatu) a bohatému vyplnění tohoto tónového prostoru jiným hudebním materiálem, nemá tato fráze další varianty.

#### **4.1.13.6. Ni jon go no ha – jon go no ha**

Průběh fráze: Tento postup je obměnou fráze *ha – ro*, kdy jde opět spoj c2 (event. cis2) s d2 za použití jiného hmatu u druhého tónu. Vnáší tedy mezi fráze vyplňující tento tónový prostor další témbrový kontrast. V „základní“ variantě má fráze jednoduchý průběh bez prstové artikulace, *ni jon go no ha* se hraje v *meri* pozici hlavy, *jon go no ha* v lehkém *meri*. Přesný úhel sklonu hlavy je v obou případech dorovnáván podle potřeb odpovídající intonace.





Př. č. 37

Témbrová složka: Z témbrového hlediska působí tato fráze především jako celek a působí kontrastně vůči ostatním frázím v tomto prostoru.

Tektonická funkce: Většinou stojí uprostřed delšího větného dílu, závěrovou funkci v zásadě nemá.

Další varianty fráze: Nejjednodušší obměnou je opět několikanásobné opakování, kdy kromě prvního jsou všechny ostatní tóny *ni jo go no ha* nasazeny s prstovou artikulací *osu* a prostor mezi oběma tóny je vyplněn krátkým vzestupným glissandem.

Podobně jako *ha* i tón *ni jon go no ha* může stát osamoceně. Vždy po něm následuje krátká cesura a je připojena nějaká další fráze, např. opět *kan cu meri*. Zvláštním případem je pak spoj *ocu ni jon go no ha* (cis2) a *kan ni jon go no ha* (es3). Hmat zůstává stejný, ovšem v nižší oktávě se tento tón hraje v *meri* pozici hlavy, jež se v momentě přefuku zvýší do lehké *kari* pozice. Výsledný interval nóny je v rámci melodiky *honkjoku* neobvyklý a velmi působivý. V tomto případě jde o spoj vrchního vedlejšího tónu (c2, zde intonováno spíše jako cis2) tetrachordu a1 – d2 se spodním vedlejším tónem es3 hypotetického, neúplného tetrachordu d3 – g3. Následující příklad ukazuje variantu s návratem k cis ve

střední poloze, opět ve hmatu *ni jon go no ha*. Při opakování tohoto tónu se hraje artikulace *osu*, v závěru hráč zvýší polohu hlavy z *meri* do *kari*.



Př. č. 38 (Učikae Kjorei)

## 4.2. Vrchní oktáva *kan*

Některé fráze mají v této oktávě stejný průběh jako v nižší oktávě *ocu*. Nebudu se jim proto v této podkapitole věnovat příliš detailně a všimnu si spíše těch frází, jež se v nižší oktávě nevyskytují vůbec nebo jen zřídka.

### 4.2.1. *Cu meri (es2) – ro (d2)*

Má stejný průběh, témbrové vybavení (kromě změny polohy) a tektonickou funkci jako v nižší oktávě. Objevuje se velmi často s *najaši ro* a *otoši*; někdy i jako součástí delší fráze po tónech *ha, ni jon go no ha*.



Př. č. 39

### 4.2.2. *Cu meri (es2) – cu meri*

Opět má stejný průběh, dění v témbrové složce (kromě změny polohy) a tektonickou funkci jako v nižší oktávě. I tato fráze někdy nastupuje po samostatných tónech *ha* nebo *ni jon go no ha*.



Př. č. 40

#### 4.2.3. *Cu meri (es2) – cu (f2) – re (g2)*

Podobně jako předešlé dvě fráze je oktávovým ekvivalentem téže fráze i oktávě *ocu*. Také někdy zazní po izolovaných tónech *ha* nebo *ni jon go no ha*. Jde zřejmě o vůbec nejčastěji se vyskytující frázi v celém *Kinko honkjoku*. Ve funkci závěrové formule se hraje s opakovaným *re* se změnou prstové artikulace, případně s *najaši re* a *otoši*.

#### 4.2.4. *Cu meri (es2) – re (g2) – ro (d2)*

I zde jde o frázi se stejným průběhem, témbrovými změnami (kromě změny polohy) jako v nižší oktávě. Na tónu *ro* (d2), není-li drženo po delší dobu jako závěrový tón delšího úseku, se někdy hraje malé zhoupnutí *furi*.

Fráze *cu meri – cu – re* a *cu meri – re – ro* mohou být zkombinovány, kdy se za postup *cu meri – cu – re* zařadí *ro* (d2). V takovém případě se po *re* (g2) hraje glissando *suri sage*.



Př. č. 41

#### 4.2.5. *Cu (f2) – re (g2)*

Fráze má obdobný průběh, témbrové vybavení (kromě změny polohy) a tektonickou funkci, jako v nižší oktávě. Může být doplněna ryze závěrovou frází *najaši – re*.



př. č. 42

#### 4.2.6. *U (as2)*

Fráze *u – re* se neobjevuje příliš často. Spíše *u* (jako první tón fráze) zazní ve spojení s materiálem jiných tetrachordů, např. s *kan cu meri* (velmi časté spojení).

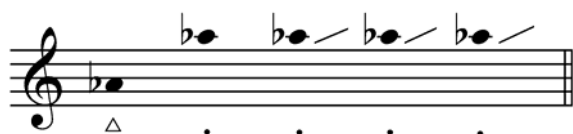


Př. č. 43

Velice často je ale součástí delších, složených frází, jež kombinují dohromady několik frází drobnějších.

Obecně je třeba zdůraznit, že v tónovém prostoru tetrachordů g<sup>2</sup> – c<sup>3</sup> a a<sup>2</sup> – d<sup>3</sup> má hudební materiál výraznou tendenci po spojování do delších, složených frází. V nižší oktávě tento jev najdeme v mnohem menší míře. Velice exponované je rozmezí a<sup>s2</sup> – h<sup>2</sup>, v němž se objevuje řada témbrově proměnlivých hmatů.

#### 4.2.7. Či meri (a<sup>s2</sup>) – u (a<sup>s2</sup>)



Př. č. 44

Průběh fráze: *Či meri* je nasazeno s artikulací *osu*, před níž však zazní jako příraz *či meri* v nižší oktávě. Takovýto příraz, zaznívající před stejným tónem o oktávu vyšším, hraje Jamaguči na celém kompletu honkjoku poměrně často; jde o typickou manýru Kinko stylu.

*Či meri* je v tomto případě opakováno s prstovou artikulací *osu*, po něm následuje rychlé *ori*, další opakované *či meri* s prstovou artikulací, po němž nastupuje glissando *suri sage* a tón *u* (opět s prstovou artikulací). V závěru fráze se hraje *ori*, jež končí nad tónem a<sup>s2</sup>.

Témbrová složka: Tato fráze je postavena na využití odchylky ve výšce tónu a témbrového kontrastu mezi *či meri* a *u*. Při vícenásobném opakování *či meri* jsou mezi tyto tóny vsunuta rychlá glissanda *furi*, tvořená poklesy hlavy z *meri* polohy

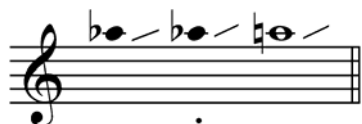
hlavy do hlubokého *meri* a zpět. Závěrečné *ori* je tvořeno podobně, pouze hlava je na konci tónu zvednuta až do *kari*.

Tektonická funkce: Fráze má typicky evoluční charakter, daný pestrým melodicko – témbrovým průběhem a závěrem na vedlejším tónu tetrachordu g2 – c3.

Další varianty: Jde o typickou frázi, která se objevuje v delších, složených celcích. Před *či meri* většinou stojí *hi* (c3) nebo *hi meri* (b2) a *či* (a2). Na konci fráze po *u* (as2) velice často zazní *cu meri* (es2 – viz fráze *u – cu meri* v *kan* oktávě).

#### 4.2.8. U (as2) – či (a2)

Fráze má opět většinou stejný průběh, témbrové vybavení (kromě změny polohy) a tektonickou funkci jako v nižší oktávě.



Př. č. 45

V tomto příkladu se na konci *či* nehraje rychlé sestupné *otoši*, nýbrž glissando pozvolna stoupající.

#### 4.2.9. *Hi meri* (b2) – *či* (a2)

Fráze s tónem *hi meri* (b2) se neobjevují ve všech skladbách. Většinou jde totiž o spojení *hi meri* s *či* nebo *go no ha*, tedy tónový materiál tetrachordu a2 – d3, který nebývá nutně využit v každé skladbě.

Průběh fráze: *Hi meri* se často nasazuje s přírazem ve spodní oktávě (b1), po němž hráč nápirem dechu a větší koncentrací nátisku vytvoří přefuk o oktávu výše na tón b2, který se hraje s prstovou artikulací *osu*. Na konci *hi meri* hráč zahraje glissando *suri sage* (hlava poklesne z *meri* do hlubokého *meri* a je zvednuta do *kari*) k tónu *či* (a2), který je také hrán s artikulací *osu*. V závěru tónu *či* se jeho výška zvýší díky pohybu hráčovy hlavy do *kari* pozice.

Tato fráze je dalším způsobem vyjádření vztahu vedlejší tónu tetrachordu s opěrným tónem; zde v tetrachordu a2 – d3.



Př. č. 46

Témbrová složka: Jako u všech podobných frází, založených na vztahu vedlejšího a opěrného tónu tetrachordu, jde i zde o kontrast *meri* tónu a standardního tónu. Témbrovou proměnlivost fráze doplňují glissanda.

Tektonická funkce: Fráze má funkci závěrovou, končí na standardním, opěrném tónu tetrachordu. Ovšem vzhledem k tomu, že opěrné tóny tohoto tetrachordu



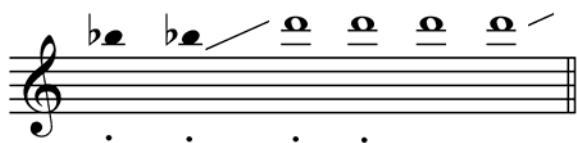
mají z hlediska centralizace slabší pozici než opěrné tóny tetrachordu g2 – c3, je funkce závěru u této fráze oslabena.

Další varianty fráze: Objevuje se v řadě rozšířených variant, kdy po *či* nastupuje *či meri* (as2) nebo *u* (as2) a dále *cu meri* (es2).

#### 4.2.10. *Hi meri* (b2) – *go no ha* (d3)

Tato fráze se nevyskytuje příliš často, je využívána zejména ve skladbách Kinuta Sugomori, Sokaku Reibo a Šika no Tone a to i ve variantě od *go no ha*. Je umístěna v prostoru tetrachordu a2 – d3 a spojuje spodní vedlejší tón tetrachordu s vrchním opěrným tónem.

Průběh fráze: *Hi meri* je nasazeno s artikulací *osu*, opakováno opět s *osu*, po němž se hraje glissando *suri age* ke *go no ha* (d3). To je dvakrát opakováno, s artikulací *osu*. V závěru fráze je výška tónu *go no ha* zvýšena o přibližně půltón zvednutím hlavy do *kari* pozice.



Př. č. 47 (Kinuta Sugomori)

*Hi meri* je nasazeno s artikulací *osu*, opakováno opět s *osu*, po němž se hraje glissando *suri age* ke *go no ha* (d3). To je dvakrát opakováno, s artikulací

*osu*. V závěru fráze je výška tónu *go no ha* zvýšena o přibližně půltón zvednutím hlavy do *kari* pozice.

Témbrová složka: Opět kontrast *meri* tónu a standardního tónu, doplněných o dva druhy glissand.

Tektonická úloha: Fráze má funkci závěru, která je však oslabena umístěním jejím v nejvyšší poloze nástroje a tónovým materiálem, jenž přísluší k méně dominantnímu tetrachordu  $a_2 - d_2$ .

Další varianty fráze: I přes relativně řídký výskyt lze najít několik variant této fráze. Rozšíření se děje prostým opakováním intervalu  $b_2 - d_3$ , obrácením směru pohybu (*go ho ha - hi meri*), vložením či připojením dalších tónů.

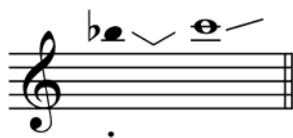
#### **4.2.11. *San no u* (b2)**

Tento tón/hmat má specifické využití substituce *hi meri*. Hraje se v lehké *kari* pozici hlavy, všechny hmatové otvory kromě třetího jsou zakryty. Ve zvuku je poněkud jasnější než *hi meri*. Zmíním tři příklady zapojení tohoto tónu do hudební kontextu.

##### **4.2.11.1. *San no u* (b2) – *hi* (c3)**

Ve spoji  $b_2 - c_3$  se nikdy nehraje *hi meri*. *San no u* je v této frázi vřazeno do tetrachordu  $g_2 - c_3$  jako vrchní vedlejší tón.

Průběh fráze: *San no u* je nasazeno s o oktávu nižším přírazem a prstovou artikulací. Následuje glissando *suri age*, pokles výšky tónu k a2 a její zvýšení až k c3, tónu *hi*. V závěru *hi* se hraje vzestupné glissando.



Př. č. 48 (Kin San Kjorei, vstupní fráze)

Témbrová složka: Jde o kontrast *kari* tónu s prstovou artikulací se standardním tónem bez artikulace prstem, jež jsou doplněny glissandy. *Suri sage* se u *san no u* se hraje poklesem hlavy do lehkého *meri* s následným vzestupem do *kari* pozice. Závěrečné vzestupné glissando se hraje také zvednutím hlavy do *kari* pozice.

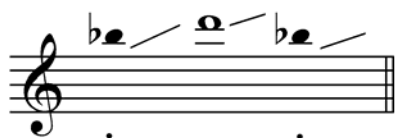
Tektonická funkce: Uvedený příklad je první frází skladby Kin San Kjorei. Vzhledem k použití opěrného tónu tetrachordu c3 spoludefinuje tónový prostor vstupního větného dílu skladby.

#### **4.2.11.2. *San no u (b2) – jon go no ha (d3) – san no u (b2)***

Celá tato fráze nabízí jiný způsob spojení tónových výšek b2 – d3. Je substitucí spoje *hi meri – go no ha* a vřazuje se tentokrát do tetrachordu a2 – d3 jako spodní vedlejší tón.

Průběh fráze: *San no u* se nasadí s prstovou artikulací *osu*. Následuje *suri age* spojující b2 s d3 (pokles výšky tónu a její následné zvýšení k d3). Poté hráč

zahraje tón *jon go no ha*, dále vzestupné glissando *suri sage* a opět *san no u* s prstovou artikulací. V závěru *san no u* zazní obligátní *ori*, jež při návratu pokračuje nad původní výšku tónu b2.



Př. č. 49 (Kjo Reibo)

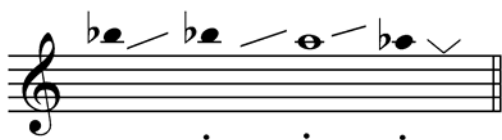
Témbrová složka: Oba tóny zaznívající v této frázi jsou témbrově kontrastní k *hi meri* a *go no ha*, jež se většinou hrají ve spoji b2 – d3.

Tektonická funkce: Vzhledem k závěru na vedlejší tónu tetrachordu má tato fráze rysy evoluční a nemůže být např. závěrovou formulí.

Další varianty fráze: tato fráze se objevuje naprosto výjimečně a nemá další varianty.

#### 4.2.11.3. *San no u* (b2) – *či* (a2) – *u* (as2)

V této frázi vystupuje *san no u* jako substitut *hi meri* v jedné z typických frází - ve sledu b2 – a2 – as2. *San no u* je dvakrát opakováno s prstovou artikulací *osu*. Fráze má jinak po všech stránkách zcela shodné rysy se stejným typem fráze s *hi meri* v úvodu. Pouze závěrečné *u* se hraje s drobným *furi*.

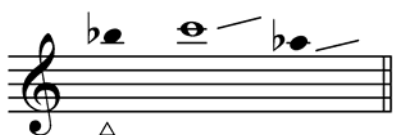


PŘ. č. 50

#### 4.2.13. *Hi* (c3) – *Či meri* (as2)

Spoj c3 – as2 je v této oktávě hrán zcela zásadně jako *hi* – *či meri*. Zatímco ve spodní oktávě je v tomto spoji dominantní *u*, v této oktávě *kan* se *u* v tomto spoji neobjevuje a je exponováno v jiných souvislostech (viz níže).

Průběh fráze: *Hi* se v zásadě vždy nasazuje s jakýmsi předstupněm na tónu b2 (v osminové hodnotě nebo jako příraz). Poté zazní *hi* s artikulací *osu*. V jeho závěru nastoupí glissando *suri sage* (zvýšení výšky tónu) a sestup k tónu *či meri* (as2), které je zakončeno *ori*.

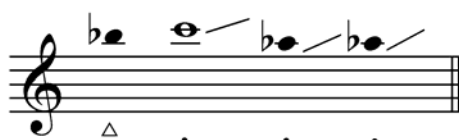


PŘ. 51

Témbrová složka: Další z frází, jež jsou postaveny na kontrastu standardního vrchního opěrného tónu tetrachordu a spodního vedlejšího *meri* tónu téhož tetrachordu. Před *hi* (c3) zazní krátký *meri* tón, témbrové dění ovlivňují i obě glissanda.

Tektonická funkce: Jde o frázi výrazně tematickou. Její otevřený závěr předpokládá (v rámci většího celku) pokračování hudebného proudu.

Další varianty: Uvedená stručná podoba fráze je obvykle základem delšího souvislého celku, vzniklého zřetězením několika drobnějších frází. Nejčastěji se za tón *či meri* přiřazuje *u* (as2).



Př. č. 52

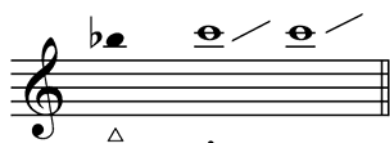
*Či meri* je s *u* spojeno pomocí glissanda *suri sage*, v závěru tónu *u* hráč zvedne hlavu do *kari* pozice.

V delších frázích se obvykle navazuje na přirozené vazby tónu *u* (as2), tedy spoj s *cu meri* (es2), opět pomocí glissando *suri sage*.

## 4.2.14. Tónový prostor c3 – d3

### 4.2.14.1. *Hi* (c3)

Tón *hi* (c3) může také tvořit samostatnou frázi:



Př. č. 53

Průběh fráze: Před *hi* se hraje, stejně jako u fráze *hi – či meri*, krátké b2, po němž hned nastupuje *hi* (c3) s artikulací *osu*. Tento sekundový interval zazní znovu, tentokrát ovšem jako *najaši hi*, které je drženo po delší dobu. V jeho konci hráč hraje vzestupné glissando.

Témbrová složka: Fráze je vystavěna na třech výškově – témbrových variantách tónu/hmatu *hi – v meri* poloze hlavy (jako b2), ve standardní poloze hlavy (c3) a v *kari* poloze (závěr fráze). Ve dvou případech se změny polohy hlavy docílí postupným pohybem, glissandem.

Tektonická funkce: Pro tuto frázi je typická introdukční úloha. Avizuje přenesení hudebního proudu do horního rejstříku nástroje.

#### 4.2.14.2. *Hi (c3) - go no hi (d3)*

Jedna ze základních frází, umístěných v tomto výseku tónového prostoru. Jde zároveň o oktávový ekvivalent téže fráze v nižší oktávě. Oba tóny jsou spojeny trylkem. Počet výměn hmatů v rámci trylku kolísá podle kontextu.

Průběh fráze: *Hi* je nasazeno jako *c2 (ri)* v podobě krátkého přírazu, který má funkci artikulační. Připomeňme, že v *Kinko* škole jde o častou manýru při nasazení vysokých tónů. Přefukem hráč zahraje *c3 - hi* (zakryty jsou 1., 2. a 5. hmatový otvor). V určitém časovém intervalu (např. čtvrtková hodnota) začne trylkovat levým palcem (5. hmatový otvor na zadní straně flétny). Poté přejde plynule k tónu *go no hi (d3)*, kdy pouze zvedne palec (1. a 2. hmatový otvor zůstávají zakryty). V závěru *go no hi* se může (podle kontextu) hrát vzestupné glissando.



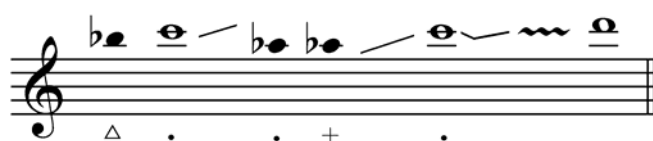
Př. č. 54

Témbrová složka: Fráze je spojením dvou standardních tónů. Témbrové obohacení přináší až závěrečné glissando, tvořené zvýšením sklonu hlavy do *kari* pozice.



Tektonická funkce: Jde o frázi, která může zastávat více tektonických funkcí. Nebývá však v úloze závěrové formule.

Další varianty fráze: I tato fráze se vyskytuje v rozšířené podobě, např. ve spojení s frází *hi – či meri*:



Př. č. 55 (Kjúšú Reibo)

#### 4.2.14.3. *Hi (c3) – Go no hi (d3) – Hi (c3)*

Průběh fráze: Ekvivalent fráze *ri – go no hi* v nižší oktávě. *Hi* je nasazeno tradičně v této poloze v krátkým *b2* a následnou prstovou artikulací *osu*. Rychlým odkrytím a zakrytím hráč vytváří k tónu *c3* příraz shora (od *d3*). Zrychlováním tempa hráč postupně dojde k trylku *c3 – d3*, jenž začne být zpomalován až k opětovným vrchním přírazům k *c3*. Poslední delší *hi* se hraje s drobným *furi*.

Témbrová složka: Jde o spojení dvou standardních tónů. Témbrové obohacení přináší až *furi* na posledním tónu fráze.

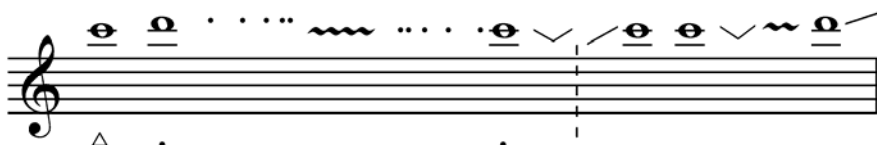
Tektonická funkce: Fráze tvoří logický uzavřený celek s následnou frází *hi – go no hi*. Tyto dvě fráze se nevyskytují samostatně.



Př. č. 56

#### 4.2.14.2.4. *Hi (c3) – Go no hi (d3)*

I tato fráze se objevuje v nižší oktávě. Má obdobný průběh, témbrové vybavení (kromě změny polohy) a tektonickou funkci. Opět jde o využití techniky přírazu a trylku mezi oběma tóny/hmaty na ploše delší fráze. Přírazy se hrají k tónu *go no hi*. I v této poloze je fráze pouze polovinou většího větného dílu, který je přirozeně uzavřen následující frází *hi – go no hi*:



Př. č. 57

Další varianty fráze: Vzhledem ke své délce a logické výstavbě se celý tento větný díl objevuje nejčastěji v uvedené, „stabilizované“ podobě, a není předmětem dalšího rozšiřování. V některých případech se nehraje vstupní *hi*, hráč začne rovnou trylkem *hi – go no hi* (např. Jugure no Kjoku).

#### 4.2.14.5. *Go no ha* (d3)

Průběh fráze: Podobně jako tón c3 (*kan hi*), i d3 (v určité melodicko – témbrové artikulaci) může samo o sobě tvořit samostatnou frázi. *Go no ha* je nasazeno v nižší oktávě (d2) coby příraz, rychlým přefukem zazní tón d3, který je držen po delší časový úsek (4 -5 dob). V závěru tónu se hraje krátké vzestupné glissando.



Př. č. 58

Témbrová složka: Kromě rychlého oktávové skoku se projevuje drobným kontrastem mezi dlouhým *go no hi* ve standardní pozici a závěrečným glissandem, tvořeným zvednutím hlavy do *kari* pozice.

#### 4.2.14.6. *Ni jon go no ha (es3) – jon go no ha (d3)*

Tato fráze obkresluje horní mez rozsahu nástroje užívaného v *honkjoku*.

D3 se v tomto spoji hraje vždy hmatem *jon go no ha*.

Průběh fráze: *Ni jon go no ha* se nasadí s krátkým dvojitým přírazem d2 – d3, po němž se hraje již *ni jon go ha* jako es3 s artikulací *osu*. Tak jako u všech vysokých tónů je hlava hráče lehce v *kari* pozici. Dále hráč zahraje *suri sage*, po němž zazní *jon go ha (d3)*, jež je po stoupajícím glissandu vystřídáno opět *ni jon go no ha (es3)* s následnou výměnou opět k *jon go no ha (d3)*.



Př. č. 59

Témbrová složka: Podobně jako v nižší oktávě tvoří i zde tato fráze jako celek kontrast k ostatním frázím v tomto výseku tónového prostoru. Témbrovou podobu velice ovlivňují použitá glissanda.

Tektonická funkce: Díky umístění v tónovém prostoru, použitým hmatům a glissandům má tato fráze velkou naléhavost a působivost, která vylučuje závěrovou funkci. Jde o jednu z typických frází s evolučními rysy.

Další varianty fráze: Vzhledem k umístění fráze v úzce vymezeném tónovém prostoru nemá tato fráze další varianty. Výjimečně se může objevit v kombinaci s jinou okolní frází.

### 4.3. Atypické fráze

V této podkapitole si ukážeme několik frází, v nichž se používají některé netypické hmaty, jež jsou zároveň nositeli témbrových změn.

#### 4.3.1. *U (as1) - u (as1) - u tome (g1)*

Následující příklad ukazuje jednu z možností aplikace techniky hry zvané *tome* (někdy též *hiku*) v konkrétní frázi.

Průběh fráze: Oba tóny *u* (*as1*) jsou nasazeny s artikulací *osu*. Třetí *u* se hraje bez artikulace prstem a hráč, podobně jako u *otoši*, skloní hlavu. Zde do hlubokého *meri*. Zatímco u *otoši* je výsledný tón velmi krátký, při *tome* se drží po delší časový úsek. Pro bezpečnější intonaci je možné přivřít i příslušný hmatový otvor.



Př. č. 60

Témbrová složka: Ve frázi zazní dvě různé výšky tónu, realizované v zásadě stejným hmatem. Změna polohy hlavy mění i témb. Tento témbrový kontrast je podtržen i absencí prstové artikulace u tónu *u tome*.

Tektonická funkce: I když v tomto příkladu fráze končí na tónu *g1*, vzhledem k použité technice hry se nejedná o opěrný tón tetrachordu, ale pouze o jeho tónobrový substitut, který se ovšem zcela zřetelně váže k tónu *u* (*as1*). Fráze tedy nemůže mít závěrovou funkci.

Další varianty fráze: Technika hry *tome* se užívá v závěru různých typů frází, vždy po dlouhém tónu. Objevuje se i po opěrných tónech tetrachordů, kdy mívá funkci oslabeného závěru.

#### 4.3.2. *San no u* (*a1*) – *ri* (*c2*)

Tato fráze ukazuje zvláštní výskyt hmatu *san no u* v nižší oktávě. Ve vyšší oktávě se vždy hraje jako *b2* v *kari* pozici. V tomto případě se tohoto hmatu užívá jako tónobrové substituce pro tón *či* – *a2*.

Průběh fráze: *San no u* je nasazeno pouze dechem, bez prstové artikulace, v *meri* pozici. Hlava klesne do hlubokého *meri* (*g2*) a následným vzestupným glissandem *suri age* směřuje k *ri* (*c2*), v jehož závěru se hraje *otoši*.



Př. č. 61 (Kjó Reibo)

Témbrová složka: Jak již bylo řečeno, jde o témbrovou substituci standardního tónu/hmatu *či*, tedy o témbrové ozvláštnění dělení tónového prostoru. Oba tóny se hrají bez artikulace prstem. Témbrovou proměnlivost dodávají i obě glissanda, zejména *suri age*.

Tektonická funkce: V Kjó Reibo je tato fráze vřazena do delšího větného dílu, v němž se hudební dění pohybuje kolem tónu *ri* (c2). Nemá funkci závěrovou ani introdukční.

Další varianty použití *san no u* (jako a1): Úloha *san no u* coby témbrové substitute pro *či* (a1) vynikne v dalším příkladu. Fráze b1 – a1 je zcela typickým způsobem aplikace tónu *či* ve spoji s *hi meri* (viz výše).



Př. č. 62 (Mukaidži Reibo)

Jamaguči intonuje oba tóny nepatrně výše. Fráze má ovšem jinak zcela shodný průběh jako fráze *hi meri* – *či*. Nemůže však být v úloze závěru, neboť *san no u* není standardním opěrným tónem.

#### **4.3.3. Ni jon go no ha (h2) - ni jon no hi čú meri (b2)**

Následující příklad pěkně ukazuje velkou flexibilitu *šakuhači* při dělení tónového prostoru.



Průběh fráze: V úvodu zazní trylek *korokoro*, který ovšem neústí v *ro*, nýbrž v *jon go no ha*. Po kratičké cesuře hráč nasadí (bez prstové artikulace) *ni jon go no ha* v hlubokém *meri*. Tento hmat se běžně hraje v *meri* pozici jako c2 (event. vyšší c2 – cis2). V tomto případě se ozve přibližně h1. Poté hráč vezme hmat *ni jon no hi čú meri* (v lehké *meri* pozici hlavy, bez prstové artikulace). Výsledkem je přibližně b1. V tomto příkladu Jamaguči hraje oba tóny poněkud níže. V Koku Reibo tentýž spoj intonuje dokonce jako b2 – a2.



Př. č. 63 (Koro Sugagaki)

Témbrová složka: Celá tato fráze je témbrově pozoruhodná. Po proměnlivém trylku *korokoro* zazní *jon go no ha* jako témbrová substituce *ro* (d2). Následný spoj je opět témbrovou substitucí spoje *hi meri* – *či*, obvyklého způsobu realizace intervalu b1 – a1.

Tektonická funkce: Vzhledem k výskytu nestandardních hmatů nemůže jít o závěrovou funkci. Celá fráze opisuje kompletní tetrachord a1 – d2. V Koro Sugagaki se tato fráze objevuje jako tetrachordální a témbrový kontrast, kdy nastupuje uprostřed větného dílu, který je celý postavem na kontrapozici tetrachordů g1 – c2 a a1 – d2.

Další varianty fráze: Vzhledem k ojedinělému výskytu nelze hovořit o dalších, častěji užívaných obměnách této fráze.

#### 4.3.4. *Ri čú meri (h1) – ri čú meri tome (b1)*

V tomto příkladu uvidíme jiný způsob realizace tónu h1 a b1.

Průběh fráze: *Ri čú meri (h1)* je nasazeno s artikulací *osu*, následuje glissando *suri age*, kdy hráč skloní hlavu do *meri* pozice a zvýší do *kari* až k tónu *ro (d2)*. Po něm nastupuje opět *ri čú meri* s artikulací *osu* a v závěru fráze *ri čú meri tome*, také s *osu*, kdy hráč skloní hlavu opět do *meri* (eventuálně do hlubokého *meri*, podle potřeb intonace) a výsledný tón – b1 – drží po určitou dobu. V rámci této tónové výšky zahraje ještě drobné *furi*. Jelikož při *tome* sklání hlavu do *meri* a může si pro bezpečnější intonaci pomoci i větším zakrytím 4. tónového otvoru, používá fakticky už tón/hmat *ri meri*.



Př. č. 64 (Jošija Reibo)

Témbrová složka: Využití zmíněných hmatů přináší v rámci tohoto výseku tónového prostoru další témbrový kontrast.

Tektonická funkce: Fráze opisuje v *Kinko honkjoku* zřídka se vyskytující *rjúkjú* tetrachord (viz kap. 2) a2 – h2 – d2, kdy b1, lze chápat jako půltónovou obměnu

či alteraci vedlejšího tónu tetrachordu h1. Co do tektonické funkce má tato fráze ryze evoluční charakter.

Další varianty fráze: Vyskytuje se pouze ve skladbě Jošija Reibo, kde z několika jejích obměn je vystavěn větší větný díl.

#### 4.3.5. *Hi meri* (b2) – *re* (g2)

V rámci *honkyoku* je tento postup velice neobvyklý. Z hlediska teorie tetrachordů spojuje vrchní vedlejší tón tetrachordu *hi meri* (b2) s opěrným tónem *re* (g2).

Průběh fráze: *Hi meri* je nasazeno bez prstové artikulace, k tónu *re* (g2) se postupuje přes glissando *suri sage*. *Re* je nasazeno s artikulací *osu*. K frázi se připojuje závěrová formulka *najaši re s otoši*.



Př. č. 65 (Namima Reibo)

Témbrová složka: Opět jde o kontrast *meri* a standardního tónu, doplněný glissandem *suri sage* kolem *hi meri* (změna poloh hlavy z *meri* do hlubokého *meri* a vzhůru do *kari*).

Tektonická funkce: I přes neobvyklé složení má tato fráze (díky formulce *najaši re*) funkci kódovou; uzavírá rozsáhlejší větný díl umístěný v tetrachordu g2 – c3.

Další varianty fráze: V rozšířené podobě se tato fráze objevuje v druhé polovině téže skladby, kdy mezi oba tóny je vloženo *či* (a2).

#### 4.3.6. ***U* (as1) – *ri* (c2) - *go no hi čú meri* (des2)**

V úvodu skladby Sanja Sugagaki ve třech frázích po sobě zazní *go no hi čú meri* (cis2) jako pevný melodický stupeň, nikoli jako dílčí pohyb v rámci některé z ornamentálních technik hry.

Průběh fráze: *U* (as1) je nasazeno s *osu* a hraje se s drobným *furi*. Po něm skokem nastupuje *ri* (c2), také s *osu*, po němž nastupuje *go no hi čú meri* (cis2), hrané též s *furi*.



Př. č. 66 (Sanja Sugagaki)

V následující frázi je pak neobvyklé postavení des2 jako melodického stupně objasněno vztahem s tóny c2 a f2. Jejich vzájemným spojením dostaneme tetrachord c – des – f, který je transpozicí tetrachordu d – es – g. Jde tedy o Koizumiho modulaci mezi tetrachordy (Koizumi:1977), kdy tetrachordy g1 – c2 a c2 – f2 jsou ve spojitém vztahu („plagální“ postavení tetrachordů).

Témbrová složka: Fráze je tvořena kontrastem mezi *meri* tónem, standardním tónem a tónem *čú meri* (v lehkém *meri*). Pouze *go no hi čú meri* není nasazeno prstovou artikulací. Na *u* (*as1*) a *go no hi čú meri* se hraje melodicko – témbrové zhoupnutí *furi*.

Další varianty fráze: Tato fráze nemá další varianty, v nichž by se uplatňovalo *go no hi čú meri* (*des2*).

#### 4.3.7. *Hi čú meri* (*h2*) – *re čú meri* (*fis2*)

Tato fráze se objevuje v závěru skladby *Cuki no Kjoku*.

Její ustrojení se zcela vymyká konvencím hudebního jazyka *honkyoku* a z hlediska Koizumiho – Tokumaruovy teorie tetrachordů není jednoduše vyložitelná.

Průběh fráze: V úvodu zazní jedna z typických vstupních formulí *ri cu re*, kdy pouze *cu* se hraje s prstovou artikulací, tentokrát *ucu*. Poté nastupuje *či* s artikulací *osu* a *hi čú meri* (*h2*) s malým zhoupnutím *furi*. Následuje skok k tónu *fis2* – *re čú meri*, které je regulérním melodickým stupněm. Zatímco hráč drží tento hmat, postupně zvedá hlavu do *kari* pozice. Vzniklé vzestupné glissando spojuje *re čú meri* s *či* (*a2*), které se hraje s prstovou artikulací *osu*.



Př. č. 67 (*Cuki no Kjoku*)

Témbrová složka: Lze se domnívat, že primární je v této frázi jednoznačně složka melodická. Díky konstrukci nástroje nelze daného melodického pohybu docílit jinak než kombinací hmatů, jež zároveň dávají malý témbrový kontrast standardních tónů a tónů v *čú* (lehkém) *meri*.

Další varianty fráze: Jde o jedinou frázi tohoto druhu v celém *Kinko honkjoku*.

#### 4.3.8. Užití *cu čú meri* (e2)

Tento tón/hmat je zajímavě použit taktéž v závěru skladby *Cuki no Kjoku*, ve spojení s *ro* (d2).

Průběh fráze: Vstupní *ro* je nasazeno bez artikulace prstem, stejně jako následné *cu čú meri* (e2). *Cu čú meri* se opakuje s drobným zhoupnutím *furi*, po němž zazní opět *ro* a pokles melodické linie k *ri meri* (b2) se *suri sage* a *či* (a2) s *furi*.



Př. č. 68 (*Cuki no Kjoku*)

Vztah *ro* – *cu čú meri* lze vyložit jako součást zde neúplného Koizumiho *rjúkjú* tetrachordu d2 – e2 – g2, který je ve spojitém vztahu s tetrachordem a1 – b1 – d2.

Témbrová složka: V této frázi se objevují tři témbrové kvality – standardní tón (*ro, či*), *meri* tón (*ri meri*) a *čú meri* tón (*cu čú meri*) – doplněné o příslušná glissanda.

Další varianty fráze: Tato fráze nemá další varianty.

## 4.4. Využití témbrových efektů

### 4.4.1. *Juri*

Termín *juri* většinou souhrnně označuje druhy vibráta. V tomto případě se jako *juri* označují opakované pohyby hlavou z *meri* do standardní pozice (jako u *najaši*) ve spojení se zrychlováním a eventuálním zpomalováním tempa (*patern sutebjoši*). Jde o jednu z typických technik v *Kinko honkjoku*. Uplatňuje se zejména ve střední poloze v prostoru c2 – d2.



Př. č. 69

V tomto příkladu se *juri* hraje na tónu *ri* (c2). *Ri* je vždy nasazeno pouze dechem v *meri* pozici, která se pohybem hlavy změní na pozici standardní. Tento způsob hry je několikrát opakován ve zrychlujícím se tempu, až je výsledný efekt podobný trylku. V jeho konci se hráč zastaví hlavou v *meri* pozici a pozvolným glissandem, pozdvihnutím hlavy, přejde do standardní pozice na tónu *ri* (c2). Tento tón se opakuje s artikulací *osu* a vzestupným glissandem v závěru.

Témbrová složka: Standardní hmat *ri* se hraje ve dvou pozicích hlavy – *meri* a standardní, což ve spojení se zrychlujícím se tempem vytváří zajímavý a typický efekt.



Další varianty fráze: Tento způsob využití techniky *juri* se aplikuje i na jiných tónech, např. v *Cuki no Kjoku* na tónu *ro*, v *Jugure no Kjoku* na tónu *u*, které je vždy z *meri* pozice hlavy „vytahováno“ do *kari* pozice na tónovou výšku a1.

#### **4.4.2. Trylky**

Výše jsme si už všimli uplatnění trylku *ri (hi) – go no hi*. V této podkapitole zmíním ostatní případy využití trylků v *Kinko honkjoku*.

##### **4.4.2.1. Korokoro**

Tento trylek (též označovaný jako tremolo, viz Blasdel, 1988: 49) patří k charakteristickým technikám hry u *šakuhači*. V *honkjoku* se většinou hraje na *kan ro* (d2), intonuje se však spíše jako cis2 nebo vyšší c2. Při tomto trylku hráč drží hmat *ro* (d2) a střídavě rychle otvírá a přivírá 1. a 2. hmatový otvor. Důležité je, aby v okamžiku výměny prstů byly oba hmatové otvory na malý okamžik oba zavřeny. Výsledkem je zřetelný, dobře slyšitelný efekt klapání.

Způsob uplatnění ve frázích: *Korokoro* nastupuje vždy na začátku fráze. Pokud je přímo spojeno s dalšími tóny, ústí nejčastěji do *ro* (d2). Pokud po trylku následuje malá cesura, navazují na něj např. tyto fráze: *cu meri – cu meri, ha – re, ha – u* aj.



Př. č. 70

V Aši no Širabe se tento trylek hraje i v horní poloze na tónech *go no ha* a *hi meri*.



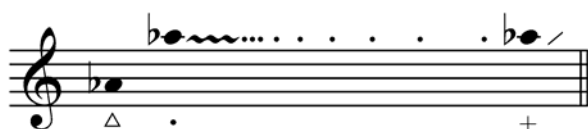
Př. č. 71

#### 4.4.2.2. *Karakara*

Obdobný typ trylku, hraje se však v horní poloze. Hráč trylkuje prvním prstem. Ve zvuku je subtilnější a měkčí než *korokoro*.

#### 4.4.3. Přejchod z vibrata do trylku

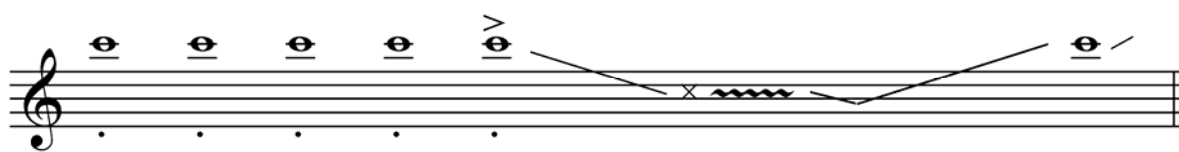
Velice zajímavý efekt označovaný jako *ikijuri*. Hráč zprvu začne hrát určený tón s bráničním vibrátem, bez pohybu hlavy. Po určité době, kdy se hlasitost a intonační výkyv vibráta zvyšují, hráč začne opakovat tentýž tón v rychlém sledu s prstovou artikulací. Výsledkem je zvuková iluze plynulého předchodu z vibráta do trylku. Rychlost opakování tónu se postupně snižuje až k zastavení na tomtéž tónu delší hodnoty, jenž může být ukončen např. *ori*. Tento efekt se hraje především na *meri* tónech.



Př. č. 72

#### 4.4.4. Muraiki

Pro šakuhači asi vůbec nejtypičtější, a nejčastěji zmiňovaný sónický efekt. I když jde o zvukově výraznou a nezaměnitelnou techniku hry, je vhodné připomenout, že v rámci *Kinko honkjoku* se hraje pouze v pěti skladbách – Mukaidži Reibo, Banšiki – čó, Šin Kjorei, Šika no Tone a Cuki no Kjoku. Následující příklad ukazuje spojení *muraiki* s tónem *hi* (c3, viz fráze v 4.2.....):



Př. č. 73 (*muraiki* v Mukaidži Reibo)

Tento efekt se tvoří náhlým prudkým, explozivním nárazem velkého množství dechu na hranu flétny, ve spojení s glissandem, jehož přibližná intonační linie se mění podle kontextu. Vzduch proudící kolem hubice flétny je integrální součástí tohoto efektu.

Záznam *muraiki* v notovém písmu samozřejmě tento zvukový průběh nemůže vyjádřit.

#### 4.5. Výjimky ze standardního způsobu strukturování

V celé této kapitole jsme sledovali způsoby uplatnění technik hry, jež ovlivňují témbř, v typických či méně obvyklých frázích. V repertoárovém komplexu *Kinko honkjoku* jsou však zahrnuty i tři skladby, jež se způsobem hudebního myšlení a výstavbou hudební struktury od ostatních zřetelně odlišují. Jde o skladby Sokaku Reibo, Kinuta Sugomori a Akebono Sugagaki. V každé z těchto tří skladeb se objevuje jen minimálně způsob výstavby hudební struktury, jež činí *honkjoku* zcela jedinečným hudebním projevem: v zásadě uzavřený systém určitého počtu krátkých frází (společný všem skladbám), které se různě kombinují do větších celků. Naopak jde o způsob výstavby hudebních celků rozvíjením určité základní melodické linie, se stylovými omezeními, jež byly příznačné pro hudební kulturu měst v údobí *Edo*. U Sokaku Reibo je absence tohoto principu výstavby dána náplní skladby: popisem životního cyklu hadů a z toho vyplývajících požadavků na zvukomalbu. Hudební jazyk skladeb Kinuta Sugomori a Akebono Sugagaki má svůj původ v hudbě pro strunné nástroje *koto* a *šamisen*. I když jsou v rámci *Kinko* školy řazeny do okruhu repertoáru *honkjoku*, jejich hudební jazyk je klasickému *koten honkjoku* velmi vzdálen a není předmětem mého zkoumání.

#### 4.6. Závěrové formule

Mezi typizované útvary patří i závěrové formule, jimiž končí každá skladba *Kinko honkjoku*. U většiny skladeb je touto frází *re - ro* ve spodní oktávě. Oba tóny se hrají bez artikulace prstem, dlouhé *ro* je hráno s dynamicko - témbrovým průběhem *sasabuki* - metalický zvuk - *sasabuki* a je zakončeno *otoši*.



Př. č. 74

V několika skladbách má však závěrová fráze odlišný průběh, např. v nižší oktávě *cu meri* (es) *cu* (f) *re* (g) - HiFuMi Hačigaeši; *u* (as) *cu* (f) *re* (g) - Namima Reibo, Sanja Sugagaki; *ha* (d) *re* (g) - Sakae Džiši, Meguro Džiši, Sajama Sugagaki aj.

## Závěr

Tato disertační práce vznikala s cílem porozumět jedné ze složek hudební struktury v *šakuhači honkjoku* – témbriu. Dosavadní literatura věnovaná *šakuhači* témbriu soustavně nestudovala. Výjimkou byly zmínky o významu technik *kari* a *meri* pro témbriu nástroje, charakteristika *šakuhači* jako polytémbrového nástroje atd. Tyto občas spíše letmé úvahy se pro mě staly výchozím bodem.

Důležitým aspektem 1. kapitoly byla teorie dělení tónového prostoru v tradiční japonské hudbě, přibližující intelektuální tradici japonské muzikologie. V českém kontextu zatím nebyly výsledky této tradice myšlení a náhledu na organizaci tónových výšek publikovány. Metodologii Koizumiho, Tokumaru a Tukitani jsem využil ve 4. kapitole.

Pro 2. kapitolu byl příznačný etnomuzikologický přístup, vyznačující se zkoumáním technik hry, tradiční terminologií. Vytipoval jsem (a utřídil) takové techniky hry, které by mohly mít vliv na témbriové dělení. V závěru této kapitoly jsem pak formuloval hypotézy o témbriových změnách v *Kinko honkjoku*:

Hypotéza č. 1, obecná: Změn témbriu je u *šakuhači* dosahováno především (nikoli však výlučně) použitím témbriově kontrastních technik – standardní, *meri* a *kari*.

Hypotéza č. 2: Všechny typy témbriových změn lze rozdělit do několika kategorií. První kategorii tvoří témbriové změny při členění tónového prostoru. Patří sem změny dosažené:

a/ použitím odlišných technik hry – standardní, *meri* a *kari* (viz hypotéza č. 1).

b/ použitím více hmatů pro jednu tónovou výšku. Odlišné hmaty (a případné změny úhlu držení flétny) lze pro každou určitou tónovou výšku, v závislosti na konkrétním hudebním kontextu, vnímat jako témbrové flexe či témbrové substituce.

Hypotéza č. 3 o témbrových změnách v *Kinko honkjoku*:

Druhou skupinu témbrových změn tvoří tzv. melodicko - témbrové flexe. Jedná se o drobná glissanda, v rozmezí od mikrointervalů po tercii či větší interval. Co do směru pohybu se vyskytují glissanda vzestupná, sestupná, či kombinující oba směry pohybu. Vyskytují se v začátcích frází, uprostřed nebo v závěru frází.

Hypotéza č. 4 o témbrových změnách v *Kinko honkjoku*: Témbr nástroje je ovlivňován také dalšími efekty, k nimž patří zejména prstové artikulace, trylky se sónickým aspektem, druhy vibrata a speciální sónické efekty.

Ve 3. kapitole jsem použil metodu spektrální analýzy, tedy metodu hudební akustiky. Cílem bylo empiricky ověřit hypotézy formulované v závěru 2. kapitoly. Tuto část výzkumu jsem prováděl ve spolupráci s prof. Václavem Syrovým. K dispozici jsme měli dvě matrice vzorků tónů šakuhači, jednu nahrál Vlastislav Matoušek, druhou Christopher Jómei Blasdel.

Lze říci, že výsledky spektrálních analýz potvrdily mé hypotézy o témbrových změnách v *Kinko honkjoku*. Významným poznatkem je změna spektrálních charakteristik tónů v celém rozsahu nástroje. Pokud jde o typy spektrálních charakteristik mezi jednotlivými tóny, považuji je, vzhledem k opakovaným změnám v obou maticích, za prokázané. Pozoruhodným jevem byla ovšem různá jakost těchto změn. Tentýž typ vzorku, hraný stejným způsobem (tentýž tón/hmat) měl ve většině případů rozdílnou spektrální charakteristiku. Je



otázkou, nakolik by se tento jev opakoval při komparaci vzorků z více matric, nahraných různými hráči. Tento problém by si zasluhoval samostatný, ryze akustický výzkum.

Další poznatek, pokud jde o témbrové aspekty dělení tónového prostoru *šakuhači*, nabourává představu o kontrastu tří témbrových kategorií: standardních tónů, *meri* tónů a *kari* tónů. Všechny typy spektra se objevovaly u vzorků všech tří kategorií.

Experiment s měnicími se sklony hlavy při použití téhož hmatu prokázal témbrový aspekt melodicko – témbrových flexí. Vzhledem k tomu, že byl prováděn pouze v nižší poloze kolem tónů  $es_1 - f_1$ , bude zapotřebí k úplnému popsání tohoto aspektu a jeho příčin uskutečnit další experimenty se vzorky z vyšších poloh nástroje.

Ve 4. kapitole jsem se snažil ukázat pestrost témbrové dělení ve frázích *Kinko honkjoku*. Pokusil jsem se postihnout všechny základní fráze, odvozené z *Fuke* principu *suidan* (fráze hrané na jeden dech), od spodní polohy po nejvyšší. U každé fráze jsem popsal její průběh, i z hlediska způsobů provedení, techniky hry, dále jsem si všiml změn témburu a tektonické funkce těchto frází. Všiml jsem si i frází netypických, s alternativními hmaty, které někdy vystupují v úloze témbrových substitucí ostatních tónů – opěrných i vedlejších tónů tetrachordů.

Další výzkum, kromě naznačených možností akustického výzkumu, nabízí psychoakustické zkoumání témburu *šakuhači*, které nebylo předmětem této práce. V prosinci jsme s ing. Zdeňkem Otčenáškem ze Zvukového studia HAMU připravili projekt psychoakustického výzkumu, zaměřený na zjištění dimenzí témburu *šakuhači* a definování percepčního prostoru tohoto témburu. Výzkum by současně mohl ukázat rozdíly v percepci témburu mezi rodilými mluvčími

(Japonci) a českými respondenty výzkumu. Další linie výzkumu percepce tónů by mohla vést k využití metod neurověd, EEG apod. Tyto perspektivy jsou však již zcela nad rámec cílů, jež si kladla tato práce.

## 6. Literatura

Blasdel, Christopher Yohmei (1988). *The Shakuhachi. A Manual for learning.*  
Tokyo: Ongaku no Tomosha.

Blasdel, Christopher Yohmei (2005). *The Single Tone: A personal journey into shakuhachi music.* Printed Matter Press: Tokyo.

Castelengo, Michelle, and Fabre Benoit (1994). „The contemporary traverse flute and the *shakuhachi*: convergences. An acoustical analysis of performance techniques“. In: *Contemporary Music Review*, Vol. 8, Part 2, 217-237.

Groemer, Gerald (2004). „The Rise of ‘Japanese Music’“. *The World of Music* 46(2), pp. 9-34.

Gutzwiller, Andreas B. (1974). *Shakuhachi: Aspects of History, Practice and Teaching.* PhD. Diss., Wesleyan U.

Gutzwiller, Andreas B. (1983). *Die Shakuhachi der Kinko-Schule.*  
Basel: Barenreiter Kassel.

Gutzwiller, Andreas; Bennet Gerald (1991). The world of single sound: basic structure of the music of the Japanese flute *shakuhachi*. *Musica Asiatica*, 6:36-60.

Harich – Schneider, Eta (1973). *A History of Japanese Music.* London.

Iwamoto, Yoshikazu (1994). „The potential of the *shakuhachi* in contemporary music“. In: Contemporary Music Review, Vol. 8, Part 2, 5-44.

Janeček, Karel (1968). Tektonika. Nauka o stavbě skladeb. Editio Supraphon: Praha – Bratislava.

Kamisango, Yuko (1974). „Syakuhatigaku ryakusi: suizen no rikai no tameni“ (An abridged history of *syakuhati* music: for the understanding of blowing Zen), Suizen: *Tikuho ryu ni miru Huke syakuhati no keihu* (Blowing Zen: The transmission lineage of the *Huke syakuhati* in the *Tikuho ryu* – album of 3 LP discs KX 7001 to 7003) Tokyo: Nippon Columbia Co. Ltd; accompanying booklet: 9-22. Též v Blasdel (1988).

Kishibe, Shigeo (1984). The Traditional Music of Japan. Tokyo: The Japan Foundation.

Koizumi, Fumio (1958). Nihon dentó ongaku no kenkyú 1 (Studies on Traditional Music of Japan, Vol. 1). Tokyo: Ongaku no Tomosha.

Koizumi, Fumio (1977). „Musical scales in Japanese Music.“ In: Asian Musics in an Asian Perspectives. Report of Asian Traditional Performing Arts 1976, ed. Koizumi Fumio, Tokumaru Yoshihiko, Yamaguchi Osamu. Academia Music Ltd., pp. 73-79.

Komoda, Haruko and Nogawa, Mihoko (2001). „Theory and Notation in Japan.“ In: East Asia: China, Japan, and Korea (Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 7, ed. Provine, Robert C., Witzleben, J. Lawrence, Tokumaru Yosihiko. Routledge, 565-584.

Lee, Riley K. (1998) Yearning for the bell: A study of transmission in the shakuhachi honkyoku tradition. PhD. Diss. U. of Sydney. UMI: Ann Arbor.

Malm, William P. (1959). Japanese Music and Musical Instruments. Charles E. Tuttle Company.

Malm, William P. (2000). Traditional Japanese Music and Musical Instruments. Kodansha International.

Matoušek, Vlastislav (2000). „Systematika hudební řeči Fukezen šakuhači honkjoku“. In: K aktuálním otázkám hudební teorie. AMU: Praha. 134-149.

Melka, Alois (2005). Základy experimentální psychoakustiky. AMU: Praha.

Simura, Satoshi et al. (1993). „Simplicity as Complexity. Technicalities and Aesthetics of Japanese Musical Instruments.“ Proceedings of the International Computer Music Conference.

Simura, Satoshi (1994). „Selection of Potential Playing Techniques on the Syakuhati: Changes in Stylistic Needs through Periods.“ In: Music Cultures in

Interaction: Cases between Asia and Europe, ed. Mabuchi Osaburo and Yamaguchi Osamu, 156-167. Tokyo: Academia Musica.

Simura, Satoshi (1996). „Techniques and Spirit of Making the Shakuhachi: For an Understanding of the Two Spiritual Worlds in Existence Today.“ In: Der Schone Klang, ed. Dieter Krickeberg, 270-277. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.

Simura, Satoshi (2002). Kokan Shakuhachi no Gakki Gaken. (Výzkum kokan šakuhači). Tokyo: Syuppan Geizyutusya

Shimosako, Mari (2001). „Philosophy and Aesthetics“. In: East Asia: China, Japan, and Korea (Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 7, ed. Provine, Robert C., Witzleben, J. Lawrence, Tokumaru Yosihiko. Routledge, 545-555.

Sibata, Minao (1978). Ongaku no gaikotou no hansai (On the Skeletal Structure of Music). Ongaku no Tomosha: Tokyo.

Stanfield, Norman A. (1977). The Kinko-Ryú and its San Koten Honkyoku. Unpublished M.A. thesis, U.of British Columbia.

Syrový, Václav (2003). Hudební akustika. AMU: Praha.

Šesták, Zdeněk (2000). Jak psát a přednášet ve vědě. Academia, Praha.

Takemitsu, Toru (1994). „One sound“. In: Contemporary Music Review, Vol. 8, Part 2, 3-4.

Tokumaru, Yoshihiko (2000). L'aspect mélodique de la musique de syamisen. Peeters: Paris.

Tsuge, Gen'ichi (1986). Japanese Music, An Annotated Bibliography. Garland Publishing.

Tukitani, Tuneko (1969 b). A constructive analysis of shakuhachi koten honkyoku. Musicology. 15(1):43-52. Jap.

Tukitani, Tuneko (1973). On the problem of same name – different compositions in classical shakuhachi honkyoku. Japanese music and related issues. Ed. Koizumi, Fumio; Hoshi Akira; Yamaguti, Osamu. 225-250. Tokyo: Ongaku no Tomo Sha.

Tukitani, Tuneko (1990). „An introduction to the study of the classical honkyoku.“ In: Toward a handbook of syakuhati study: classical syakuhati honkyoku, the past and present. ed. Tukitani, Tuneko and Yamaguti Osamu. Syakuhati KenkyuKai: Osaka.

Tukitani, Tuneko et al. (1994). „The Shakuhachi: The Instrument and its Music, Change and Diversification.“ Contemporary Music Review, Vol. 8, Part 2, pp. 103-129.

Tukitani, Tuneko (2000). Syakuhati Koten Honkyoku no Kenkyu. (Study of the Classical Syakuhati Honkyoku). Tokyo: Syuppan Geizyutusya.

Uehara, Rokusiró (1895,1998). „Zokugaku senritu kó (On the Melodies of Japanese Vernacular Music)“. In Nihon kindai sisó taikai: 18 geinó (Anthology of Writings on Early Modern Japanese Thought, Vol. 18: Performing Arts), ed. Kurata Yoshihiro, 195-232. Tokyo Iwanami Shoten.

Weisgarber, Elliot (1968). Honkyoku of the Kinko-Ryú: Some Principles of its Organization. Ethnomusicology 12(3):313-344.

### **Webové stránky:**

[www.komuso.com](http://www.komuso.com)

[www.yohmei.com](http://www.yohmei.com)

[www.zenflute.com](http://www.zenflute.com)

### **Audio materiály:**

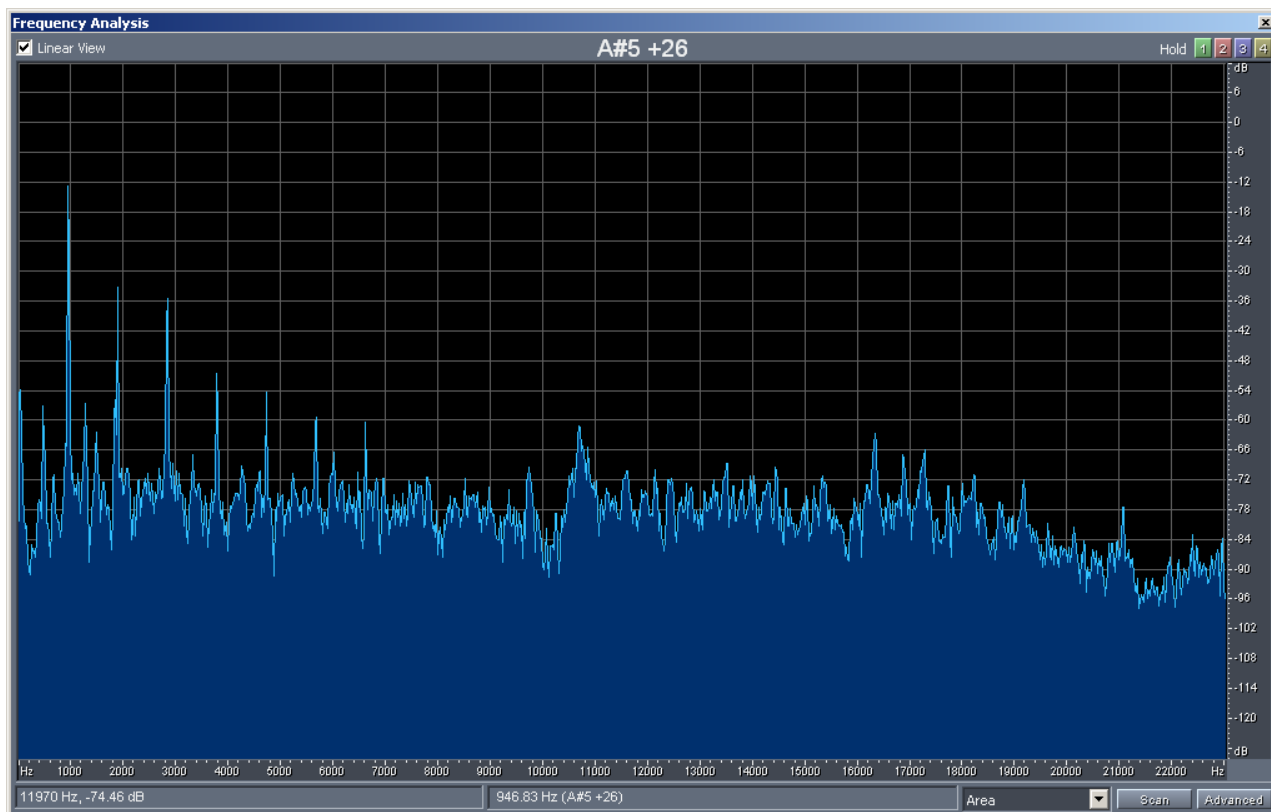
Blasdel, Christopher Yohmei (2006). Matrice základních zvuků šakuhači a některých technik hry. (Natočeno ve Zvukovém studiu HAMU).

Matoušek, Vlastislav (2005). Matrice základních zvuků šakuhači.

Yamaguchi, Goro (1984). Kinko ryu Shakuhachi Honkyoku Zen Shu. 00AG 988-999, CBS/Sony.

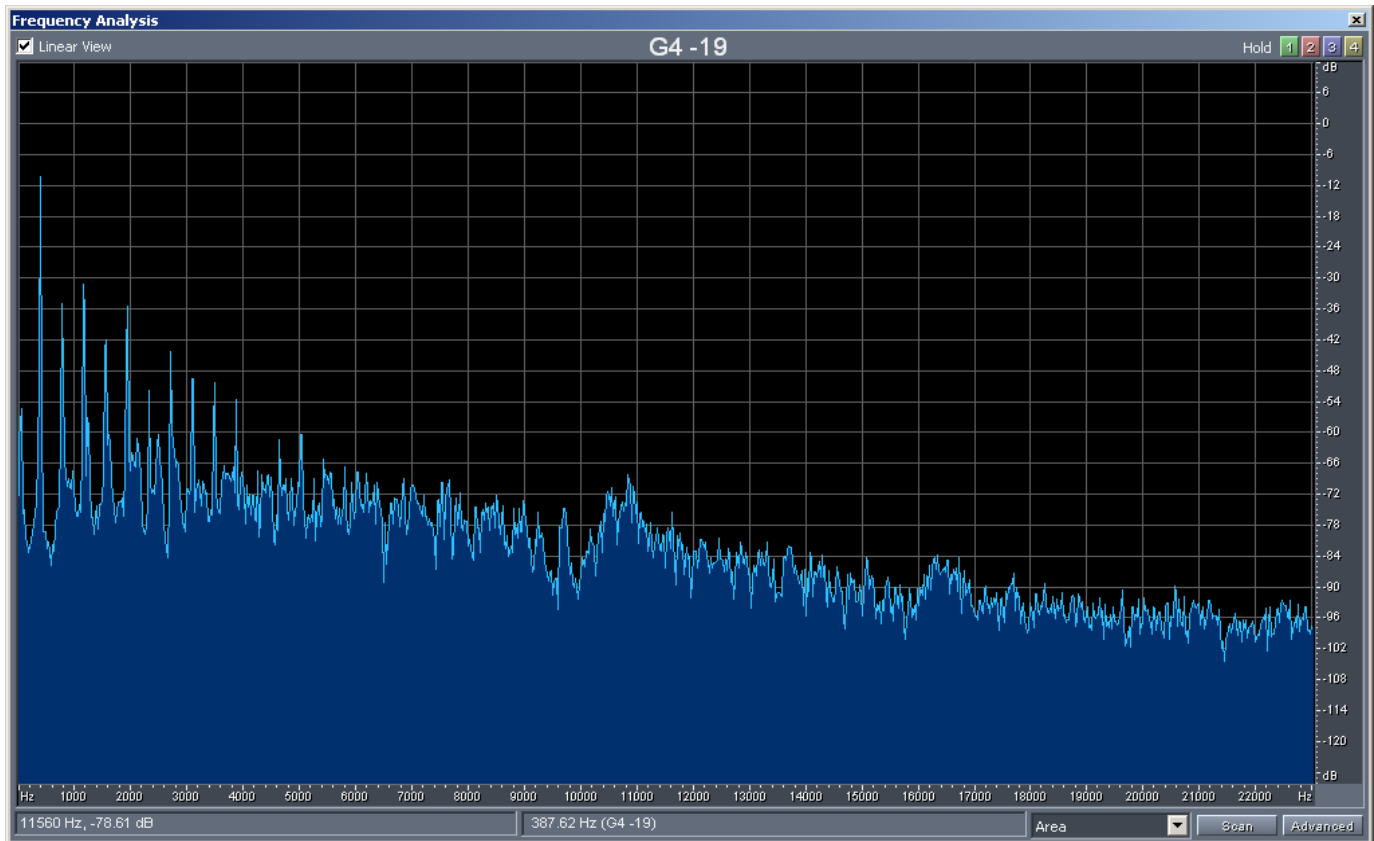
Yamaguchi, Goro (1999). Shakuhachi no Shinzui – Shakuhachi Honkyoku, 1-12. VZCG 8066-8077.





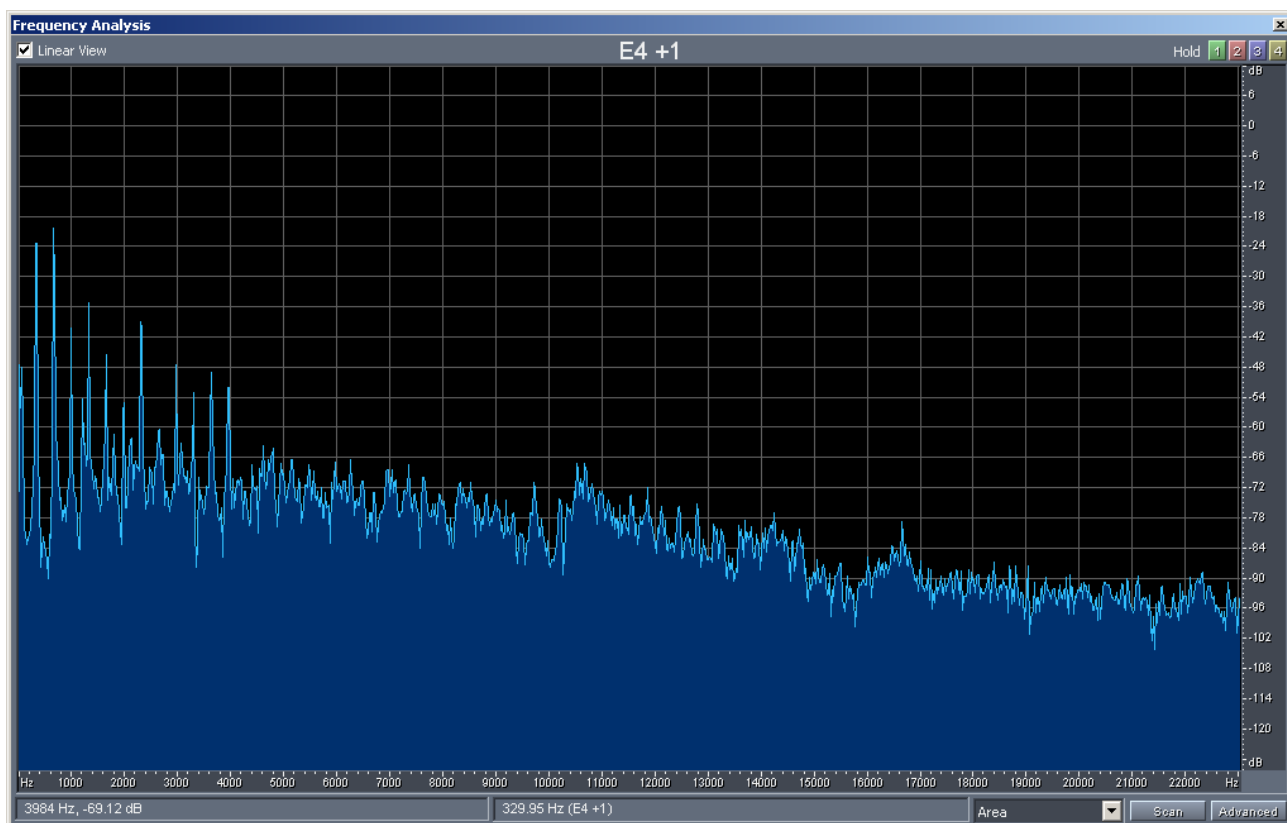
Příloha č. 1

*Kan hi meri* – standardní typ spektra (Blasdel 2006)



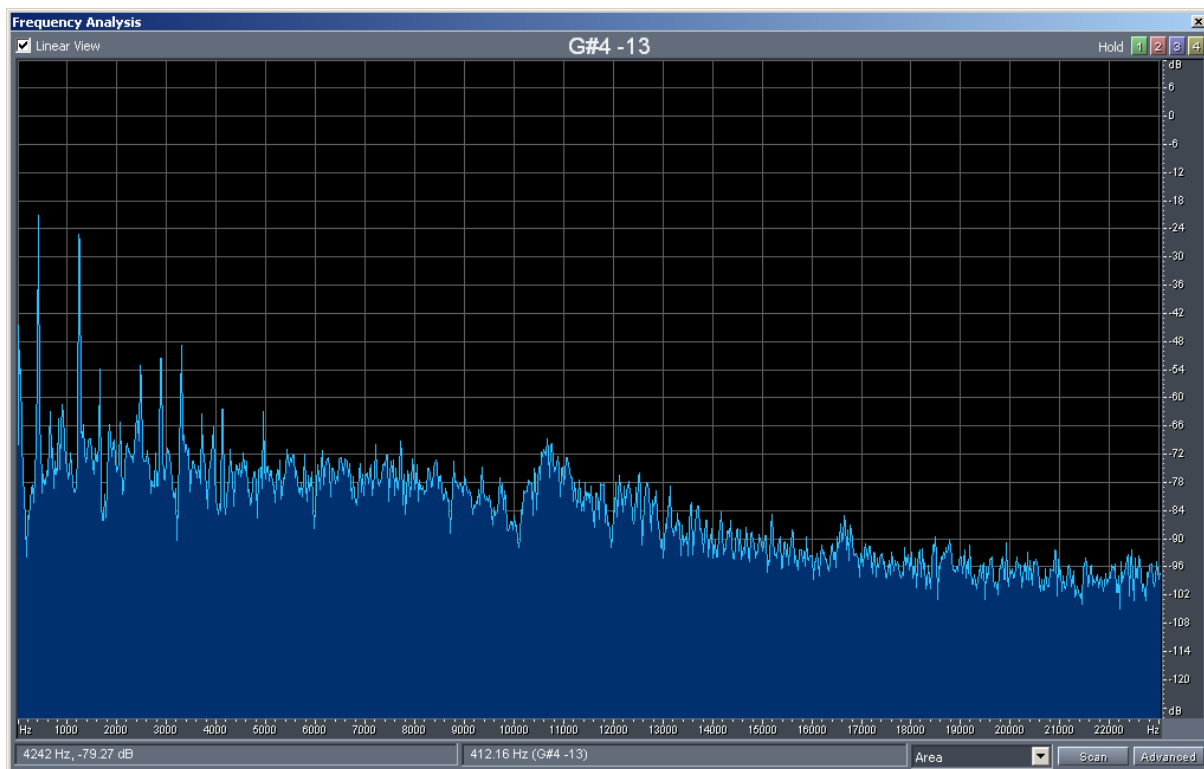
Příloha č. 2

*Ocu re* – lichý charakter spektra (Blasdel 2006)



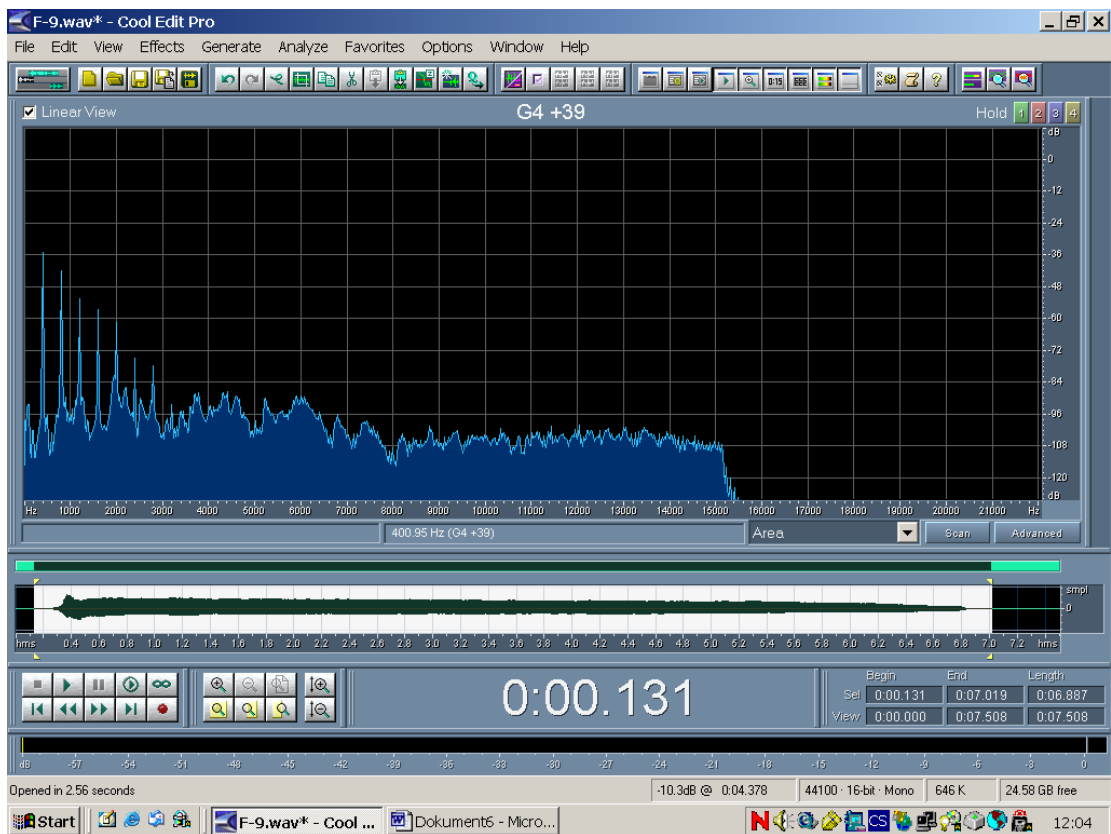
Příloha č. 3

*Cu no ču meri* - sudý charakter spektra (Blasdel 2006)



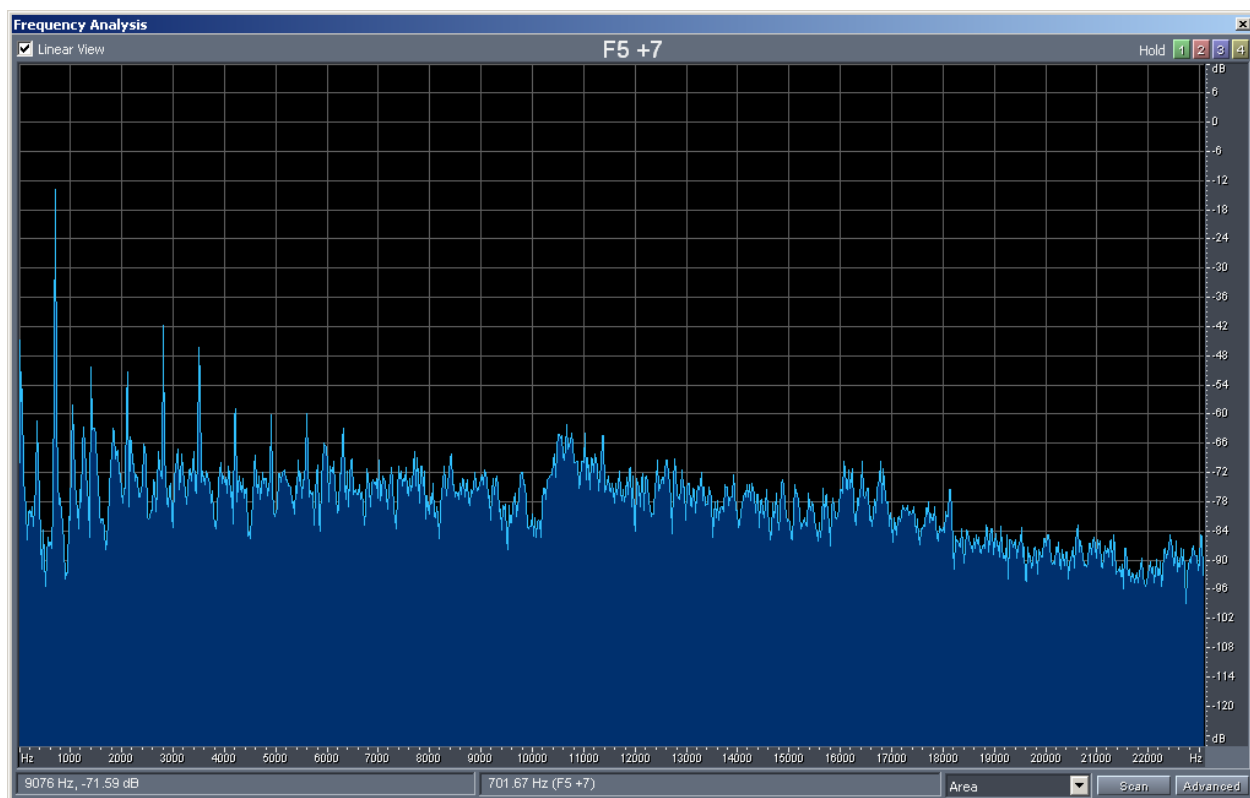
Příloha č. 4

*Ocu u* - typ neúplného spektra s lichým charakterem (Blasdel 2006)



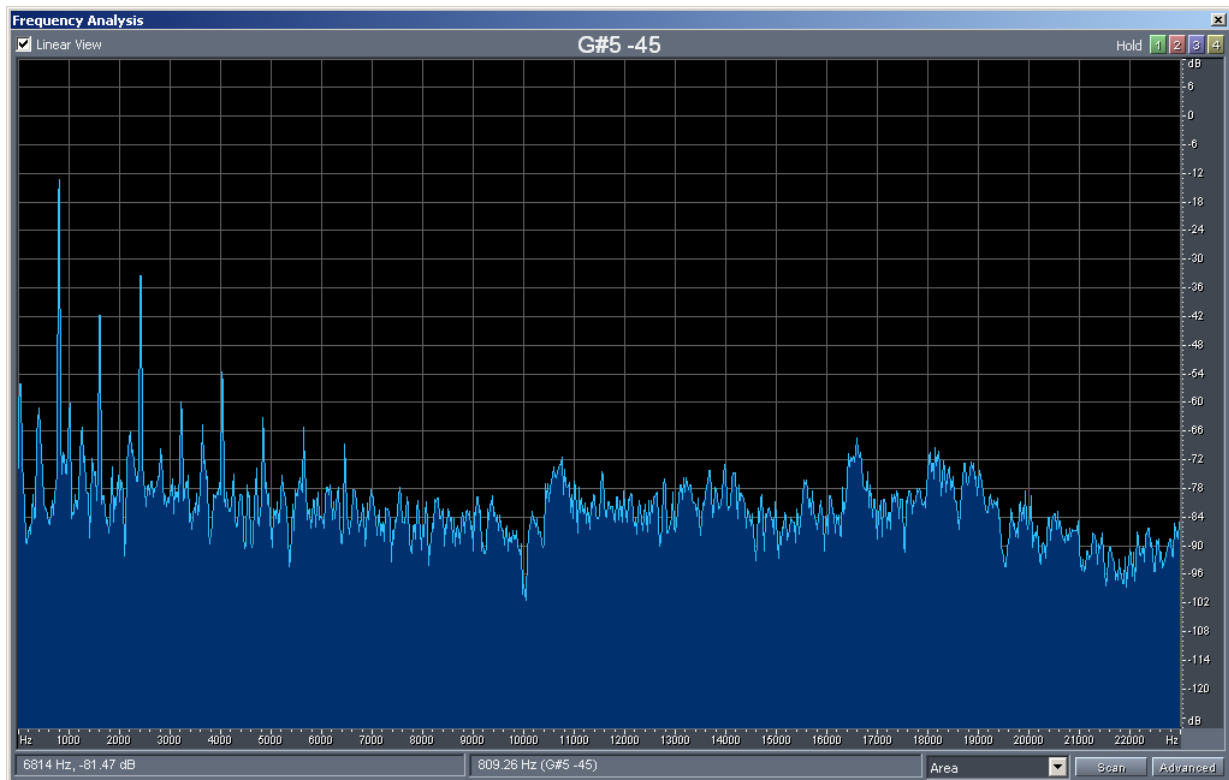
Příloha č. 5

*Ocu re* (Matoušek 2005)



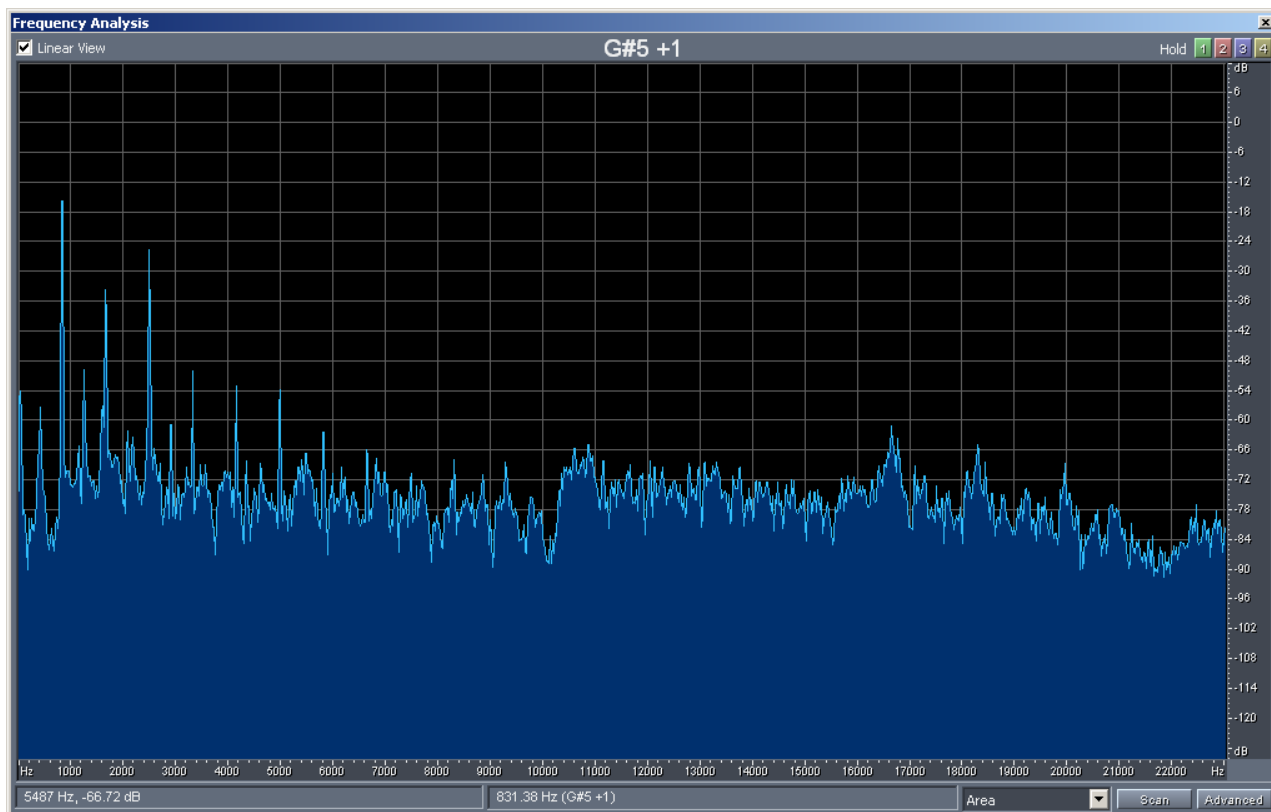
## Příloha č. 6

*Kan cu* – subharmonická + dvě meziharmonické, vyšší úroveň spektrální energie vyšších spektrálních složek (Blasdel 2006)



Příloha č. 7

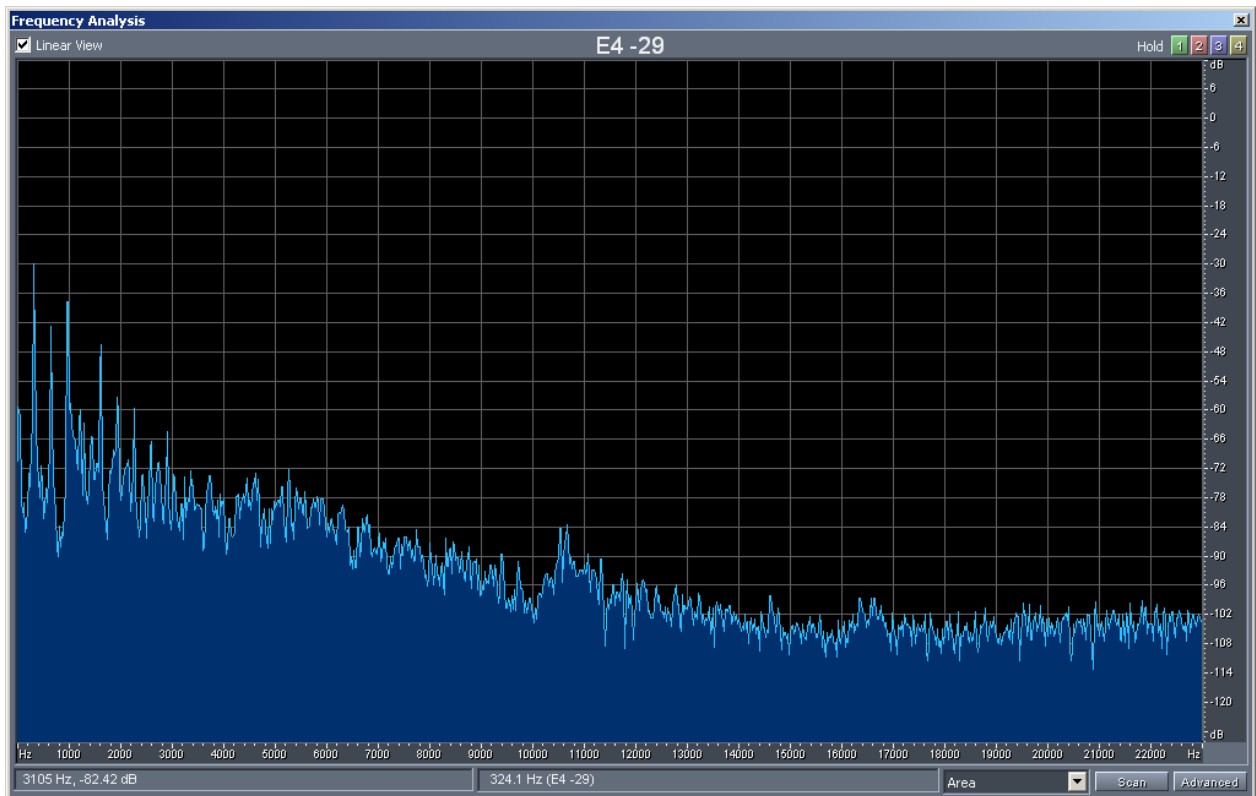
*Kan u* (Blasdel 2006)



Příloha č. 8

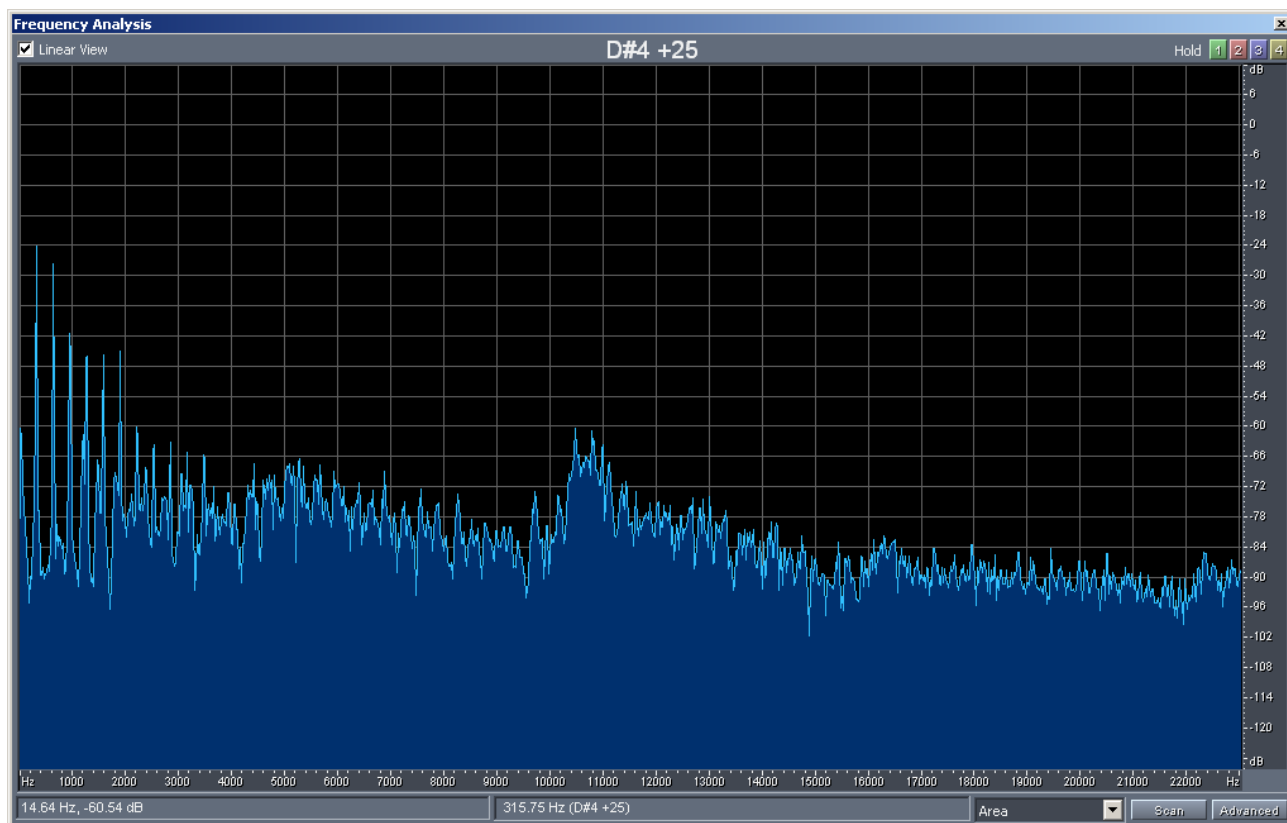
*Kan či meri* (Blasdel 2006)





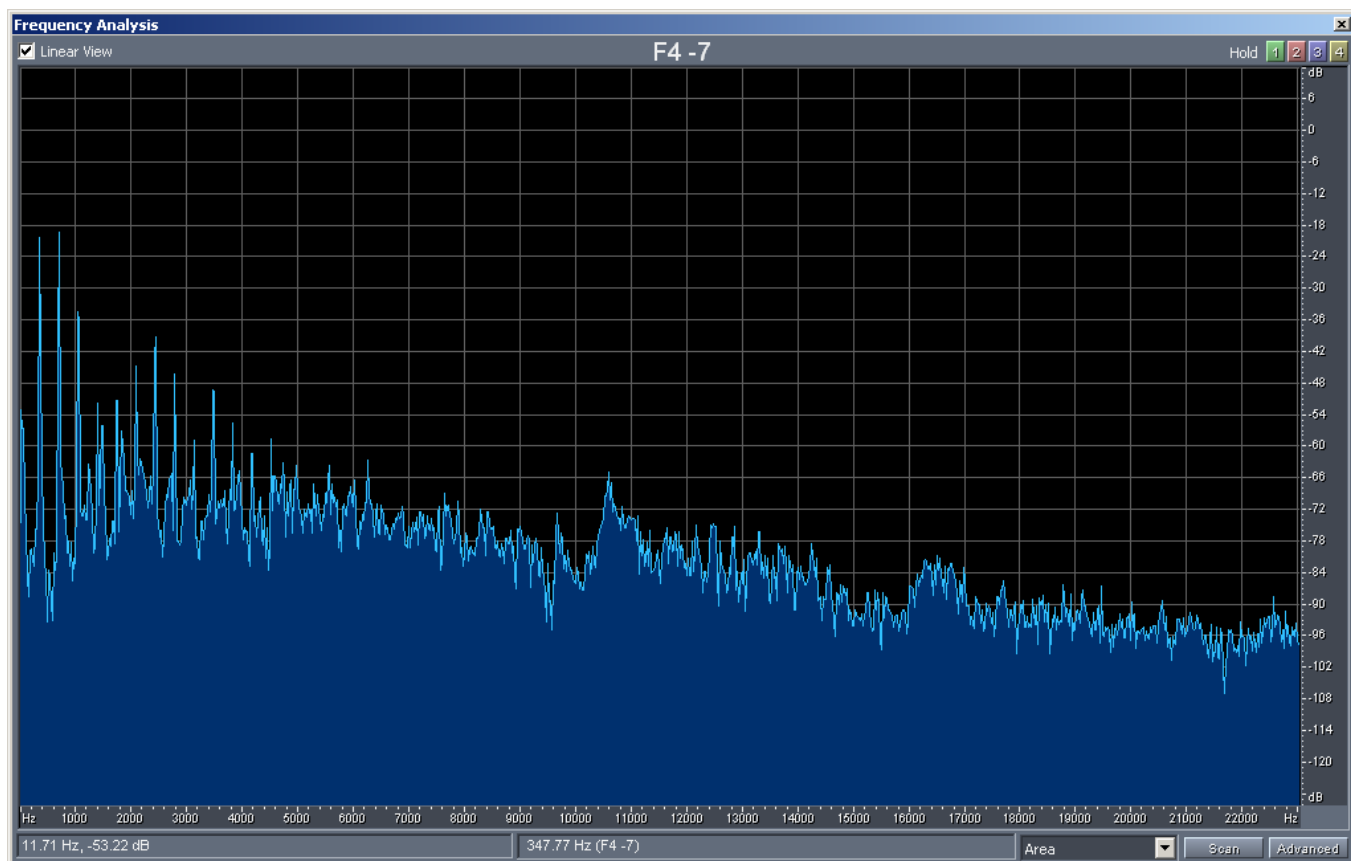
Příloha č. 9

Hmat *cu*, hlava v *meri* pozici (Blasdel 2006)



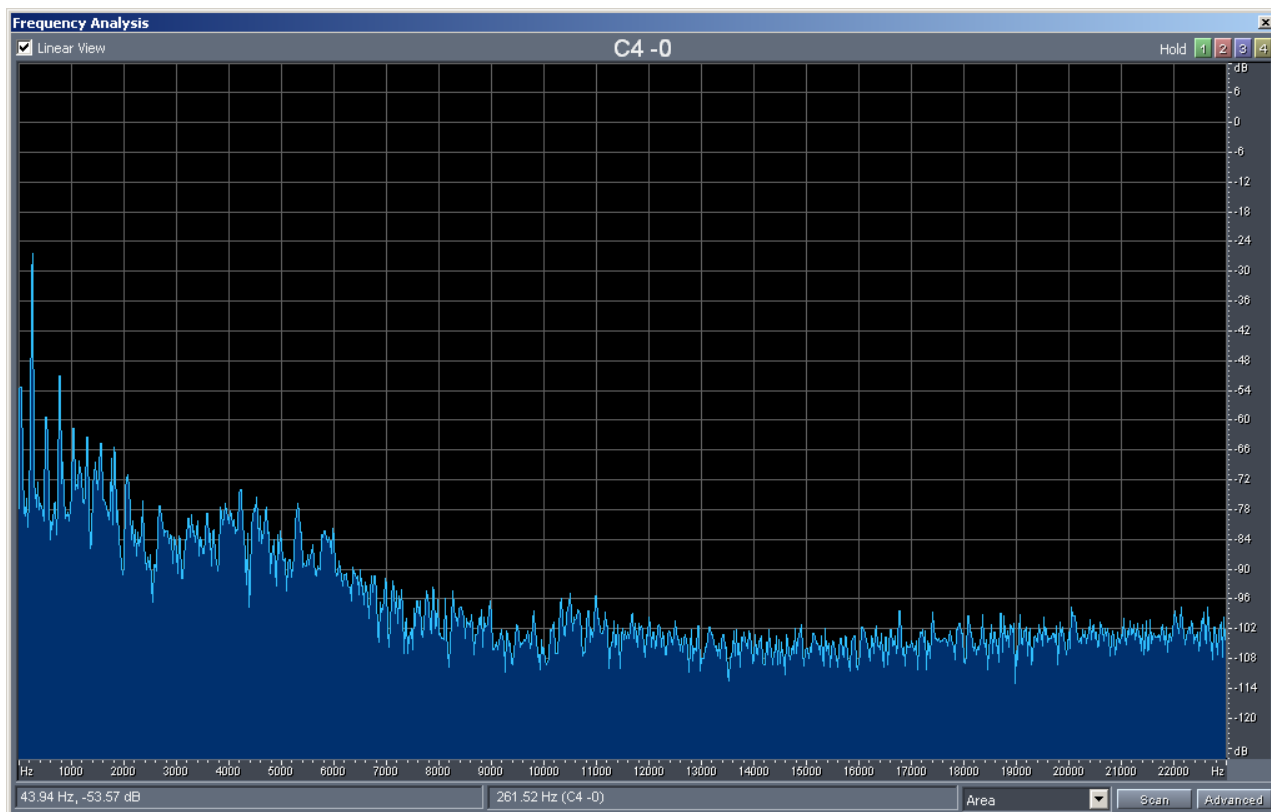
Příloha č. 10

Hmat *cu meri*, hlava ve standardní pozici (Blasdel 2006)



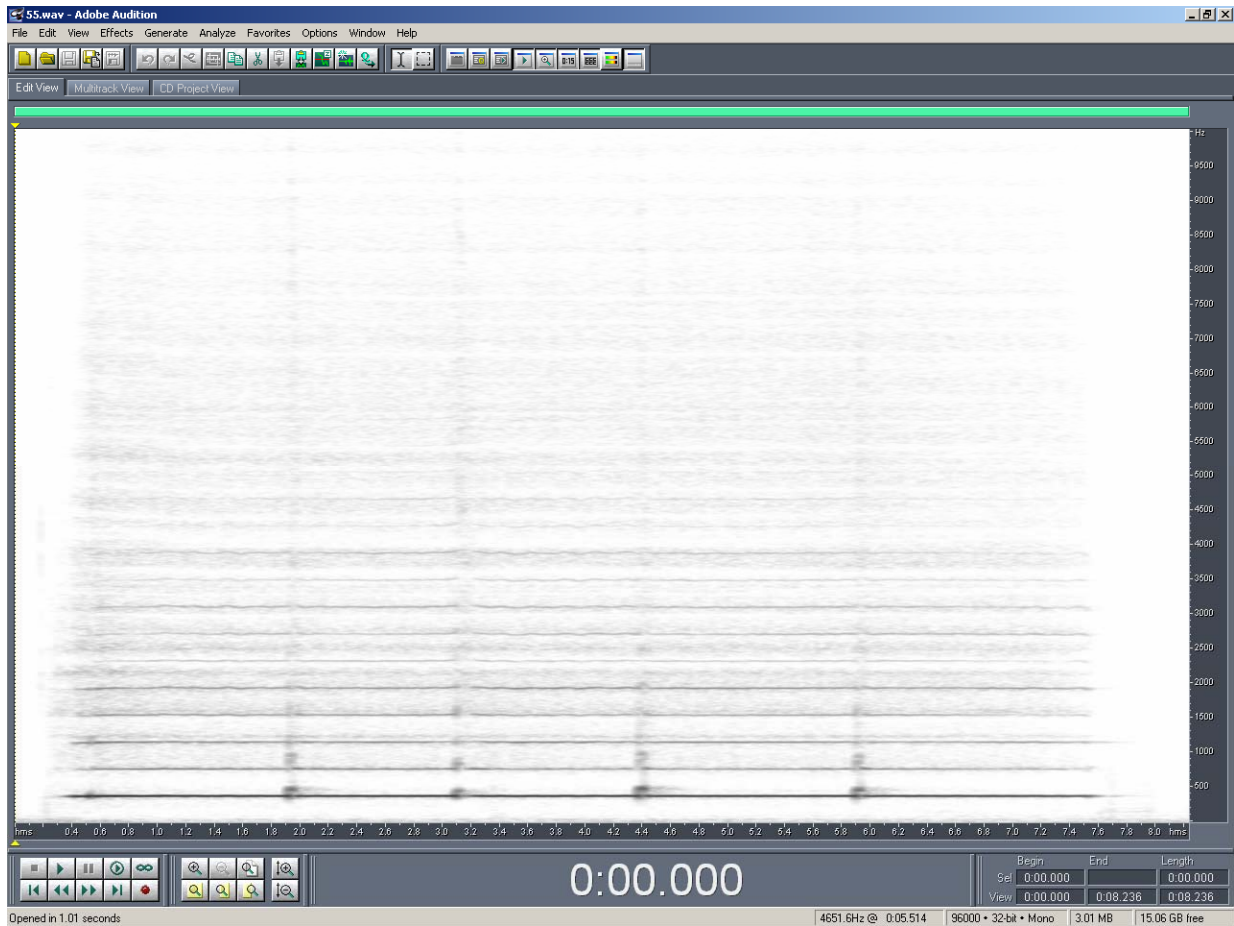
Příloha č. 11

Hmat *cu*, hlava v *kari* pozici (Blasdel 2006)



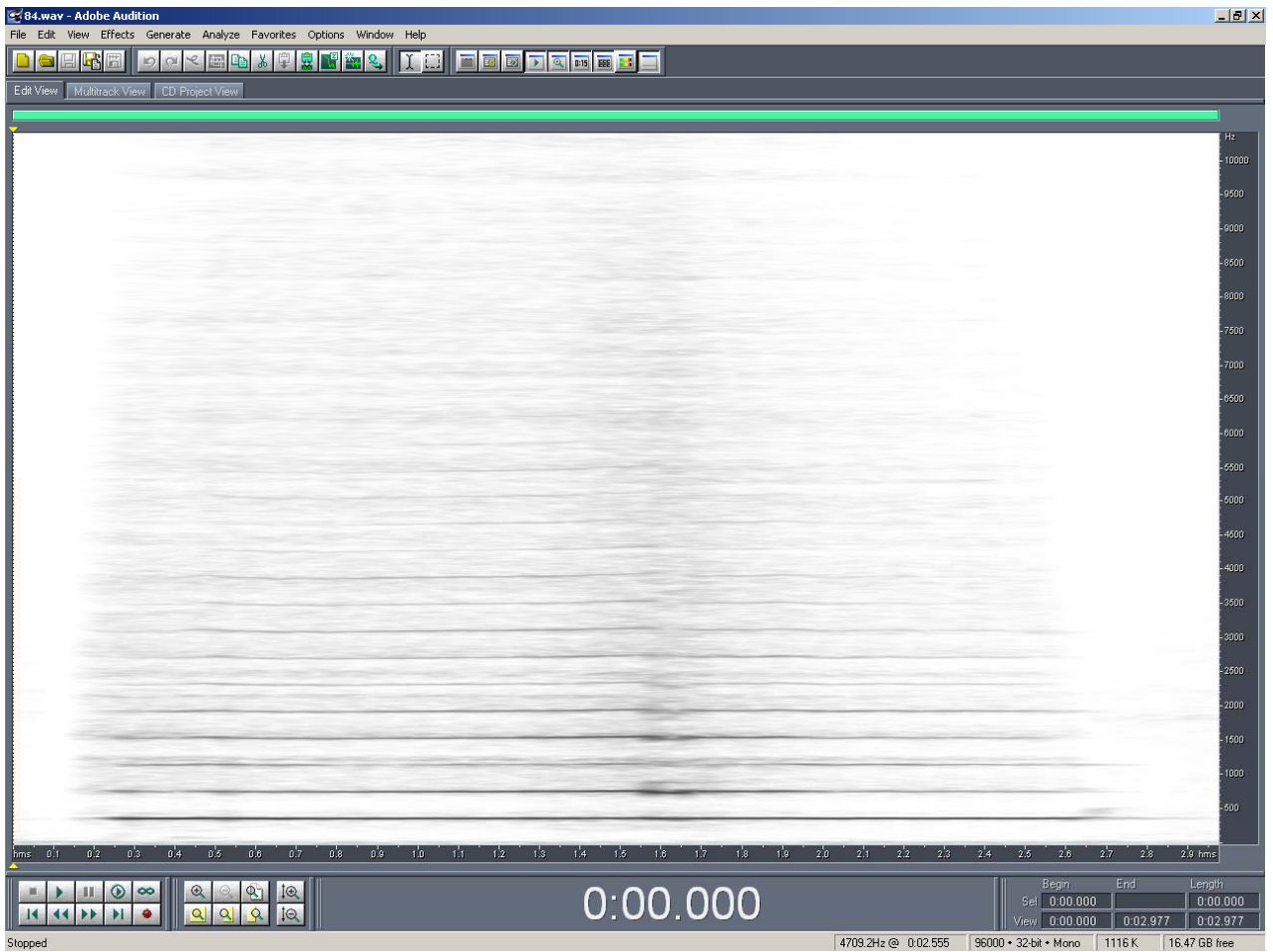
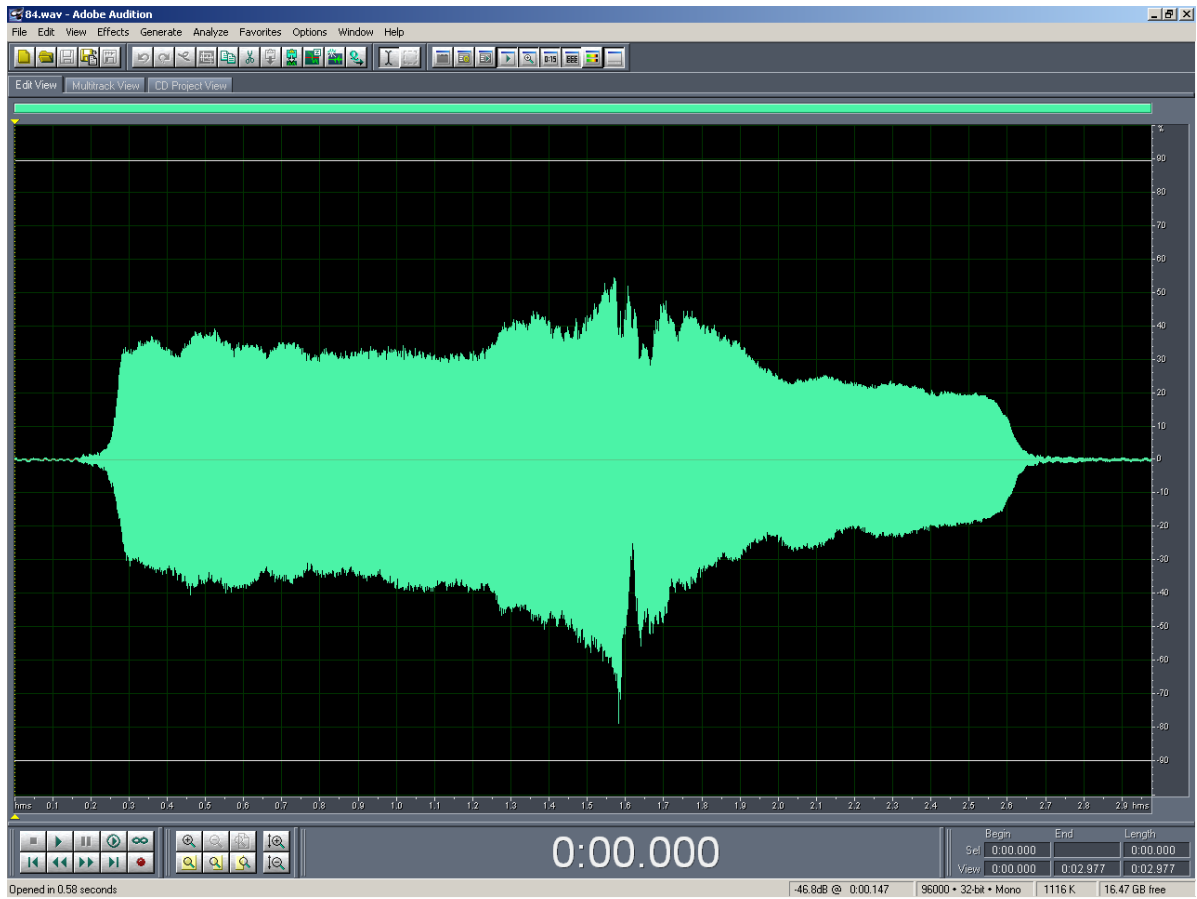
Příloha č. 12

Ro ó meri (Blasdel 2006)



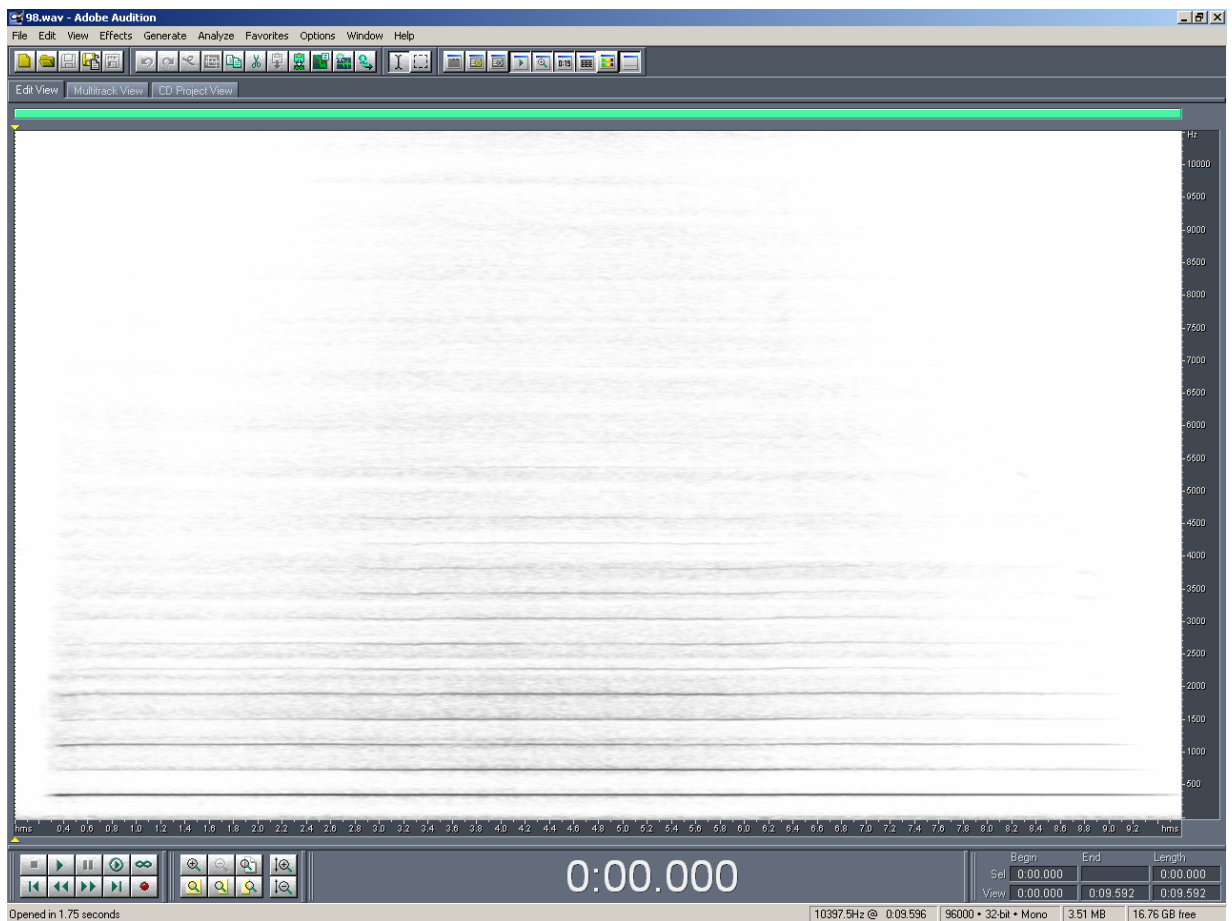
## Příloha č. 13

*Ocu re* s prstovou artikulací *osu* (Blasdel 2006)



Příloha č. 14

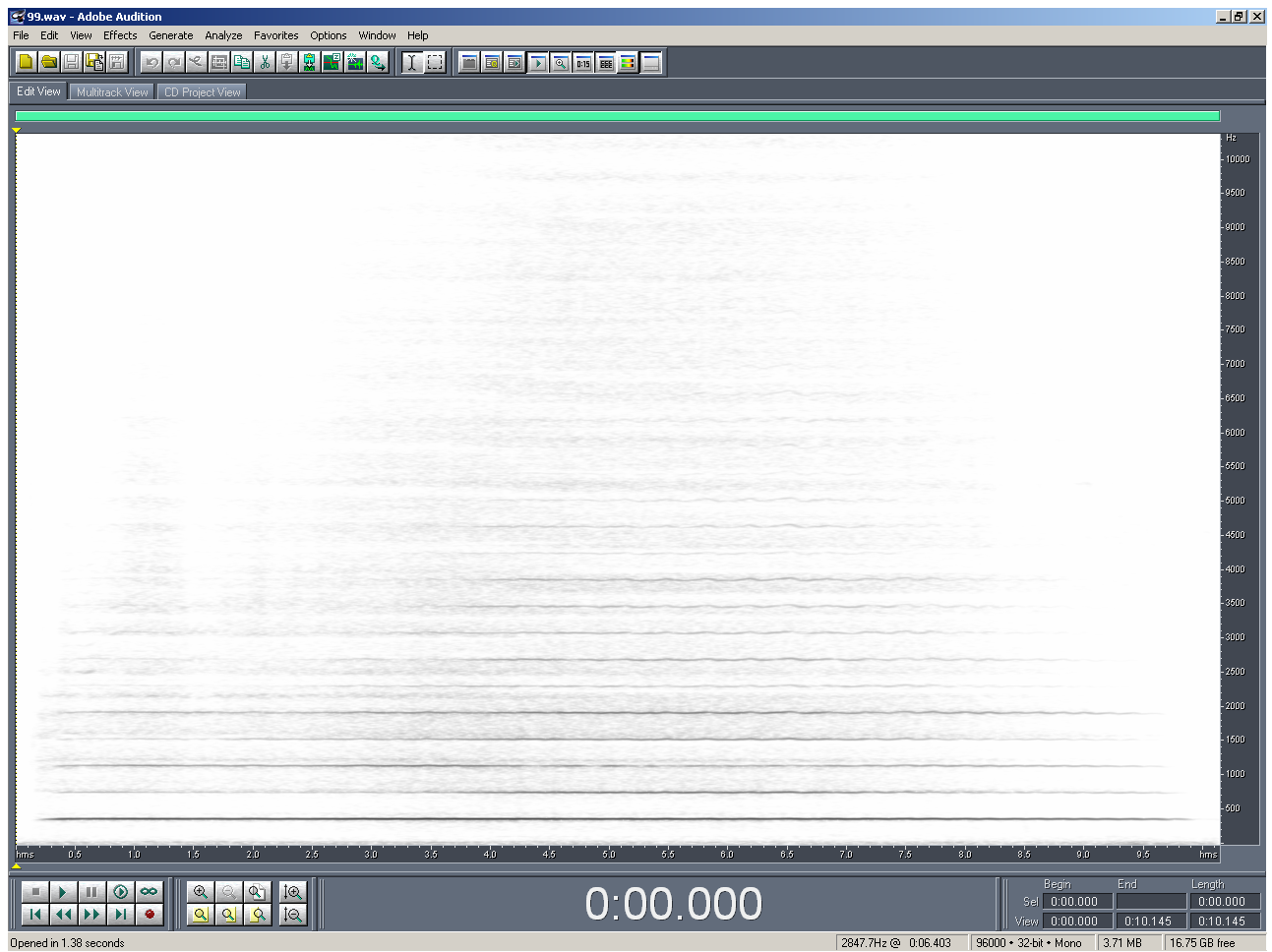
*Ocu re s prstovou artikulací ucu* (Blasdel 2006)



## Příloha č. 15

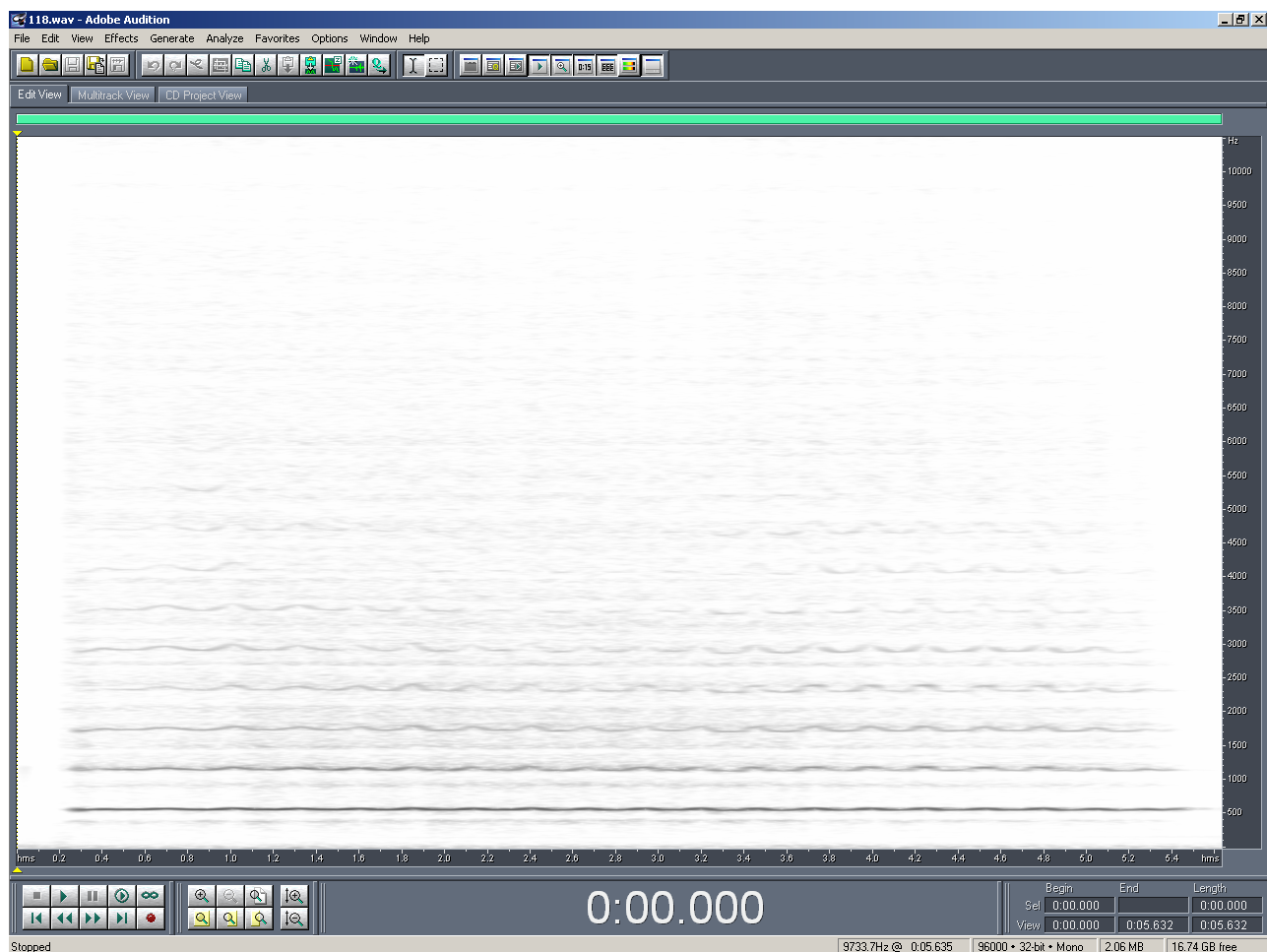
Ocu re se změnou dynamiky crescendo, decrescendo (Blasdel 2006)





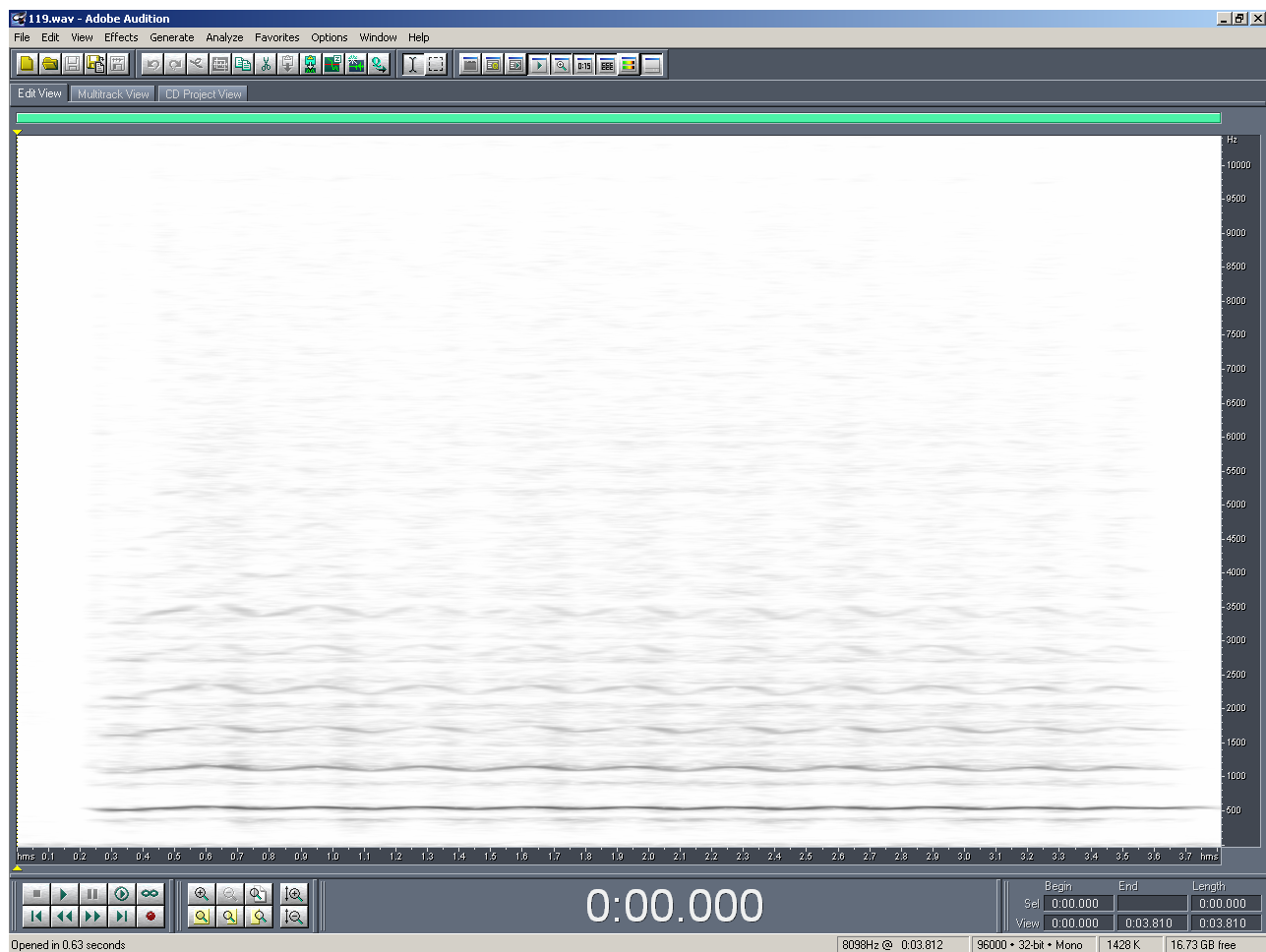
Příloha č. 16

*Ocu re* se změnou dynamiky a vibrátem (Blasdel 2006)



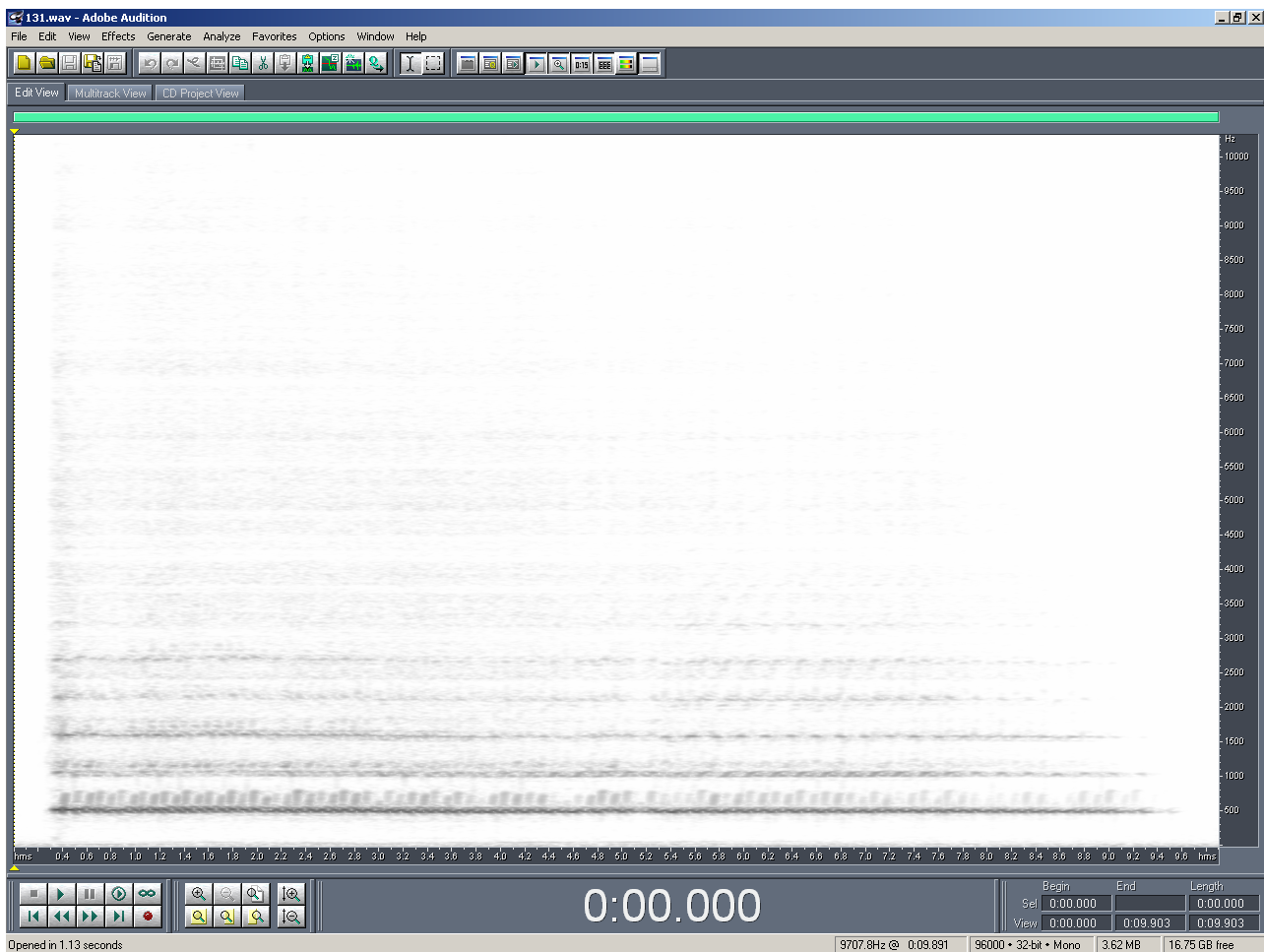
Příloha č. 17

Vibráto *jokojuri* (Blasdel 2006)



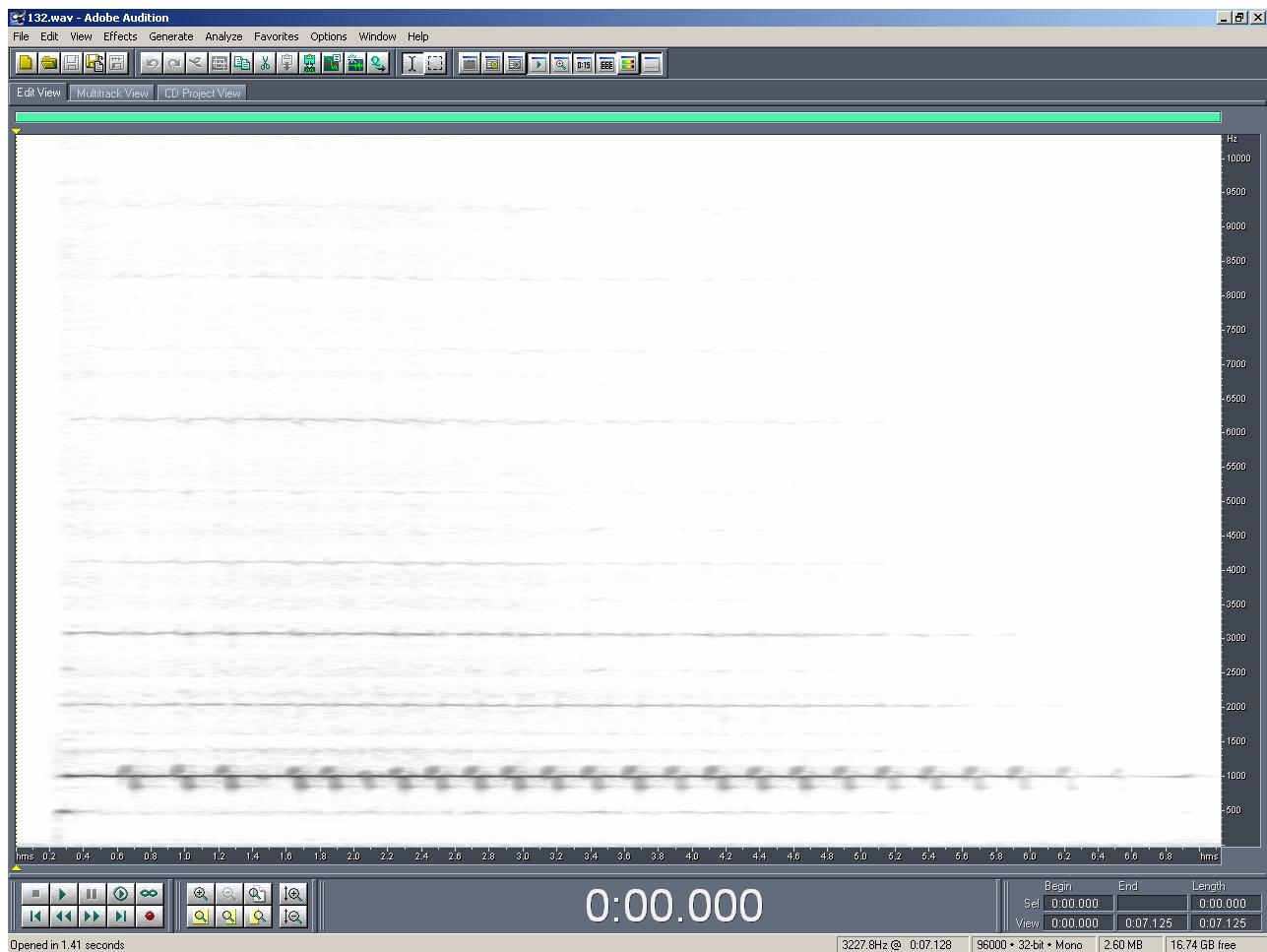
Příloha č. 18

Vibráto *tatejuri* (Blasdel 2006)



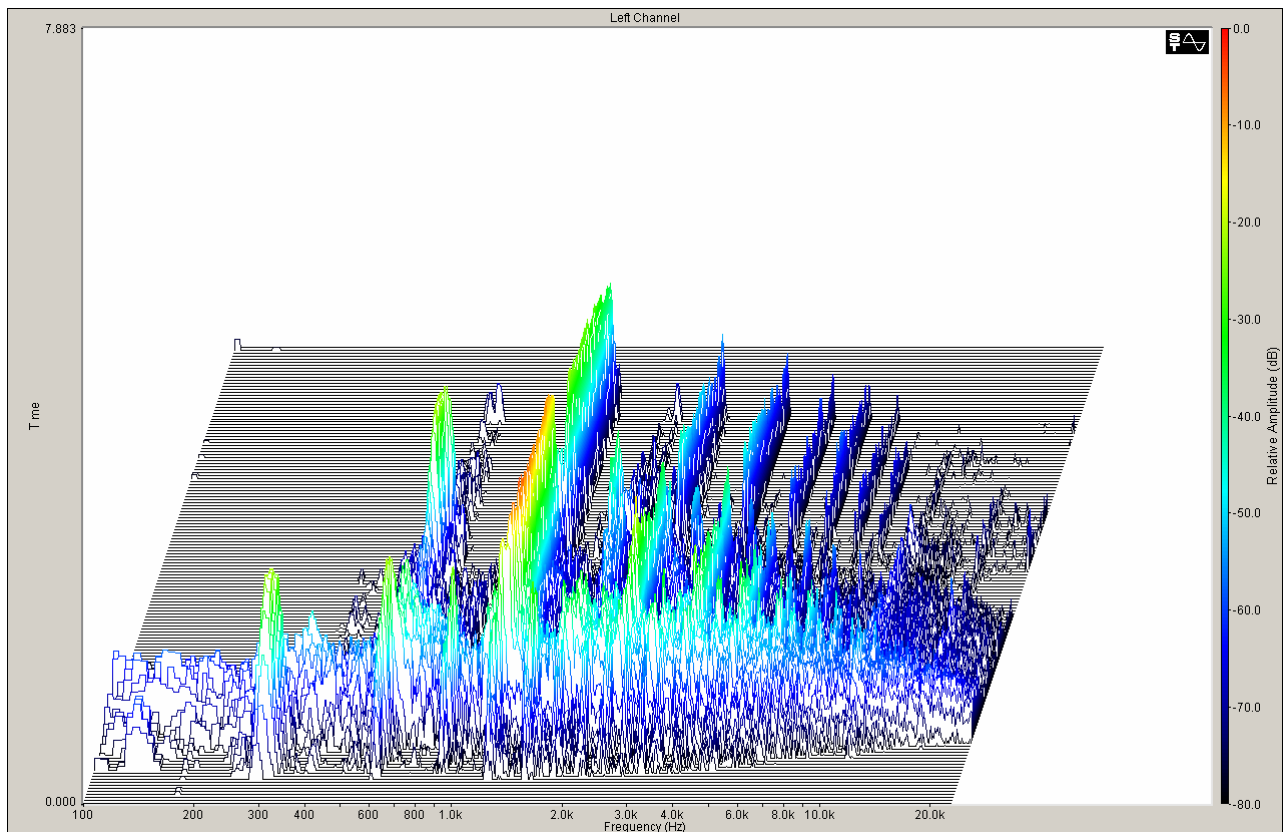
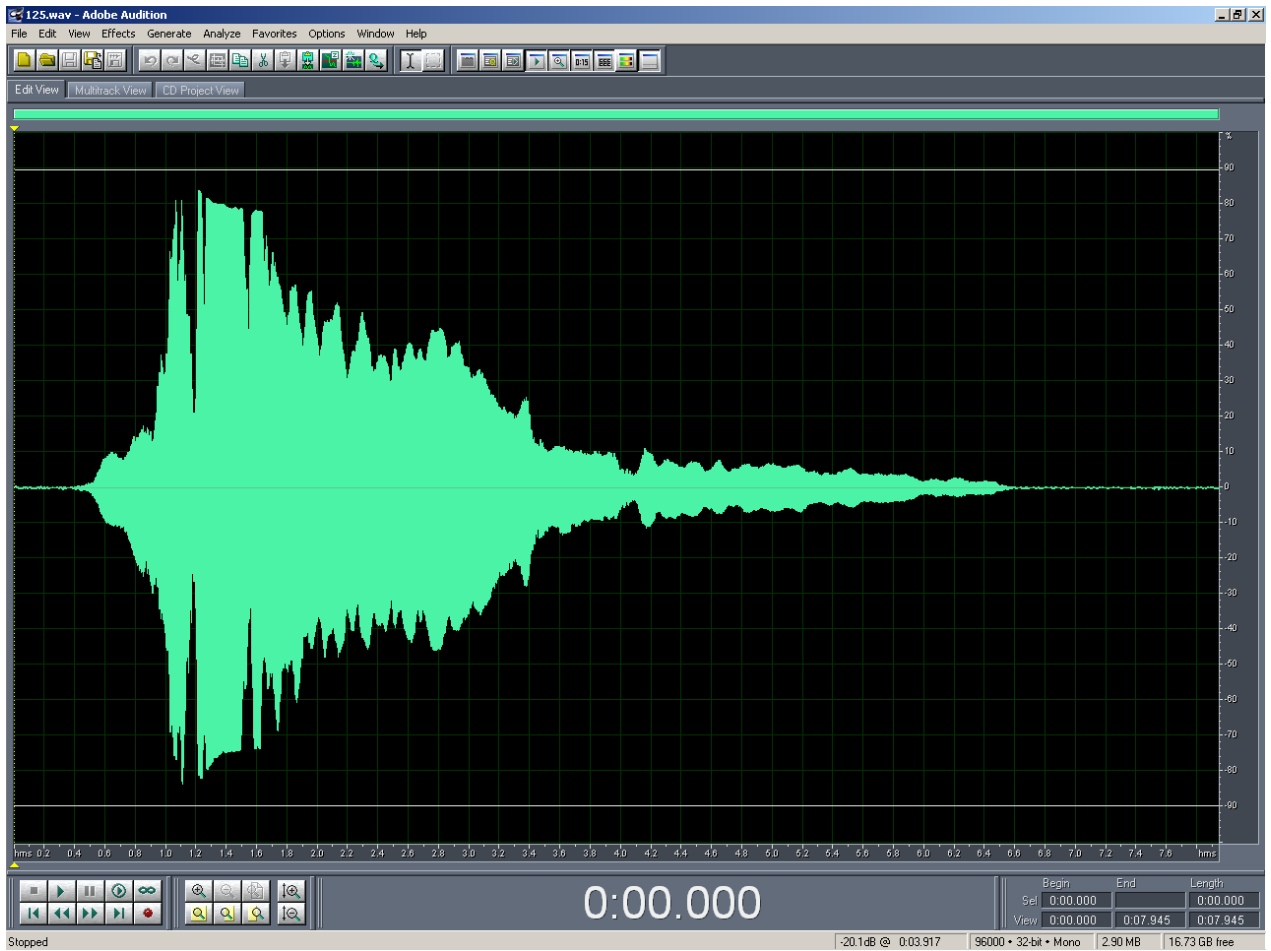
Příloha č. 19

Trylek *korokoro* (Blasdel 2006)



Příloha č. 20

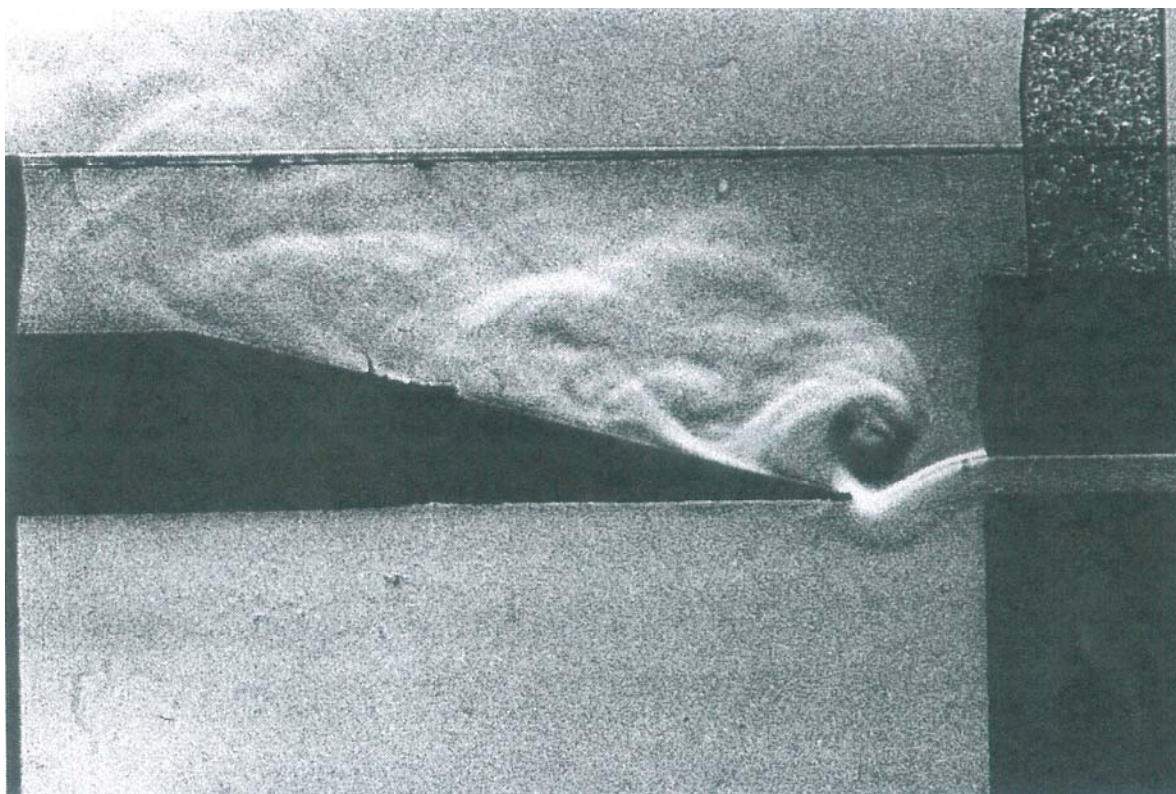
Trylek *karakara* (Blasdel 2006)



Příloha č. 21

*Muraiki*

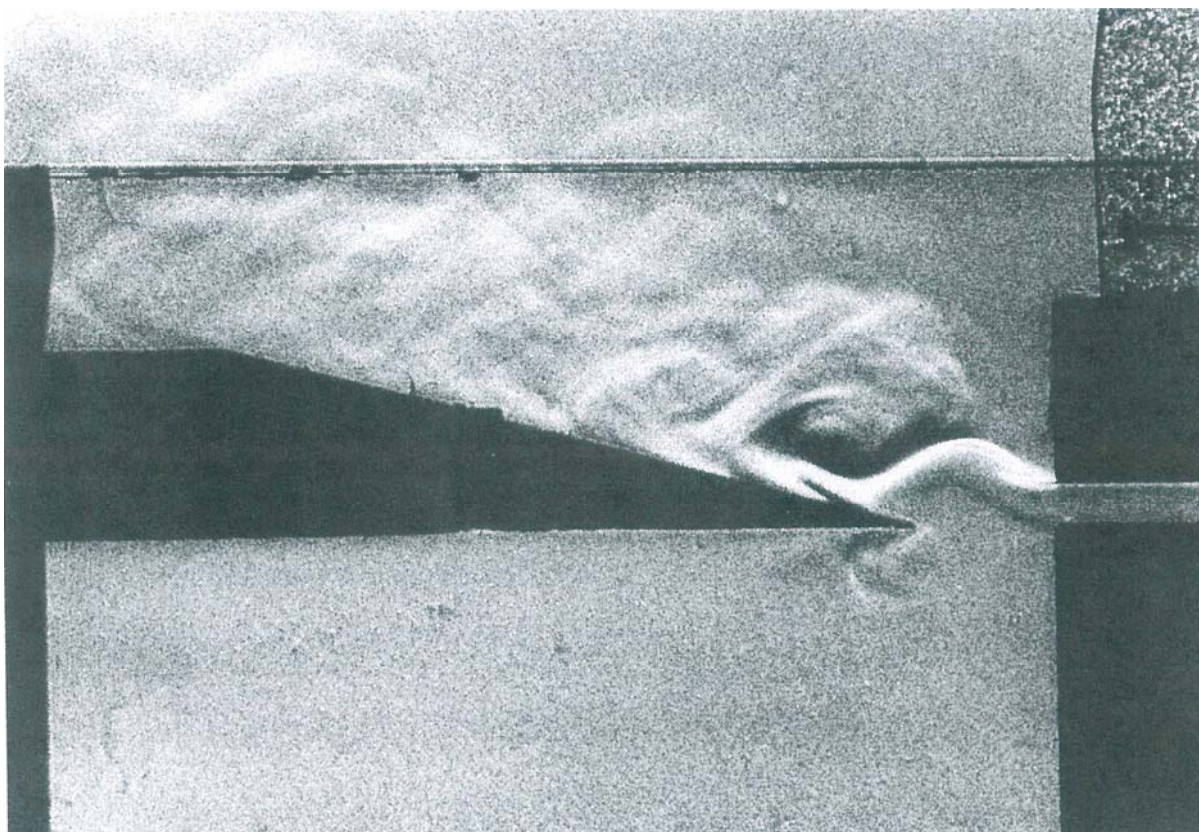
amplitudová obálka + 3D waterfall (Blasdel 2006)



Příloha č. 22

Oscilace vzduchového sloupce při nárazu na hranu malé varhanní píšťaly (Foto Wijnands, Hirschberg, Fabre, Technical University, Eindhoven: cit dle Castelengo and Fabre 1994). Obdobná situace nastává u hrany *šakuhači*.





Příloha č. 23

Oscilace vzduchového sloupce směřujícího mimo hranu malé varhanní píšťaly (Foto Wijnands, Hirschberg, Fabre, Technical University, Eindhoven: cit dle Castelengo and Fabre 1994). Podobná situace nastává u hrany *šakuhači*.