

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Magisterský studijní program  
Obor skladba

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**RYTMICKÝ SYSTÉM INDICKÉ KLASICKÉ HUDBY JAKO  
ZDROJ INSPIRACE ZÁPADNÍCH SKLADATELŮ**

**Tomáš Reindl**

Vedoucí práce: prof. Hanuš Bartoň

Oponenti práce: doc. Mgr. MgA. Dan Dlouhý, Ph.D., MgA. Slavomír Hořínka, PhD.

Datum obhajoby: 7.6.2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS  
MUSIC AND DANCE FACULTY**

Study programme: Music art  
Field of study: Composition

**MASTERS´S THESIS**

**RHYTHMICAL SYSTEM OF INDIAN CLASSICAL MUSIC  
AS A SOURCE OF INSPIRATION  
FOR WESTERN COMPOSERS**

**Tomáš Reindl**

Leader of Thesis : prof. Hanuš Bartoň  
Examiners: Doc. Mgr. MgA. Dan Dlouhý, Ph.D., MgA. Slavomír Hořínka, PhD.  
Date of Graduate: 7.6.2016  
Academic Degree: Master of Arts

Praha, 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Ritmický systém indické klasické hudby jako zdroj inspirace západních skladatelů

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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



## Tomáš Reindl: RYTMICKÝ SYSTÉM INDICKÉ KLASICKÉ HUDBY JAKO ZDROJ INSPIRACE ZÁPADNÍCH SKLADATELŮ

Tato práce pojednává o možnostech, jakými se západní skladatelé inspirovali rytmickými koncepty severoindické a jihoindické (karnatické) klasické hudby. V textu je celá řada příkladů z děl evropských, amerických i kanadských skladatelů, kteří se indickou rytmikou různým způsobem inspirovali. Mezi tyto skladatele patří i takoví klasikové hudby 20. století, jako Olivier Messiaen, Miloslav Kabeláč, či Philip Glass, u nichž tento fenomén představoval naprosto zásadní impuls při formování jejich osobitého hudebního jazyka. Autor sám se indickou klasickou hudbou dlouhodobě zabývá a různé skladatelské postupy, inspirované indickou rytmikou, zde z demonstruje na příkladech z vlastní tvorby.

## Tomas Reindl: RHYTHMICAL SYSTEM OF INDIAN CLASSICAL MUSIC AS A SOURCE OF INSPIRATION FOR WESTERN COMPOSERS

In this work, the author addresses how, in different ways, western composers can be inspired and influenced by the concepts of the rhythmic systems used in both North Indian (Hindusthani) and South-Indian (Carnatic) classical music. Numerous examples are given in the text from the works of various European, American and Canadian composers who received inspiration and creative material from Indian rhythms in different ways. Among these illustrations are classics of 20th century music composed by luminaries such as Olivier Messiaen, Miloslav Kabeláč and Philip Glass (among others) - for whom the highly advanced systems of rhythm from India became a major impetus for the development of their musical language. The author himself is a long-term student and performer of Indian classical music, and in this text, through examples from his own compositions, he reveals and explains different compositional techniques influenced and inspired by the systems of rhythm in Indian music.

## Obsah

1. Úvod.....	8
2. Přehled jednotlivých principů indické rytmiky.....	10
1. Princip skládání frází.....	10
2. Princip augmentace a diminuce.....	10
3. Aditivní princip.....	11
4. Princip metrického rámce (rytmického cyklu - <i>tála</i> ).....	12
5. Princip tempové modulace.....	12
6. Inspirace indickými bicími nástroji a jejich technikou hry.....	13
7. Princip recitace rytmických slabik, nebo číslovek .....	13
3. Typy a úrovně ovlivnění tradičním materiálem (hudební synkreze).....	14
4. Příklady inspirace indickou rytmikou v dílech konkrétních západních skladatelů.....	16
4.1. Olivier Messiaen.....	16
4.2. Miloslav Kabeláč.....	26
4.3. Philip Glass.....	34
Američtí a kanadští současní autoři, inspirovaní formou a repertoárem severoindického tablového sóla.....	39
4.4. Bob Becker.....	39
4.5. Payton MacDonald.....	41
4.6. Christien Ledroit.....	47
4.7. Nicole Lizée.....	50
4.8. Jonathan Mayer, John Mayer.....	55
4.9. Ned McGowan.....	57
4.10. Příklady z vlastní tvorby .....	59
5. Závěr.....	65
Příloha č. 1: Výslovnost přepisu sanskrtských výrazů.....	66
Příloha č. 2: Tabulka rytmických cyklů používaných v karnatické hudbě.....	67
Použitá literatura: .....	68

# Rytmický systém indické klasické hudby jako zdroj inspirace západních skladatelů

*Motto: „Na počátku byl rytmus“ (Olivier Messiaen)*

## 1. Úvod

Dovolil bych si tuto práci zahájit parafrází na úvod evangelia Sv. Jana, která pochází z knihy O. Messiaena *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* a poukazuje na fakt, že bez rytmu (jakožto sledu hudebních událostí v čase) by hudba (a tudíž ani melodie ani harmonie) nebyla vůbec možná. I na počátku 21. století jsme totiž v evropské hudbě často svědky jakési rytmické ignorance, která je pozůstatkem romantického přístupu, kde rytmika byla považována za druhořadou, až třetířadou složku hudby (po přehnaném akcentování melodie a harmonie). Proč se však v dnešní době zabývat rytmikou indickou? Nemáme snad v Evropě, naší domovině oplývající hojností všech možných kulturních hodnot, rytmických inspirací dostatek? Troufám si říci, že nemáme! A proč? No právě z výše zmíněného důvodu, že po řadu století byla rytmická složka hudby podceňována, upozadována, málokdo se rytmem hlouběji zabýval a systematicky jej kultivoval a rozvíjel, skladatelé i posluchači se často spokojili se zavedenými klišé. Samozřejmě, toto tvrzení nelze brát doslova, v každé době se našly výjimky a zajímavosti, především nutno zmínit hudbu středověkou, kde se rozhodně zajímavé rytmické koncepty uplatňovaly! Jedná se o principy modální rytmiky, izorytmie, či o velmi důmyslnou a na interpretaci extrémně náročnou polyrytmii ve skladbách z období Ars subtilior (např. skladatelé Anthonello de Caserta, Paolo da Firenze, či Baude Cordier).

Důmyslnost a konceptuální systematičnost, kterou oplývá rytmika severoindické i jihoindické klasické hudby, však v evropské hudební historii rozhodně nenajdeme. A nenajdeme ji ani jinde na světě, dokonce ani v Africe, kolébce rytmů, bicích nástrojů a bubnování. Africká rytmika, založená na důmyslných polyrytmických strukturách, totiž tradičně funguje víceméně intuitivně, rytmy zde nejsou tak systematicky, racionálně propočítávány, jako v Indii, kde existuje i velice propracovaná hudební teorie. Tím však rozhodně nechci ohromný potenciál afrických rytmů nijak snižovat, jedná se pouze o rozdílný přístup.



O tom, že kontakt s jinou hudební tradicí a její hlubší studium může hudebníka, či skladatele obohatit a rozšířit mu obzory, asi nikdo pochybovat nebude. Jak však brzy uvidíme, u některých skladatelů byl kontakt s indickou rytmikou naprosto zásadním impulsem při formování jejich hudebního jazyka a přístupu ke kompozici. Mezi tyto autory patří i takové veličiny, jako Olivier Messiaen, Miloslav Kabeláč, či Philip Glass.

V této práci bych se tedy rád pozastavil nad různými možnostmi a způsoby, jakými mohou koncepty indické rytmiky obohatit kompoziční myšlení současného skladatele a pokusil se alespoň rámcově zmapovat, jak a k jakým typům ovlivnění došlo, a to jak v minulosti, tak i v přítomnosti.

Samozřejmě je možné v některých případech namítat, že k určitým postupům (např. aditivní princip, různé diminuce a augmentace apod.) mohl skladatel dojít sám běžnými logickými úvahami, či již známými skladatelskými postupy. V této práci jsem se však snažil vybrat právě ty případy, kdy je vliv právě indické rytmiky evidentní, buďto díky konkrétnímu kompozičnímu postupu, či rytmickému útvaru, který je možné vystopovat v některé tradiční formě, anebo máme-li k dispozici důvěryhodné informace o tom, že se autor indickou tradiční hudbou zabýval, studoval ji a inspiraci sám přiznává.

Tato práce navazuje na moji předchozí (bakalářskou) práci, s názvem: *Rytmičtý systém indické klasické hudby (2013)*, na kterou budu často v textu odkazovat. Čtenář má možnost se v ní seznámit s tradičními principy a koncepty severoindické i jihoindické rytmiky, s rytmickými cykly a způsoby jejich počítání, s důmyslnými indickými polyrytmickými formami, se systémem rytmických slabik, které se používají jak k výuce, tak i k interpretaci, a v neposlední řadě s indickými bubny *tabla*, se kterými jsou některé rytmické struktury úzce spjaty.

## 2. Přehled jednotlivých principů indické rytmiky

Než přistoupíme k rozborům konkrétních děl skladatelů, zrekapitulujme si nejdříve jednotlivé principy a techniky indického rytmického systému, které mohou nějakým způsobem skladatele ovlivnit, inspirovat.

### 1. Princip skládání frází

Stavebnicový princip skládání různě dlouhých frází nalezneme především v jihoindické (karnatické) klasické hudbě a v některých rytmických formách hudby severoindické. Na jihu se tradičně pracuje se šesti různými délkami – *jati*, vyjádřenými pomocí rytmických slabik<sup>1</sup>:

Fráze o dvou úderech – **Ta ka**

Tři údery (*Tisra*) – **Ta ki ta**

Čtyři údery (*Chatusra*) – **Ta ka di mi**

Pět úderů (*Khanda*) – **Ta ka ta ki ta**, nebo často též **Ta di gi na tom**

Sedm úderů (*Misra*) – **Ta ka di mi ta ki ta**

Devět úderů (*Sankirna*) **Ta ka di mi ta ka ta ki ta**

Tyto fráze se pak mohou jakkoli kombinovat, skládat za sebe, řetězit, násobit, k čemuž tradičně dochází na pozadí pevně daného metrického rámce – *tály*. Analogický jev nalezneme i v severní Indii v podobě tzv. *gintí forem*<sup>2</sup>, což je jakási hra s čísly, která také vyjadřují různě dlouhé fráze, skládané za sebou v rámci dané *tály*. Např.: 1-12 -123-1234- (pomlčka v tomto typu zápisu označuje pauzu). Tyto rytmy se i recitují pomocí číslovek (viz dále v této kapitole).

### 2. Princip augmentace a diminuce

Augmentaci (neboli protahování frází) a diminuci (neboli jejich smršťování) můžeme v indické tradici najít ve dvou podobách: lineární (rovnoměrná) a nelineární (nerovnoměrná). S oběma případy se pracuje v jihoindickém (karnatickém) rytmickém systému, kde se většinou vychází z fráze o pěti notách: *Tadiginatom*<sup>3</sup>. Jednotlivé slabiky jsou různým způsobem prokládány pauzami, takže se fráze roztahuje v čase (zpomaluje), např. *Ta - di - gi - na - tom -* (proložení jednou pauzou, z pětidobé fráze se stává fráze desetidobá), nebo *Ta - - di - - gi - - na - - tom - -* (proložení dvěma pauzami, zde bude mít

1 Více – Reindl 2013, s. 30

2 Reindl 2013, s. 25

3 Reindl 2013, s. 32.

výsledek patnácti dob). V jihoindické hudbě je však běžnější, že se po poslední notě fráze pauzy již nekládají a okamžitě začíná fráze následující, což je již drobná nelinearita, která zdůrazňuje off-beatové posunutí frází vůči základnímu metru. Na tomto principu diminue je např. založen typický karnatický „trychtyřovitý korvai“ - vykalkulovaný rytmický útvar, kde jsou fráze postupně diminuovány a poskládány za sebe tak, že poslední úder vyjde na první dobu následujícího cyklu (viz. Reindl 2013, s. 34).

V karnatické hudbě je však i naprosto běžné, že se fráze prodlužuje nerovnoměrně, nelineárně, a to nejčastěji třemi následujícími charakteristickými způsoby prokládání pětidobé fráze pauzami:

**Ta di - gi na tom** = vznikne fráze na 6 dob

**Ta - di - gi na tom** = 7 dob

**Tadi - gi - na - tom** = 7 dob

**Ta - di - gi - na - tom** = 9 dob

### **3. Aditivní princip**

Aditivní princip, neboli technika založená na postupném přidávání (anebo naopak ubírání) not k dané frázi, se v indické hudbě uplatňuje v mnoha různých podobách. Vyskytuje se např. ve starých rytmických cyklech (*deśi tāla*), ze kterých O. Messiaen odvodil svůj „princip přidané hodnoty“ (viz. kapitola o Messiaenovi), ve výše zmíněných *gintí* formách, či v systému tvorby variací v rámci sólových tablistických forem typu *kaida*. Naprosto exemplárním a na první poslech zřejmým způsobem se však tento postup uplatňuje ve vykalkulovaných karnatických „pyramidových“ kompozicích (které se samozřejmě také odehrávají nad pevně daným metrickým rámcem dané *tály*):

**kida tom -**

**ta kida tom -**

**ta ta kida tom -**

**di ta ta kida tom -**

**ta di ta ta kida tom -**

**di ta ta kida tom -**

**ta ta kida tom -**

**ta kida tom -**

#### 4. Princip metrického rámce (rytmického cyklu - *tála*)

Jak severoindické, tak karnatické hudbě je vlastní metrická podstata, neboli práce s pevně daným metrickým rámcem, na jehož pozadí se veškerá výše zmíněná práce s frázemi odehrává. Tomuto metrickému rámci se říká v indické tradici *tála* (její délka může být 3 až 108 dob). Z hlediska hudební kinetiky lze tuto situaci označit jako *polymetrii*, (či, ještě přesněji, *bimetrii*<sup>4</sup>, protože v indické tradici se nikdy nevyskytuje více metrických pásem, než právě dvě: základní, neměnné metrum – *tála*, a vlastní rytmická struktura skladby, kde je metrum proměnné, v určitých uzlových bodech (*sam*) se navíc obě metra setkají). Polymetrie zde může být pravá i nepravá – někdy vrchní pásmo probíhá v triolových, či kvintolových hodnotách, jindy je jen násobkem základní metrické jednotky cyklu. Tradiční indické bimetrické struktury mohou však skladatele inspirovat k daleko komplexnější polymetrii kde současně probíhá nad sebou několik metrických pásem (viz např. kapitola o Nedu McGowanovi). Jako příklad tradiční indické bimetrické struktury můžeme uvést výše zmíněný pyramidový *korvai*, zapsaný do not. Základní metrický rámec zde představuje šestnáctidobý cyklus *tintál* (v notách reprezentovaný čtyřmi 4/4 takty). Druhou, proměnlivou metrickou vrstvu představují za sebe poskládané fráze, jejichž délka se systematicky mění uplatněním aditivního principu. Délky frází v počtu osminových not jsou zde: 2, 3, 4, 5, 6, 5, 4, 3.



#### 5. Princip tempové modulace

V sólistických virtuózních výstupech indických perkusistů je naprosto běžné, že stejná fráze, zahraná např. v osminovém rozdělení, zazní posléze v hodnotách triolových, aniž by se změnila její struktura. Dojde pouze ke zrychlení v přesném aritmetickém poměru k původnímu rozdělení (v tomto případě je výsledné tempo 1,5 násobkem tempa původního). Indičtí hráči však nikdy neztratí kontakt s původním metrem (*tálou*), většinou se po této modulaci opět navrátí do základního tempa, anebo modulují dále do úrovní vyšších. Opravdoví mistři perkusí jsou schopni dokonce plynule modulovat do úrovní kvintolových. Princip tempové modulace je vidět na následujícím příkladu, kde tradiční fráze *Tadiginatom* prochází postupně různými tempovými úrovněmi, které jsou však vždy v konkrétním poměru vůči k základnímu čtvrtovému pulsu. Navenek se může zdát, že

<sup>4</sup> Tichý 2002, s. 108.

interpret prostě jen „zrychluje“, ve skutečnosti však stále uvnitř cítí neměnný základní čtvrtový puls *tály*, nad kterým se tyto změny odehrávají. Tento základní puls se navíc často udržuje pomocí tleskání a ukazování *tály*, hrou na malé ruční činelky, či pomocí zacyklené melodie (*lehara*), která danou *tálu* „opisuje“ a udržuje.

Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom

Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom

Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom

## 6. Inspirace indickými bicími nástroji a jejich technikou hry

Indické bicí nástroje jsou charakteristické vysokou mírou kultivovanosti ať už po stránce zvukové, tak i v důmyslné technice hry, která nemá jinde na světě obdoby. Např. severoindické bubny *tabla* jsou konstruovány tak, že jejich zvuk disponuje specifickým harmonickým spektrem, bohatým na určité alikvótní tóny, které se pak ještě některými údery zdůrazňují. Pomocí speciální prstové techniky aplikované na různá místa hrací blány, se tak dá vytvořit široká paleta nejen zvuků (jako u jiných bubnů světa), ale dokonce i tónů (více – viz kapitoly o M. Kabeláčovi a N. Lizée, taktéž viz Reindl 2013, s. 12).

## 7. Princip recitace rytmických slabik, nebo číslovek

Jak v severní, tak i v jižní Indii se používá efektní a efektivní prostředek k vyjádření rytmů - recitace rytmických slabik (v severní Indii se pro to používá termín ***bol***, na jihu ***konnakol***, či ***solkattu***), a to jak k účelům edukačním (při výuce), komunikačním (např. při nácviku nových forem), kompozičním (při vymýšlení nové rytmické struktury), tak i interpretačním. Tyto slabiky mají onomatopoický původ a charakter, vycházejí totiž z napodobování zvuku indických bubnů (především *tabla*, *mridangam* a *pakhavaj*). Používají se buďto v konkrétní vazbě na daný nástroj, kdy každé slabice odpovídá konkrétní typ úderu, anebo v obecnějším smyslu, k vyjádření daného rytmického útvaru, který se pak může interpretovat víceméně libovolným způsobem. Většinou se v kombinaci s názorným systémem počítání dané *tály* pomocí tleskání a ukazování pomocí prstů a dlaní.

Někdy se též v Indii k vyjádření rytmických frází užívá číslovek, jedná se o tzv. ***ginti*** formy,

používané a recitované často v rámci představení severoindického klasického tance *kathak*, kde se tyto rytmy nejdříve recitují a poté interpretují dupáním bosých nohou s rolničkami, za doprovodu bubnů *tabla*. Používají se zde číslovky jazyka *hindi*, např. typická *gintí* fráze často používaná v tanci *kathak*: 1-12-123-1234, se pak při vystoupení recituje tímto způsobem (pomlčky zde znázorňují pauzy): *ek – ek do – ek do tin – ek do tin čar*  
Více též kapitola o Philipu Glassovi.

### 3. Typy a úrovně ovlivnění tradičním materiálem (hudební synkreze)

Rád bych se nyní zamyslel nad tím, jakým způsobem, či na jakých úrovních se může kontakt s jinou hudební tradicí projevit v díle a přístupu západního skladatele.

Ke kulturní výměně mezi Východem a Západem, či mezi evropskou a mimoevropskou hudbou dochází již od nepaměti. Produkty těchto kulturních výměn jsou dnes přítomny v našem každodenním hudebním životě, aniž si to vůbec uvědomujeme (např. jazzová hudba, španělské flamenco, debussyovský impresionismus, hudební minimalismus, atd.). Navíc je třeba si uvědomit, že nebýt tohoto jevu, neměli bychom navíc v Evropě téměř žádné hudební nástroje (valná většina z nich je totiž orientálního původu).

Český skladatel Miloslav Kabeláč na toto téma promluvil v r. 1965 na zasedání hudební sekce Československé Společnosti orientalistické:

*„V době, kdy se vzdálenosti zkracují, komunikace zrychlují, dochází k současnému setkávání, střetávání, poznávání, vyrovnávání, přejímání (i napodobování) těchto různých kultur a civilizací a jejich různých stupňů. Vzniká situace, která se zdá nejen nepřipravenému posluchači a divákovi, ale i připravenému znalci mnohdy chaotickou. ... Podívejme se blíže na to setkávání, střetávání, vyrovnávání (na jeho průběh). Někdy a někde tento proces probíhá revolučně, jindy a jinde evolučně. Jednou organizovaně, podruhé živelně. Jednou s halasem, podruhé s ostychem. Je nařizován, podporován, doporučován, dovolován, připouštěn, trpěn, nedoporučován, nedovolován, zakazován. Jednou je možno se při tomto procesu vyrovnat jen s formou – vnějšími znaky, ne však s obsahem-podstatou, podruhé zas jen s obsahem a ne formou. Někdy jsou jeho výsledky obdivovány, jindy zatracovány. Někde je autor dosažených výsledků považován za apoštola, jinde za zaprodance.*

*Nevyjmenovávám tyto kombinace jako jejich kritiku, nýbrž pouze jako konstatování procesů, které se třeba nemusí líbit, které jsou však přirozené, nutné. V meteorologii při střetnutí se různých teplot a tlaků se nepředpovídá krásné počasí, nýbrž vichry, bouřky,*

*krupobití.*“

Uvedený jev se někdy označuje termínem „hudební synkreze“, což je termín, který pro někoho může mít až hanlivý nádech, pro jiného může mít příchuť dobrodružství a objevování. Každopádně, jak správně pochopil M. Kabeláč již v 60. letech, tento jev probíhá, ať se nám to líbí, nebo ne, je neoddelitelným aspektem hudební historie, současnosti i budoucnosti. Hudební synkreze se může projevat všemi možnými způsoby, od naprosto mechanického skládání, či (často nevkusného a necitlivého) „lepení“ prvků různých tradic vedle sebe až po integraci a „přetavení“ daných prvků do nového osobitého hudebního jazyka.

Rád bych zde tedy definoval tři úrovně, na jakých se kontakt s daným tradičním hudebním materiálem může projevit v díle konkrétního skladatele:

1. **Citace tradičního útvaru** – na této úrovni může dojít k naprosto mechanickému použití daného útvaru, ale také je možné použít jej v trochu jiných souvislostech, zajímavě jej instrumentovat, atd. V oblasti indického rytmu se nejčastěji jedná o použití tradiční kadenční struktury typu *tihaj* (trojnásobně zopakovaná stejná fráze, propočítaná tak, že poslední úder vyjde na první dobu tály). Viz např. kapitola o J. Mayerovi.
2. **Použití tradičního útvaru novým, netradičním způsobem** – zde již se jedná o vytvoření vlastního, nového útvaru pomocí principů, odvozených z tradičního způsobu myšlení. Je možné např. použít tradiční, propočítaný rámec *tihaje*, ale naplnit ho jiným, netradičním materiálem. Nebo vytvořit vlastní variaci tradiční fráze *TaDiGeNaTom*, aplikací principu nelineární augmentace (nepravidelně ji proložit pauzami způsobem, který je již indické tradici naprosto cizí):

např. **Ta - - DiGe - Na - - - Tom**

Také je možné takto vzniklý materiál vrstvit nad sebe do polyfonní faktury, což je opět přístup indické tradici naprosto cizí. (Viz kapitola „Příklady z vlastní tvorby“).

3. **Integrace tradičního přístupu do vlastního hudebního jazyka** – z tradičního uvažování je již odvozen vlastní tvůrčí postup. Tradiční koncept je tak přenesen do jiných souvislostí a integruje se do již svébytné kompoziční metody daného autora. Viz např. principy „rytmů s přidanou hodnotou“, či „non-retrográdních rytmů“ v díle O. Messiaena, které sice mají původ v rytmice indické, ale jsou již aplikovány způsobem, který nemá s původní tradicí nic společného.

## 4. Příklady inspirace indickou rytmikou v dílech konkrétních západních skladatelů

### 4.1. Olivier Messiaen (1908 – 1992, Paříž, Francie)

Je bezesporu prvním západním skladatelem, který objevil ohromný potenciál indické rytmiky a do hloubky se jím zabýval. Pro Messiaena byl rytmus a čas velmi podstatným parametrem hudby, jehož studiu a rozvoji věnoval nemalé úsilí. Ne náhodou jeho spis *Technika mé hudební řeči* začíná právě kapitolami o rytmu (na rozdíl od běžného trendu věnovat se v hudebních publikacích rytmice až na závěr), rytmu však věnoval i daleko rozsáhlejší publikaci, *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*, ve které na sklonku svého života velmi podrobně shrnuje veškeré své životní poznatky, postoje, či inspirace. Celý první díl (přes 400 stran) je věnován pouze aspektům rytmu a času, Messiaen zde podrobně shrnuje i veškeré své celoživotní poznatky o indickém rytmu. Rozsáhlá kapitola je věnována i řeckým poetickým rytmům, vyčerpávajícím způsobem se zde věnuje filosofii času a rytmu obecně, včetně aspektů fyzikálních, fyziologických, psychologických, atd. Přístup ke kompozici je u Messiaena silně ovlivněn jeho křesťansko-mystickým založením, řada jeho skladebných technik a konceptů přímo souvisejí s filosofickými koncepty času vs. Věčnosti. „Čas je míra stvořeného Světa, věčnost je sám Bůh. Věčnost je nedělitelná, stejně jako Bůh je nedělitelný. Čas není konečná veličina, která vstupuje do nekonečna (věčnosti); čas je kontinuum, probíhající před tváří nedělitelného Boha.“ (Messiaen 1995, s.15) Messiaen zde dokonce poukazuje na nadřazenost rytmické složky nad složkami ostatními v tom smyslu, že bez rytmu, neboli posloupnosti zvukových událostí v čase, by hudba nemohla vůbec existovat. Bez plynoucího času by vše bylo „současné“, odehrávající se v jeden jediný okamžik najednou, neboli věčné. „Každý hudebník je zároveň i rytmik a pokud není, nezaslouží si být nazýván hudebníkem. Měl by tedy kultivovat svůj smysl pro rytmus ... studiem různých pojetí času a rozličných rytmických stylů.“ (Messiaen 1995, s.18)

V zájmu o mimoevropské kultury, ale také v přístupu k rytmice Messiaen navázal na Debussyho, jehož díla si nesmírně vážil. Ve svých textech oceňuje často také rytmické novátorství I. Stravinského a E. Varése. Poukazoval na fakt, že „většina tradiční evropské hudby je prakticky bez rytmu, v tom smyslu, že se jedná jen o nepřerušovaný sled not stejných délek, o vojenském pochodu mluví jako o exemplárním případě negace rytmu.“ (Šimundža 1988, s.69)



S indickými rytmy se Messiaen poprvé setkal ještě jako student v r. 1924, a to díky publikaci *Encyclopédie de la musique et dictionnaire do Conservatoire* (ed. Lavignac, 1921), ve které Joanny Grosset popisuje indický rytmický systém a uvádí tabulku **sto dvaceti deší-tál** (kde slovo *deší* znamená region, oblast a *tála*, jak již víme, rytmus obecně, či také rytmický cyklus, doslova tedy „regionální rytmy“).<sup>5</sup> Tato studnice rytmů pochází z indického hudebně-teoretického spisu **Sangítaratókara** středověkého mudrce Šárangadevy (13. stol) a jedná se o rytmické cykly v rozsahu od jedné (*aditála* – rytmus č.1), do třiceti (*simharanadana* – č.35) počítacích jednotek. Kromě *deší-tál* existoval ještě starší systém rytmů spojený převážně s chrámovou hudbou, označovanou jako **márga**. Tyto rytmy jsou popsány ve spise **Natyašástra** (který je velmi nepřesně datován mezi 3. stol. př. n. l. a 5. stol. našeho letopočtu). Hudební systém **deší**, tedy „hudba lidu“, byl popsán o něco později ve zmíněném spise **Sangítaratókara** a *tály*, které se používají v současné indické klasické hudbě, se údajně vyvinuly právě z tohoto systému.

Olivier Messiaen z tohoto materiálu vyvodil všeobecné principy práce s rytmy, a to: přidaná hodnota, prodloužení noty přidáním tečky, nepravidelná augmentace/diminuce, rozklad/opětovné sestavení, důležitost prvočísel, chromatická stupnice délek trvání a tzv. non-retrográdní rytmy<sup>6</sup>. Je třeba si uvědomit, že výše uvedené koncepty jsou výsledkem „západního“ způsobu myšlení a některé tyto principy (např. princip přidané hodnoty) se v indické hudební praxi vůbec nepoužívají. (*Šimundža 1988, s.65*)

Je důležité si uvědomit, že hlavním inspiračním zdrojem nebyla pro Messiaena soudobá, moderní teorie a praxe indické klasické hudby, ale systém archaických rytmických stop (*tál*), které se již v praxi dávno nepoužívají. Nutno také poznamenat, že nechápal tyto stopy jako metrické cykly (jak je chápou Indové), ale zacházel s nimi svým vlastním způsobem. Výraz *tála* má v praxi severoindické i jihoindické klasické hudby především význam rytmického cyklu, pevného rámce, na jehož pozadí se hudba odehrává – jedná se

5 Van Der Walt 2007, s. 27.

6 **Non-retrográdní rytmy** je termín zavedený Messiaenem. Jedná se o rytmy zrcadlově symetrické, jsou tedy stejné, čteme-li je zepředu, nebo od konce, račím postupem tedy nevznikne rytmus nový, ale stejný, jako originál. Jedná se zde o analogii se světem vizuálního umění (výtvarné um., architektura), ve kterém má symetrie velký význam. Messiaen tímto způsobem usiluje o jakési zrušení vnímání času „čtením“ non-retrográdních rytmů současně zepředu i zezadu směrem ke středobodu, který zde symbolizuje věčnost. Messiaen těmto konceptům přikládal velký význam, fascinovala ho „teorie nemožného“, je zde analogie i s jeho mody omezených transpozic: „kouzlo hudby, která je současně smyslná i meditativní, spočívá v jistých matematických omezeních modální a rytmické oblasti. Mody, které mohou být transponovány pouze několikrát, protože pak již dostaneme tytéž noty; rytmy, které nemohou být otočené, protože, protože jejich čtením zezadu získáme tytéž hodnoty – to jsou dva nejpodstatnější příklady teorie nemožného“ (Messiaen 1956, s. 8) Lze zde samozřejmě namítat, že čas plyne jen jedním směrem a není přirozenou schopností lidské paměti tento směr otočit, že se jedná spíše o intelektuální hru. Messiaen však tvrdí: „mysleme nyní na posluchače ... ,který nebude mít na koncertě čas analyzovat mody omezených transpozic, či non-retrográdní rytmy. ... proti své vůli se podrobí zvláštnímu kouzlu nemožného: jisté tonální všudypřítomnosti omezených modů a soudržnosti non-retrográdních rytmů, tyto vjemy ho pak uvedou do jakési *teologické duhy*, kterou se můj hudební jazyk snaží být.“ (Messiaen 1956, s. 18)

tedy o pevně dané, stabilní metrum. V indické tradici hráč na bicí nástroje nikdy nehraje všechny doby *tály* stejným způsobem, rozlišují se zde pod-sekce cyklu, z nichž některé jsou „zatěžkané“ basovým zvukem, jiné odlehčené, či tzv. *kháli*.<sup>7</sup> Prostor *tály* se navíc zaplňuje drobnějším rytmickým materiálem, často velmi důmyslně sestaveným z různě dlouhých frází. Messiaen však nejen, že tyto rytmy tímto způsobem nepoužíval, ale evidentně je ani nechápal v těchto původních souvislostech. Ve svém obsáhlém spise *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* výrazu „metrum“, či „cyklus“ ve spojení s *tálo* nepoužil ani jednou. Messiaen totiž ve svém raném skladatelském období, kdy se formoval jeho osobitý hudební jazyk, s koncertní praxí indické klasické hudby do styku vůbec nepřišel a když k tomu později došlo, vadil mu právě způsob, jakým se zde prostor vymezený rámcem *tály* zaplňuje drobnými rytmickými hodnotami, hranými např. na bubny *tabla*. Jeho vlastními slovy: „Naneštěstí, tento systém bols (rytmických slabik, pozn. aut.) a transformací vede k téměř úplné destrukci rytmu, který, přes bezpočet různých akcentů, je pohřben pod salvou velmi rychlých, stejných hodnot.“ (Messiaen 1995, s. 284) To však svědčí o tom, že neměl možnost přijít do styku se všemi projevy indické klasické hudby, včetně nesmírně sofistikovaných struktur karnatické hudby, pěveckým stylem *dhrupad*, či rytmy vydupávané tanečnicí bosými nohama v klasickém indickém tanci *kathak*. Messiaena tedy nezajímaly fixní cykly, ale rytmus jako takový, absorboval tyto vlivy a přetavil je do svého specifického rytmického jazyka. Indické rytmy použil zcela „neindicky“, bez vazby na metrum, či někdy naopak polyrytmicky, či polymetricky.

Kromě *deši tál* se Messiaen inspiroval i velmi zajímavým rytmickým systémem karnatickým (jihoindickým), který se vyznačuje variabilní stavbou *tál*. Základem je sedm typů cyklů (*sapta tála*), z nichž každý má pět variant (*jaṭi*). Proměnlivý segment dané *tály* má tedy vždy na výběr z pěti variant délek (3, 4, 5, 7, či 9 dob) – viz tabulka v příloze.

S indickými rytmy Olivier Messiaen tedy pracoval následujícími způsoby:

1. *Tála* je použita ve své původní podobě, někdy i jako opakovaný rytmický pedál.
2. Původní *tála* je diminuována, či augmentována (např. *gajalíla* z původního tvaru 2 2 2 3 do tvaru diminovaného 1 1 1 1½ – zde je nutno podotknout, že v indické hudbě se běžně operuje se třemi tempovými úrovněmi (*vilambit*, *madhya* a *dрут*), takže *tála* může být použita v jakémkoli tempu. Messiaen měl všeobecnou tendenci

---

7 Reindl 2013, s. 10.

rytmy zapisovat v drobnějších hodnotách, v přepisu *tál* do západní notace tak přiřazuje indické základní notové hodnotě *laghu* osminovou notu, bylo by ale stejně tak možné použít jako základní puls notu čtvrtovou, nebo dokonce půlovou.

3. Nepravidelná diminuce/augmentace (původní *tála* již není identifikovatelná, vzniká už nový rytmický útvar, např. *Tála gajajhampa* 4 1 1 1½ může být nepravidelně augmentována takto: 4 2 2 6.
4. Dlouhé notové hodnoty *tály* jsou rozděleny – např. v *tále rágavardhana*, která má strukturu 2 3 2 12, se dlouhá dvanáctidobá nota rozdělí na 3 x 4 doby, takže výsledná struktura bude: 2 3 2 4 4 4.
5. Inverze *tály* (retrográdní postup) – např. *Lakṣmíša*<sup>8</sup> v původním tvaru: 2 3 4 8, retrográdně: 8 4 3 2.

Další možnosti představuje použití více *tál* najednou, a to:

1. Polyrytmicky – vrstvením více pásem nad sebe (jedna z *tál* může např. představovat nezávislé rytmické ostinato).
2. lineárním řetězením – spojením více *tál* za sebou (např. spojení tří Messiaenových oblíbených *tál rágavardhana*, *candrakalá* a *lakṣmíša*, v první větě *Kvartetu na konci času*).

Rád bych nyní uvedl několik Messiaenových nejoblíbenějších indických rytmů a příklady, jakým způsobem s nimi pracoval:

**Lakṣmíša** – *tála* č. 88, 4 ¼ doby (17 dvaatřicetin), rozdělení: 2 3 4 8



V tomto rytmu je možné vidět několik principů: rytmická chromatika, neboli postupné přidávání, či ubírání hodnot (zde 2 3 4 dvaatřicetinových hodnot); dále nerovnoměrná augmentace (druhá část: 4 8 v poměru k první části: 2 3); aditivní princip (2 + 3 + 4 + 8 =

<sup>8</sup> Přepisy sanskrtských termínů z písma *dévanagrí* do latinky jsou uvedeny v souladu s mezinárodní konvencí, viz. tabulka výslovnosti v příloze.

17), výsledná hodnota (neboli kompletní délka tály je navíc prvočíslem, které způsobí nepravidelnost rytmické struktury.

**Rāgavardhana** – tála č. 93, 4  $\frac{3}{4}$  doby (19 dvaatřicetin), rozdělení: 2 3 2 12



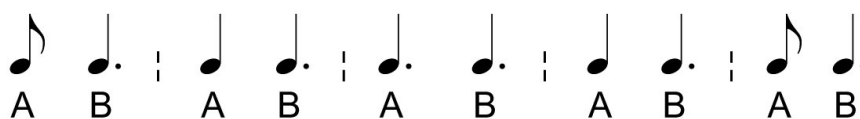
Volný překlad: rytmus, který oživuje rágu (melodii). Principy odvozené z tohoto rytmu jsou: a) princip diminuce a augmentace; b) princip přidání tečky k notě; c) princip ne-přesné diminuce (či augmentace); d) princip zhuštění (či spojení) a zředění (či rozdělení); e) princip non-retrográdního rytmu. (Messiaen 1995, s.331)

Messiaen tuto *tálu* často používá v modifikované verzi, kde je půlová nota s tečkou přesunuta na začátek a navíc rozdělena na tři noty čtvrté. V tomto případě je pak část B nepravidelnou diminucí části A. Část B je navíc non-retrográdní rytmus. (Van Der Walt 2007, s. 28)



**Simhavikridita** – tála č. 27, 24 dob (osminových),

rozdělení: 1 3 2 3 3 3 2 3 1 3



Překlad: Lví skok. Velmi zajímavý rytmus, inspirovaný světem zvířat (což v rámci sbírky *deši-tál* není výjimkou). Tento rytmus lze rozdělit na segmenty A a B, které se neustále střídají. Segment A prochází postupným procesem přidávání a ubírání osminové hodnoty (rytmické crescendo a decrescendo), zatímco segment B zůstává konstantní. Trajektorie lvího skoku je znázorněna tak, že neměnná hodnota B znázorňuje maximální úroveň dosaženou v okamžiku vrcholu skoku, zatímco hodnota A představuje křivku skoku samotného. Seřadíme-li za sebe samotné proměnlivé segmenty A, dostaneme navíc non-retrográdní rytmus.



Très lent (♩ = 76)  
 (Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

*m.dr.* *pp* *sva* Modified *rāgavardhana* *candrakalā*

*m.g.* *ppp* (doux et mystérieux)

*m.g.* *P* lumineux et solennel

(Thème de Dieu)

(S)

4 *lakṣmīṇā*

(S)

6

O. Messiaen: Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus, č. 5: Regard du Fils sur le Fils

V páté části cyklu pro pěvecký sbor *Cinq Rechants* (1948) Messiaen použil za sebou dokonce čtyři *deši-tály*:

Gajajhampa      Simhavikrama      Candrakalā      Rāgavardhana

**Rechant**  
**Un peu vif (brutal)**

1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> Sopr. fleur du bour-don tour-ae tour-ae

3<sup>e</sup> Sopr. fleur du bour-don tour-ae tour-ae

1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> Contr. fleur du bour-don tour-ae tour-ae

3<sup>e</sup> Contr. fleur du bour-don tour-ae tour-ae

1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> Tén. fleur du bour-don mort mort

3<sup>e</sup> Tén. fleur du bour-don mort mort

1<sup>er</sup> Basse fleur du bour-don

2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> Basses do-ka do do du do

1<sup>er</sup> Sopr. tourne à mort la

2<sup>e</sup> Sopr. tourne à mort lé - zards la grot - te

3<sup>e</sup> Sopr. tourne à mort la

1<sup>er</sup> Contr. qua - tre lé - zards la grot - te

2<sup>e</sup> Contr. tourne à mort qua - tre lé - zards la grot - te

3<sup>e</sup> Contr. tourne à mort qua - tre lé - zards la grot - te

1<sup>er</sup> Ten. des lé - zards la grot - te

2<sup>e</sup> Ten. tourne à mort

3<sup>e</sup> Ten. tourne à mort lé - zards la grot - te

1<sup>er</sup> Basse lé - zards la grot - te

2<sup>e</sup> Basse do-ka do do du du-ka du-ka do-ka

3<sup>e</sup> Basse do-ka do do du do-ka do-ka do-ka



1<sup>er</sup> Sopr. pieuvre et la mort

2<sup>e</sup> Sopr. pieuvre et la mort

3<sup>e</sup> Sopr. pieuvre et la mort

1<sup>er</sup> Contr. pieuvre et la mort

2<sup>e</sup> Contr. pieuvre et la mort

3<sup>e</sup> Contr. pieuvre et la mort

1<sup>er</sup> Tén. *ff (furieux)* Co.rol.le qui mord deu - xié.me garde à man.ger d'a.bord Ha

2<sup>e</sup> Tén. *ff (furieux)* Co.rol.le qui mord deu - xié.me garde à man.ger d'a.bord Ha

3<sup>e</sup> Tén. *ff (furieux)* Co.rol.le qui mord deu - xié.me garde à man.ger d'a.bord

1<sup>er</sup> Basse pieuvre et la mort

2<sup>e</sup> Basse *ff* pieuvre et la mort

3<sup>e</sup> Basse *ff* pieuvre et la mort

O. Messiaen: Cinq Rechants, č. 5

## **4.2. Miloslav Kabeláč (1908 – 1979, Česká republika)**

Jedna z nejvýznamnějších skladatelských a pedagogických osobností české hudby 20. století. Vytvořil si velmi osobitý kompoziční styl charakteristický důslednou stavbou, originální modální prací, propracovanou polyfonií a v neposlední řadě i důmyslnou rytmikou. Těžištěm jeho díla je jeho orchestrální tvorba (především soubor osmi symfonií, z nichž každá je osobitým, specifickým dílem), velký je i jeho přínos pro rozvoj elektroakustické hudby v Čechách. Kabeláč byl však i velkým průkopníkem tvorby pro bicí nástroje, které do té doby byly považovány spíše za doplňkový instrumentář a samostatné skladby se pro ně nepsaly. V této oblasti dosáhl Kabeláč mezinárodního významu, např. jeho skladba *Osm invencí* pro bicí nástroje se stala v repertoáru pro ansámbl bicích nástrojů trvalým standardem.

Kabeláčův přístup ke kompozici je na jedné straně velmi racionální, promyšlený (viz. např. jeho koncept „umělých tónorodů“), ten však vždy vyvažoval na druhé straně přístupem emotivním, intuitivním. Neuznával čistě intelektuální kompoziční postupy (multiseriální techniky, atd.), které se odehrávají jen „na papíře“ a které není možné bez sledování partitury ve znějící hudbě poslechem zaznamenat (požíval pro to termín „Augenmusik“, neboli hudba pro oči). Snad právě i z tohoto důvodu ho oslovila indická rytmika, bohatá na složité racionální konstrukce, se kterými se záměrně však pracuje tak, aby byly „slyšet“, aby si je posluchač mohl vychutnat pouhým poslechem.

Významnou roli při utváření Kabeláčova svébytného hudebního jazyka sehrál jeho dlouhodobý zájem o mimoevropské hudební kultury. Jeho učitel Alois Hába se v r. 1932 spolu s dalšími evropskými skladateli zúčastnil kongresu arabské hudby v Káhiře a přivezl zpět i nějaké nahrávky arabské klasické hudby. To byl první Kabeláčův kontakt s mimoevropskou hudbou. K naprosto zásadnímu impulsu však došlo v roce 1935, kdy navštívil vystoupení skupiny indického hudebně tanečního ansámblu *Udaye Shankara* v Praze. Jak moc ho tato událost ovlivnila, je patrné z jeho vlastních slov (z komentáře k uvedení svých *Osmi invencí* pro bicí nástroje):

*„V roce 1935 přijel do Prahy slavný indický taneční a instrumentální ansámbl Uday Šankárův. Dojem z jeho vystoupení byl pro mne tak silný, že nejen jsem několik dní chodil jako omámen, ale že jsem si podvědomě i vědomě ověřoval a nově hodnotil celý svůj hudební vývoj. Hledal jsem v hudbě tohoto souboru pro sebe poučení, obohacení. Též v bohatství bicích nástrojů a v jejich hudebním, zvukovém a technickém využití. Najednou se mi zdálo naše použití bicích nástrojů barbarské.*

*Že umíme pomocí bicích nástrojů jen připravovat ohromující gradace a s činely pak jejich vrchol. Můj zájem o bicí nástroje se prohluboval. Stále víc jsem si uvědomoval, že bicí nástroje nejsou jen pro hluk, hřmot a efekty. Že jim lze svěřit hudbu, že jsou hudebními nástroji.“ (Nouza 2010, s. 359)*

Kabeláč pak začal mimoevropskou a především orientální hudbu do hloubky studovat hned po 2. světové válce. Účastnil se také řady koncertů indických umělců na indické ambasádě, kde ještě několikrát soubor Udaye Shankara vystoupil. V lednu 1964 se stal Kabeláč členem Československé společnosti orientalistické a předsedou její hudební komise, aktivní byl i v Česko-Japonské společnosti, která u nás působila v letech 1968-1970, styk s japonskou kulturou mu zprostředkovávala i jeho dcera Káťa (1946 - 2001), která se stala japanoložkou. V zemích Orientu Kabeláč osobně nikdy nebyl (tehdejší politický režim mu to ani neumožňoval), s výjimkou měsíčního pobytu v egyptské Káhiře v 60. letech. Úzké styky udržoval především s Japonskem, kde se opakovaně hrály jeho skladby.

Výše zmíněné vlivy měly samozřejmě zásadní dopad na jeho tvorbu, v jeho případě se však v žádném případě nejedná o nějakou povrchní extravaganci, ale o integrální zapojení prvků a principů orientální hudby do jeho jednotného skladatelského stylu<sup>9</sup>. Kabeláčovými vlastními slovy:

*„Orientální hudba inspirovala celou řadu skladatelů a pochopitelně i mne k využívání přehodnocených principů této hudby. Zdůrazňuji, že zde jde jen o přehodnocené principy a že jsem z nich těžil inspiraci naprosto po svém. Citace orientální hudby jsem ve svých dílech použil jen zcela výjimečně.“ (Nouza 2010, s. 320)*

Vlivy mimoevropské hudby jsou samozřejmě nejsnáze identifikovatelné v Kabeláčových cyklech *Cizokrajné motivy op. 38* a *Ohlasy dálav op. 47*, které jsou na těchto inspiracích postavené a i názvy jednotlivých částí cyklů ke konkrétní kultuře odkazují (např. *Motiv indický*, *Motiv brazilský*, atd.). Pokusme se však nyní zúžit náš pohled na oblast rytmu, a ještě úžeji na inspiraci rytmikou indickou. Jak již bylo řečeno, Kabeláč se vyhýbal přímým citacím hudebního materiálu dané kultury, spíše se nechal ovlivnit racionálními postupy, které v dané kultuře objevil. Neměl navíc ani možnost tuto hudbu do hloubky studovat pod vedením indických učitelů, jak je to možné dnes. Měl však (jak podotýká jeho tehdejší

<sup>9</sup> Nutno zde poukázat na paralelu s přístupem Messiaenovým, který podobným způsobem „přetavil“ principy starých indických *tál* do svého hudebního jazyka, v jeho případě samozřejmě se zcela odlišným výsledkem, než v případě Kabeláče.

studentka, prof. Ivana Loudová) k dispozici jakousi nám neznámou literaturu, kterou údajně nazýval „chytrá kniha“, kde se leccos o různých mimoevropských hudebních tradicích, technikách a postupech dočetl. Posluchač, který má struktury tradiční indické hudby „naposlouchány“, však může v některých Kabeláčových dílech identifikovat místa s podobnými postupy pouhým poslechem. Jedná se převážně o skladby s využitím bicích nástrojů – **Osm invencí** pro bicí nástroje, op.45, **Osm ricercarů** pro bicí nástroje, op. 51 a Kabeláčovo vrcholné dílo - **VIII. Symfonie „Antifony“** pro soprán sólo, smíšený sbor, bicí nástroje a varhany, op. 54.

Nutno zde poznamenat, že Miloslav Kabeláč byl opravdu první český skladatel, který svěřil bicím nástrojům plnohodnotnou hudbu. Svoji první skladbu věnovanou tomuto instrumentáři, *Osm invencí* napsal v r. 1962 na objednávku dnes věhlasného švýcarského ansámbu **Les Percussions de Strassbourg**, premiéra byla 22.4.1965 ve Štrasburku. Skladba měla velký úspěch, dodnes patří k vyhledávaným skladbám pro bicí nástroje. Dílo bylo i několikrát pohybově ztvárněno, nejslavnější choreografii vytvořil r. 1970 Alvin Ailey se svým souborem *Alvin Ailey American Dance Theater* pod názvem *Streams (Proudy)*, kterou měl Kabeláč možnost osobně shlédnout i v Praze v r. 1979 ve Smetanově divadle (paradoxem bylo, že v této totalitní době byl Kabeláč na seznamu „nežádoucích“ umělců a jeho díla se nesměla na veřejnosti provozovat). Na značný mezinárodní úspěch této skladby navázalo pak později *Osm ricercarů* z r. 1966-1967, věnovaných stejnému ansámbu a na objednávku společnosti *Les Amis de l'Orgue de Strasbourg* pak zkomponoval i svoji **VIII. Symfonii „Antifony“** pro soprán solo, smíšený sbor, bicí nástroje a varhany op.54 (1969-1970), jejíž premiéra ve Štrasburku proběhla v r. 1971.

Z výše zmíněných tří kompozic jsem vybral několik ukázek, na nichž lze vysledovat vlivy indické rytmiky na Kabeláčovu kompoziční práci.

V první z nich – části **Giubiloso** z **Osmi invencí** pro bicí nástroje – můžeme poukázat na jeden z nejtypičtějších rytmických útvarů v indické hudbě – *tihaj*, což je trojnásobné opakování stejné fráze vykalkulované takovým způsobem, že poslední nota útvaru vyjde na první dobu následujícího taktu. V Kabeláčově skladbě se jedná o trojnásobné zopakování stejné fráze (noty F-h-h-e ) v partu tympánů. Nutno zde podotknout, že Kabeláč zde nepracuje se stabilním metrem, což je i zásadní rozdíl oproti tradici indické hudby, kde je všudypřítomný základní metrický rámeček (tála). I přesto je však v tomto útvaru zřejmé kadenční směřování do první, akcentované doby taktu 35, kde navíc začíná nová fráze v partu zvonů.

M. Kabeláč: Osm invencí, Giubiloso

Chtěli-li bychom tento útvar zapsat v indických rytmických slabikách, mohlo by to vypadat takto:

- Dha te te Dha - - - Dha te te Dha - Dha te te  
Dha.

což je v indické hudbě útvar naprosto běžný, ačkoli ještě běžnější je tihaj s rovnoměrným rozložením frází, proložených stejně dlouhou pauzou:

- Dha te te Dha - - Dha te te Dha - - Dha te te  
Dha.

V další větě stejného cyklu, nazvané **Diabolico**, jsme svědky systematického proměnlivého metrického uspořádání, které připomíná indickou rytmickou hru s čísly – gintí<sup>10</sup>. Jedná se o skládání různě dlouhých frází (v Indii samozřejmě na pozadí *tály*), které se nejen hrají na bicí nástroj, ale často i recitují pomocí číslovek. Tyto struktury se

<sup>10</sup> Reindl 2013, s. 25

mimochodem používají i v indickém tanci *kathak*, který předváděl soubor *Udaje Šankara* v Praze v r.1935 a který tehdy Kabeláče tak ohromil.

Ve skladbě *Diabolico* je délka jednotlivých frází znázorněna v horní části notové ukázky pomocí číslic. Kabeláč zde základní „jádro“, složené z dvoudobé a třídobé jednotky systematicky prodlužuje o další přidané fráze: 2 3 / 2 3 3 / 2 3 3 5 / 2 3 4 / atd.

M.Kabeláč: Osm invencí, Diabolico

Kabeláčova **VIII. symfonie „Antifony“** je taktéž výrazně rytmicky orientovaná. Autor zde velmi koncentrovaně, systematicky a zároveň velmi úsporně pracuje se čtyřtónovým motivem ( C – D – H – Ais), který je jakýmsi hlavním motivem skladby, na nějž se zpívá textová fráze „Mene tekel ufarsin“ a který neustále prochází různými rytmickými obměnami a procesy. Výrazným principem je zde izorytmie, kdy sled tónů zůstává zachován, zatímco délka frází se mění – motiv se tak neustále „otáčí“, protože délka melodického motivu se liší od délky jednotlivých rytmických frází.

V následující ukázce ze skladby se počet not ve skupinkách oddělených šestnáctinovou pauzou postupně aditivně rozšiřuje od jedné do sedmi: 1-2-3-5-6-7 a poté stejným způsobem reverzibilně zase zkracuje, jen se vše přeneso do partu varhanního pedálu. Sled čtyř tónů zůstává však stále zachován, izorytmicky se otáčí, takže každá fráze začíná jiným tónem. Zajímavé je, že jediné číslo, které v posloupnosti chybí, je číslo čtyři, což je právě počet tónů melodického motivu. Důvod je evidentně ten, že při použití čtyř-tónové

fráze by dvě fráze po sobě začínaly stejným tónem, což by izorytmický koncept narušilo.

M.Kabeláč: VIII. symfonie „Antifony“

V jiné části skladby vidíme stejný postup, tentokrát ale v opačném pořadí, od nejdelší fráze po nejkratší, šestnáctinová pauza je zde navíc hned na začátku. Proces se zde odehrává ve dvou marimbách hrajících stejný rytmus, avšak melodický motiv je v první marimbě transponován a fázově posunut vůči partu druhého hráče:

M.Kabeláč: VIII. symfonie „Antifony“

Tyto postupy mají také zřejmou paralelu v indické aditivní hře s čísly – *gintí*. Např. útvar často používaný v tanci *kathak*: 1-12-123-1234, který se při hře i recituje pomocí číslovek v jazyce hindí tímto způsobem (pomlčky zde znázorňují pauzy):

*ek – ek do – ek do tin – ek do tin čar.*

Poslední ukázka, poukazující na Kabeláčovu inspiraci indickou hudbou, se tentokrát nebude vůbec týkat rytmických struktur, nýbrž. techniky hry. Jak již víme, Kabeláč byl fascinován mírou kultivace, s jakou Indové na bicí nástroje hrají (ve srovnání s tehdejším „barbarským“ pojetím evropským). Když v roce 1954 v Praze opět vystoupil opět ansámbl indických umělců, tentokrát pod vedením Raviho Shankara, vzpomíná Jan Kapr v Hudebních rozhledech:

*„Tehdy [1935] byly bicí nástroje ve skupině zastoupeny ještě početněji. Hráči na tyto charakteristické nástroje nepoužívají paliček – úderý jsou způsobovány přímo prsty a dlaněmi obou rukou. Bohaté dynamické a barevné odstínění úderů je pak dosahováno nejen střídáním míst dopadu prstů a dlaní na potahu nástroje (rozdíl v barvě a jadrnosti úderů uprostřed kožky proti jejím krajům atp.), ale také použitím celého ostatního povrchového materiálu nástroje, který rovněž poskytuje velké možnosti rozrůznění jasnosti a intenzity zvuku.“ (cit. dle Nouza 2010, s. 42)*

Je naprosto evidentní, že se zde jedná o bubny *tabla*, možná také o dvojblanný buben *pakhavaj*, na který se hraje podobným způsobem. Kabeláč se nepochybně popsánymi technikami hry inspiroval při psaní prvního ze svých *Osmi ricercarů* pro bicí nástroje. Tato skladba je pro jednoho hráče na tři *bonga* a Kabeláč se velmi odvážným a obdivuhodným způsobem pokusil vytvořit novou, velice sofistikovanou techniku hry, inspirovanou právě tím, co viděl u indických hráčů na *tabla*, tedy hrou za použití prstů, kdy se využívají různé typy úderů do různých míst nástroje. Dokonce předepisuje různé stupně tlaku na kůži a poznamenává: *„Tlumení lze též zvětšovat pohybem přitisknutého kořene dlaně směrem ke středu kůže. Současně stoupá výška tónu.“ (viz obrázek)* Tato poznámka naprosto neomylně odkazuje na specifickou techniku hry basového bubnu *bayan* (hlubší, kotlíkový nástroj z páru bubnů *tabla*) kde se tlakem zápěstí moduluje výška tónu. Pro zvládnutí techniky autor dokonce předepisuje i celou sérii průpravných cvičení, které má hráč absolvovat a zvládnout, než přikročí k interpretaci vlastní skladby. Nevýhodou je zde fakt, že *bonga* nedisponují tak bohatým zvukovým spektrem, jako *tabla*, která jsou pro dané úderý uzpůsobena i konstrukčně<sup>11</sup> (např. speciální stavbou hrací blány, ladicím systémem, atd.), výsledek je pak daleko efektivnější i efektnější.

---

11 Reindl 2013, s. 13



### Údery:

bříšky prstů



měkký úder, tvrdší úder

konečky prstů

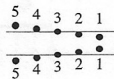


stranou prstu (jen druhého)



tvrdý úder

(Je použito všech pěti prstů. Palec a malíček je však použito výjimečně. Znak pro palec zůstává stále stejný, jelikož jeho plochu a způsob úderu lze těžko měnit.)



pravá ruka (m. d.)

levá ruka (m. s.)

celou dlaní



povolenými či napnutými prsty

částí dlaní



všemi prsty (bez palce)

(spodní stranou prstů)



dvěma prsty

kořenem dlaně



postranní údery do korpusu



m. d.



m. s.

### Místa úderů:

ve středu



v jedné třetině



u okraje



na okraji



do korpusu



### Různé možnosti tlaku na kůži:

lehké položení ruky



tlak stoupá



tlak klesá



tlak trvá



(Tlumení lze též zvětšovat pohybem přitisknutého kořene dlaně směrem ke středu kůže. Současně stoupá výška tónu.)

M. Kabeláč: Osm ricercarů, instrukce k provedení Ricercaru č. 1 pro jednoho hráče na bonga

### **4.3. Philip Glass (\*1937, New York, Spojené státy)**

Phil Glass je americký skladatel, který patří, vedle Stevea Reicha a Terryho Rileyho, k hlavním představitelům tzv. repetitivního minimalismu. Zásadní význam pro jeho skladatelský vývoj mělo studium u skladatelky Nadii Boulangerové v polovině šedesátých let v Paříži. To, co se u této vynikající a vyhledávané pedagožky naučil, však zužitkoval poněkud jinak, než jeho kolegové. Ve své autobiografii zmiňuje, že ho koncerty avantgardní hudby tehdy pořádané Pierrem Boulezem příliš nezaujaly (s výjimkou skladeb Johna Cage a Mortona Feldmana), nadchla ho naopak divadelní a filmová tvorba, toho času zejména francouzská nová vlna. Během pobytu v Paříži ho však zaujala také indická klasická hudba. Byl osloven indickým hráčem na sitár **Ravi Shankarem**, který neměl zkušenosti se západní notací, aby mu zapsal do not jeho skladby.

*„Shankar si mne v roce 1964 najal, abych přepisoval noty pro jeho natáčení. V té době to byla naprostá novinka, indickou hudbu do západní notace nikdo nepřeváděl a její stavební prvky i práce s rytmem byly natolik jiné, že se ji málokdo snažil lidem ze Západu přiblížit. V Indii jsem byl asi dvacetkrát. Shankara jsem si oblíbil, stal jsem se jeho asistentem, což tehdy prakticky znamenalo stát se jeho studentem. Pracoval jsem také s hráčem na tabla jménem Alla Rakha, u něj jsem studoval, abych pochopil složitosti indického rytmického myšlení. Po návratu do New Yorku jsem u něj ještě chvíli pokračoval ve studiu.“<sup>12</sup>*

S Ravim Shankarem pak začal Glass znovu spolupracovat v osmdesátých a devadesátých letech, už coby rovnocenný partner, výsledkem jejich spolupráce je např. společné CD *Passages* z roku 1990.

Po kratším pobytu v Indii navštívil Glass v roce 1967 v New Yorku koncert skladeb **Stevea Reicha**, kde slyšel např. Reichovu přelomovou skladbu **Piano Phase**. Následkem tohoto zážitku se rozhodl zcela změnit svou hudbu – zjednodušit svůj hudební jazyk a pracovat výhradně s "konsonantním" slovníkem.

Výsledkem studia indického rytmu (ale i díky vlivu Stevea Reicha) je pro Glasse typický kompoziční styl, založený na opakovaných hudebních motivech, které se neustále vyvíjejí přidáváním, či ubíráním not a repetováním jejich dílčích částí (aditivní princip). Glassův hudební jazyk je velmi jednoduchý, průhledný, na poslech většinou snadno identifikovatelný, zároveň však velmi působivý. V rozhovoru pro časopis *His Voice* k tomu

---

12 KRATOCHVÍL, M. Philip Glass, časopis *His voice*, 2013, č. 3, s. 24 – 27

Glass říká: „Když začne být jasné, že se nebude nic „dít“ v běžném smyslu, začne se pozornost posluchačů upírat na postupné proměňování hudebního materiálu. Publikum tak může objevit jiný způsob poslechu, takový, v němž nemá místo paměť a očekávání – obvyklé psychologické nástroje tradiční evropské hudby – a na místo nich jde o texturu a čistě zvukový zážitek.“<sup>13</sup> To však neznamená, že interpretace Glasových děl je snadná. Ba právě naopak! Tato hudba vyžaduje velkou rytmickou preciznost, přesnou souhru, zároveň ale i fyzickou vytrvalost. Glasovy skladby jsou totiž charakteristické nekompromisním motorickým pohybem bez jakýchkoli agogických změn, hudba se často valí ve vysokém tempu prakticky nepřetržitě, bez možnosti odpočinku. Hráči na dechové nástroje často používají techniky cirkulárního dechu, protože jinak nemají možnost se nadechnout, aniž by přerušili tok frází.

Glassův způsob variací rytmických frází je nám důvěrně známý z repertoáru severoindických bubnů *tabla*, především z tradičních kompozic typu *kaida*, založených na pevně daném tématu a řady variací, které jsou buďto fixní, dané tradicí, anebo improvizované – vytvořené samotným hráčem přímo na místě, za použití zavedených postupů a pravidel. Glass si však z indického způsobu „matematického myšlení“ vytvořil svůj vlastní ne-indický způsob práce. Podobný je způsob postupného přidávání dalších not k frázi (viz kapitola č. 2 - aditivní princip), dělení frází na menší části a jejich následné dílčí repetování. Na rozdíl od indické hudby, kde se práce s různě dlouhými frázemi děje vždy a bez výjimky na pozadí pevně daného metra (*tály*), kdy důležité „uzlové body“ jsou v souladu s těžkou dobou *tály* (*sam*), u Glasse je metrum vždy jednopásmové, avšak neustále proměnlivé. Glass naopak pracuje s počty repetitivních frází, které jsou někdy pevně dané a systematicky rozvíjené (viz. *Two Pages*), jindy se počet opakování řeší intuitivně, „na ukázání“, přímo při provedení skladby. Tento repetitivní přístup však již s indickou hudbou nemá nic společného.

Je třeba poznamenat, že tento systematický kompoziční styl je charakteristický pro Glasovo rané konceptuální období (1967 - 1974), jehož završením je cca tři a půl hodinový cyklus **Music in 12 parts**, vrcholné dílo repetitivního minimalismu. Z dalších stěžejních děl tohoto období jmenujme alespoň díla *Two Pages*, *Music in Contrary Motion*, *Music in Fifths*, či přelomovou operu *Einstein on the Beach*. Po skončení tohoto období se Glass uchýlil k posluchačsky vděčnějšímu, „zředěnému“ stylu, který již není tak rytmicky zajímavý. Jak sám říká: „Pro mě to byl konec minimalismu. Osm, nebo devět let jsem vynalézal systém a teď jsem se jím propsal na druhý konec a vylezl z něj ven.“

---

13 KRATOCHVÍL, M. Philip Glass, časopis *His voice*, 2013, č. 3, s. 24 – 27

Způsob, jakým si Phil Glass inspiroval indickým rytmem, je velmi názorně identifikovatelný v jeho skladbě **Two Pages (1968)** pro piano nebo elektrické varhany. Tato skladba je přímo věnována Stevu Reichovi, který měl zásadní vliv na Glassův nový hudební jazyk. Fráze, ze které je tato skladba vystavěna nápadně připomíná model z Reichovy kultovní skladby *Piano Phase*, zde je však jasně patrný rozdíl v přístupu obou skladatelů. Zatímco pro Reicha byla prvotním impulsem pro změnu skladatelského myšlení africká hudba, založená na polyrytmice, pro Glasse to byla lineární, jednohlasá rytmika indická, která pracuje s délkami frází. Reich z africké hudby vyvodil svůj koncept fázových posunů polyrytmicky vrstvených partů, zatímco Glassova hudba má prakticky vždy jediné rytmické pásmo, avšak hudební fráze neustále prochází systematickým vývojem – postupně se rozrůstají, dělí na menší úseky a pak se opět skládají do původního tvaru.

**Part II**

The musical score for Part II consists of four staves of music. Each staff contains a sequence of notes with brackets above them indicating rhythmic groupings. The groupings are labeled with multipliers: x 26, x 18, x 11, x 16, x 14, x 11, x 7, x 11, x 6, x 4, x 5, x 6, x 7, and x 8.

Philip Glass: Two Pages, Part II

**Part III**

The musical score for Part III consists of four staves of music. Each staff contains a sequence of notes with brackets above them indicating rhythmic groupings. The groupings are labeled with multipliers: x 3, x 7, x 2, x 6, x 2, x 3, x 3, x 4, x 4, x 5, x 5, x 6, x 6, x 7, and x 7.

Philip Glass: Two Pages, Part III

Analogie Glassových postupů se systematickými variacemi frází v rámci tradiční severoindické rytmické formy zvané *kaida* (zapsáno pomocí slabik, které vyjadřují údery na *tabla*):

Téma: **Dha Dha te te**

Var. 1: **Dha Dha te te te te**

Var. 2: **Dha Dha te te te te te te**

Var. 3: **Dha Dha Dha Dha te te te te**

Var. 4: **Dha te te Dha te te te te**

Var. 5: **Dha te te Dha Dha te te Dha Dha Dha te te**

Var. 6: **Dha te te Dha te te Dha te te Dha te te Dha Dha te te**

Var. 7: **Dha Dha te te Dha te te Dha te te Dha te te Dha te te**

**atd...**

V Glassově hudbě je však možné najít i další, úplně odlišný prvek, taktéž evidentně inspirován indickou rytmikou: Recitaci, či zpěv rytmických struktur pomocí číslovek. Tento prostředek Glass použil např. ve sborových partech své proslulé opery ***Einstein on the Beach* (1975)**. Následující ukázka je z části nazvané ***Knee Play 3***, která je založena na podobném aditivním principu, jako předchozí ukázka, tato skladba je však navíc otextována takovým způsobem, že zpěváci číslovkami „počítají“ délky jednotlivých frází, které se neustále proměňují za použití stále stejných harmonických postupů. Vše se odehrává v tak rychlém tempu, že jednotlivé číslovky není skoro možné ani artikulovat, čímž vzniká zajímavý zvukomalebný efekt. Text však navíc poskytuje posluchači dokonalý a vtipný „manuál“ ke konceptu kompozice. Zde je evidentní paralela s indickými tradičními *gintí* kompozicemi, které jsou založeny na hře s čísly a číslovky se zde deklamují v hindštině (*ek, do, tin, čar, panč*, atd...).

1

SOPRANO  
ALTO

TENOR  
BASS

5

2

10

3

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3

1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 1 2 3 1 2 1 2 3 1 2 1 2 3 1 2 1 2 3 1 2 1 2 3 1 2

Philip Glass: Einstein on the Beach, Knee Play 3

## Američtí a kanadští současní autoři, inspirovaní formou a repertoárem severoindického tablového sóla

Již od 60.let navštěvovala americký kontinent řada indických hudebníků, nejprve jen krátkodobě, z důvodů koncertních vystoupení, později se někteří z nich usadili na delší dobu a působili i pedagogicky. Jedním z nich byl i **Pt. Sharda Sahai** (1935 - 2011), jeden z nejvýznamnějších mistrů hry na severoindické bubny tabla a v té době hlavní představitel tablové školy *Benares gharana*. V US a Kanadě začal od 70. let působit na několika univerzitách (dlouhodobě na Wesleyan University, dále i na Brown University a Berklee School of Music) a vedl pravidelné kursy hry na tabla, kterými prošla i řada profesionálních perkusistů, z nichž některým se podařilo tento nástroj ovládnout na špičkové úrovni. Někteří z těchto hráčů jsou sami zároveň i skladatelé (Bob Becker, Payton MacDonald), jiní (např. vynikající kanadský hráč Shawn Mativetsky) se věnují spíše interpretaci skladeb jiných autorů, kteří jsou většinou s problematikou indické rytmiky, potažmo indické klasické hudby vůbec, do hloubky obeznámeni a často se těmito principy ve své tvorbě i inspiřují.

### 4.4. Bob Becker (\* 1947, New York, Spojené státy)

Americký skladatel a perkusista, známý hlavně jako zakládající člen souboru bicích nástrojů *Nexus* a jako člen souboru *Steve Reich and Musicians*. Jako perkusista je Bob Becker orientován převážně na melodické bicí nástroje, disponuje však i virtuózní technikou malého bubnu a v neposlední řadě je také excelentním hráčem na indické bubny *tabla*. Tomuto nástroji se věnoval pod vedením legendárního indického mistra Shardy Sahai a jako jeden z mála západních hráčů zvládl tento nástroj na opravdu mistrovské úrovni, srovnatelné s indickými špičkovými hráči. Sharda Sahai ho dokonce stanovil legitimním pokračovatelem tablové tradice Benares Gharana a udělil mu svolení jménem této tradice vyučovat. Jako skladatel píše prakticky výhradně pro bicí nástroje, Bob Becker slučuje západní tradici virtuózního vojenského bubnování s vlivy melodických a rytmických struktur indické klasické hudby a sólového repertoáru bubnů *tabla*. Na jeho styl má také velký vliv reichovský minimalismus.

Z jeho kompozic ovlivněných indickou rytmickou bych jmenoval především skladby *Mudra*, *Palta* a *Lahara*, z indické terminologie navíc pocházejí i názvy těchto kompozic. Původně jsem plánoval podrobnější analýzu alespoň jedné z těchto skladeb, ale bohužel se nepodařilo získat notové materiály. Podám zde teda alespoň jejich obecnou charakteristiku:

**Lahara** je téměř půlhodinová skladba pro sólového hráče na malý buben s doprovodem melodické smyčky. Jedná prakticky o čistou transkripci tradiční formy tablového sóla tradice Benares (kterou autor mistrně ovládá), zde však je materiál přearanžován pro sólový malý buben hraný virtuózní technikou za použití všech výrazových prostředků a technik virtuózní tradice západního vojenského bubnování (tzv. rudimenty). Výraz *lahara* (někdy též *lehara*) označuje v severoindické hudbě melodickou smyčku, opisující počet dob daného rytmického cyklu (*tály*), která slouží jako doprovod k tablovému sólu. V této stejnojmenné skladbě je použita původní tradiční lahara spojená s tónovou prodlevou, hraná v tomto případě sekvencerem, či ze záznamu, opisující tradiční šestnáctidobý rytmický cyklus *tintál*. Nutno poznamenat, že tablové sólo se v Indii provádí v různých rytmických cyklech (např. 10, 12, 14, či 11 dob), ale pro tradici *Benares gharana* je právě nejtypičtější cyklus šestnáctidobý.

**Mudra** je skladba pro pět hráčů na bicí nástroje, z nichž jeden obsluhuje opět sólový part malého bubnu. Principiálně se zde jedná o stejný přístup, jako ve skladbě *Lahara* s tím rozdílem, že se nejedná již o pouhou transkripci původního tradičního materiálu, ale o svébytnou skladbu s výrazným autorským vkladem. Původní melodie tradiční *lehary* se sice v některých místech vyskytuje také, ale doprovodné struktury jsou zde více prokomponované. Ve hře je celý pětičlenný ansámbl, kde zbývající čtyři hráči obsluhují především marimby, vznikají tu zajímavé harmonické struktury a výrazné modulace. Je zde naprosto evidentní i vliv reichovského minimalismu.

**Palta**, třetí z trojice nejvýznamnějších skladeb Boba Beckera, opět více méně zachovává koncept skladby předchozí, tedy výraznou inspiraci žánrem a formou indického tablového sóla, s tím hlavním rozdílem, že sólový part bubnů *tabla* zde nepřejímá malý buben, ale tuto roli plní celá bicí souprava. Tato skladba byla (mimo jiné) špičkově provedena a nahrána souborem Nexus s legendárním hráčem na bicí soupravu Stevem Gaddem jako sólistou. Mimochodem, termínem *palta* se v indické hudbě označují jednotlivé variace sólistické tablové formy *kaida*, kterou tvoří téma a sada variací, které mohou být buďto naučené, nebo improvizované.



#### **4.5. Payton MacDonald (\*1974, Idaho, Spojené státy)**

Payton MacDonald je vpravdě renesanční hudební osobností s obdivuhodnou šíří záběru a aktivit. Je aktivním špičkovým hráčem a sólistou na bicí nástroje, ovládá i techniku hry na *tabla*, která studoval pod vedením již zmíněného indického mistra Shardy Sahai i jeho následovníka, perkusisty Boba Beckera. Jako skladatel má za sebou řadu realizací svých skladeb ve spolupráci s ansámby jako Alarm Will Sound, Los Angeles Philharmonic, JACK Quartet, So Percussion a další. Je však třeba zmínit i jeho pěvecké aktivity – řadu let se věnuje klasickému severoindickému vokálnímu stylu *dhrupad* pod vedením legendárních Gundecha Brothers. Jako pedagog působí na William Paterson University v New Jersey, kde vyučuje soudobou hudbu, hru na bicí nástroje, improvizaci a indickou hudbu. Payton MacDonald je činný i organizačně – spoluzaložil a vede organizaci *Shastra*, která se zabývá právě prolínáním indické klasické hudby s hudbou západní.

MacDonald o svém přístupu ke kompozici říká: „*At' dělám, co dělám, bubny jsou vždy nedaleko mé mysli i mého srdce*“. Pro řadu jeho skladeb je typické, že jsou vlastně víceméně transkripcemi tradičního repertoáru klasického tablového sóla stylu *Benares Gharana*, který autor studoval. Sólový part buďto hrají přímo *tabla* (autor všechny tyto skladby dedikoval virtuóznímu kanadskému hráči, Shawnu Mativetskimu), je zde však alternativní možnost tento part hrát i na jiné bicí nástroje, podle vlastní volby hráčů. Autor pro tuto variantu doporučuje:

*„Pokud nehrajete na tabla, pak může být sólový part skladby realizován na jiné bicí nástroje (jednotlivé, ručně hrané bubny, či jejich sestavu). Jedna možnost je vytvořit bicí sestavu analogickou ke zvukům bubnů tabla, tzn. vysoký znělý zvuk, krátký a ne-znělý středový zvuk a různé zvuky basové. Jinou možností je použití jednoho typu bubnu pro daný úsek skladby a pak v dalším úseku přejít na jiný buben. Je možné i obě tyto možnosti kombinovat. V každém případě by mělo být využito maximální spektrum zvukových barev a sólový part by měl být odlišitelný od dalších, doprovodných nástrojů.“<sup>14</sup>*

Ostatní nástroje ansámblu, či orchestru v těchto skladbách často plní doprovodnou funkci *lehary*, což je v tradiční indické hudbě jednoduché melodické ostinato, neboli smyčka, opisující daný rytmický cyklus (*tálu*), aby posluchač mohl lépe ocenit důmyslnou strukturu a rytmické nuance tablových kompozic. Ve skladbách P. MacDonalda se však v žádném případě nejedná o pouhou jednoduchou, zacyklenou melodii, ale vždy o důmyslně

<sup>14</sup> Citace pochází z autorova komentáře ke skladbě *Samsara*.

prokomponovanou strukturu, která někdy vychází z minimalistického způsobu práce s repetovanými frázemi, které se postupně obměňují a vyvíjejí (např. *Tabla Concerto 3, a 4*), jindy rozvíjí původní indickou *leharu* od jednoduchých variací až do polyfonní faktury. Využívá i široké spektrum orchestrálních barev a jejich kombinací (jako je tomu např. ve skladbě *Samsara*, napsané pro velký dechový orchestr), či buduje hustou orchestrální texturu vrstvením materiálu s různými úrovněmi rytmického dělení (kvintoly, sextoly, septoly, nonoly atd.). Rytmický cyklus, tedy *tála* může mít teoreticky nejružnější počet dob, v klasickém tablovém sóle stylu *Benares* je to však nejčastěji *tintál* (16 dob), i skladby Paytona MacDonalda jsou tedy většinou (až na výjimky) ve 4/4 taktu. Pracuje se zde však i s útvary polymetrickými, jejichž fráze „jdou přes taktové čáry“, jedná se o prokalkulované tradiční kadenční struktury, které se vždy se základním metrem (*tálou*) nakonec sejdou na první době.

Exemplárním příkladem tohoto typu kompoziční práce je čtveřice koncertů pro sólo tabla a kvarteto bicích nástrojů (*1<sup>st</sup> - 4<sup>th</sup> Concerto for Tabla and Percussion Quartet*) z let 2003 - 2013. Velmi zajímavé místo jsem objevil ve třetím z těchto koncertů, kde se pracuje s interpretačně velmi náročnou rytmickou modulací z kvintolové úrovně do rovného šetnáctinového rozdělení (viz násl. ukázka). V taktu 171 zazní téma tradiční tablové *kaidy DhatiDhaGeNaDha terekite*, avšak v poměru 5:4 vůči základnímu metru. Od t. 173 se již toto téma souvisle rozvíjí, stále v poměru 5:4, načež v t. 179 dojde k tempové modulaci, kde se úplně stejný materiál objevuje v rovných šestnáctinových a dvaatřicetinových hodnotách, tentokrát však v sedmidobém taktu. Tento jev, kdy stejný materiál – zde tradiční kompozice *kaida* – přejde do jiného tempa za současného zachování původního metra, má analogii právě v indické tradici, kde hráč nejčastěji pracuje s úrovní triolovou, zatímco interpretačně velmi náročná modulace do úrovně kvintolové je již výsadou skutečných mistrů.

Payton MacDonald: 3<sup>rd</sup> Concerto for Tabla and Percussion Quartet

Další ze skladeb, kde MacDonald uplatnil výše zmíněné principy, je **Samsara** (2008) pro *tabla* a orchestr dechových nástrojů. V této skladbě autor použil tradiční tablovou kompozici *tukra*, která obsahuje *tihai* (trojnásobná rytmická kadence), dále jsou použity kompozice typu tématu s variacemi - *kaida* a *rela*, ve kterých se uplatňuje i improvizace s použitím pevně daného systému permutací.

Orchestrální skladba **Metadrum** (2011) je příkladem kompozice, ve které se MacDonald nechal kromě tradičního tablového repertoáru ovlivnit i jihoindickým způsobem práce s různými úrovněmi rozdělení dob na menší hodnoty (*gati*<sup>15</sup>).

15 Termínem *gati* se v karantické hudbě označuje dělení doby na menší díly, např. *tisra gati* = trioly, *khanda gati* = kvintoly, atd.



MacDonald zde pracuje s různými úrovněmi *gati* vrstvenými polyrytmicky nad sebe - smyčce, dechy, perkuse – téměř každý nástroj, či skupina hraje v jiném rozlišení. Samozřejmě, k tomuto typu faktury lze dojít i bez indické inspirace, ale v tomto případě ji autor sám přiznává. Pod touto texturou se systematicky (aditivně) rozvíjí motiv basových nástrojů s použitím dvaatřicetinových pasáží. Tato dvaatřicetinová „vrstva“, neboli další *jati*, se později postupně rozrůstá i do dalších nástrojů a nakonec se (v t. 305) dokonce objeví i nejvyšší stupeň hustoty, *sankirna jati*, neboli nonola. Tím autor vyčerpal všechny tradiční karnatické úrovně rozdělení od osminového, přes triolové (*tisra*), šestnáctinové (*chatusra*), kvintolové (*khandā*), sextolové, septolové (*mishra*) a nonolové (*sankirna*)<sup>16</sup>. Ve skladbě pak dochází k budování gradace s použitím unisonových pasáží, jejichž členění je rovněž výrazně inspirováno indickými kadenčními útvary typu *tihai* a *chakradar*<sup>17</sup>, tyto typy útvarů a útvary od nich odvozené, se vyskytují na více míst skladby.

---

16 Reindl 2013, s. 30.

17 Reindl 2013, s.23.

#### 4.6. **Christien Ledroit** (\*1975, Ontario, Kanada)

Christien Ledroit je kanadský skladatel, jehož inspirační zdroje jdou napříč hudebními žánry (punk-rock, Debussy, György Ligeti, Murray Schafer, David Lang), jeho hudební vzdělání zahrnuje studium na univerzitách McGill University (Montreal, Quebec) a Queen's University (Kingston, Ontario), hraje na housle a kytaru, aktivně se věnuje i rockové hudbě (hraje ve skupině The Castor Troys).

Christien napsal několik skladeb ve spolupráci s vynikajícím hráčem na tabla Shawnem Mativetskim, z nichž nejvýznamnější a pro účely této práce nejvhodnější je rozhodně koncert pro *tabla* a smyčcový orchestr – **Trade Winds**. Již sám název skladby poukazuje na kulturní výměnu mezi Východem a Západem, která se odehrávala již od starověku. Tato skladba kombinuje prvky klasického indického tablového sóla s formou nástrojového koncertu evropské klasické hudby. V některých místech skladby se inspirace indickou klasickou hudbou odehrává i na úrovni melodické a harmonické, jinde však používá postupy typické pro západní soudobou kompozici (např. systematicky vypracovaná harmonická progresa, na které stojí podstatná část skladby). Po stránce rytmické využívá skladba tradiční repertoár tablových kompozic typu *kaida* (komponované téma s improvizovanými variacemi) a *tihai* (rytmické kadence). Záměrné je zde i použití tří tradičních *tál* (rytmických cyklů): *jhaptal* (10 dob), *rupak* (7 dob) a *tintál* (16 dob). Zajímavé a netradiční je, že sólista, v kombinaci s bubny *tabla*, obsluhuje navíc ještě soupravu laděných zvonců a dva gongy.

V notovém zápisu jsou tradiční cykly rozděleny na kombinace 3/4 a 2/4 taktů (např. sedmidobý *rupak*, dělený na 3, 2, 2 doby). Tyto cykly jsou důsledně dodržovány pouze v místech, kde hrají *tabla* tradiční rytmické vzorce, v orchestrálních mezihrách se často opakují vícekrát takty dvoudobé, pomalý úvod skladby tyto cykly také nerespektuje. Ve skladbě *Trade Winds* je v rámci gradace často uplatňováno *accelerando*, kdy sólista, hrající tradiční materiál, postupně zrychluje. Zde je důležité poznamenat, že toto je jev, který se v indické hudbě nikdy nepoužívá. Postupné, lineární zrychlování je totiž v indické tradici považováno za nešvar, přechody mezi jednotlivými tempovými úrovněmi se vždy odehrávají skokem, a nové tempo je potřeba stabilně držet.

Podobně, jako v klasických západních nástrojových koncertech, je i v *Trade Winds* v závěru skladby zařazena improvizovaná kadence sólového nástroje (od t. 319). Zde však nehraje sólista sám, orchestr pokračuje v doprovodu. Rytmický cyklus je zde šestnáctidobý *tintal*, není však dodržován důsledně, je někdy svévolně zkracován, jindy

prodlužován, až v závěru se ustálí na 16 dobách. Sólista zde hraje tradiční improvizovanou virtuózní formu *rela*, která je charakteristická extrémní hustotou úderů. V notaci se, kvůli orientaci sólisty, objevují značky pro hlavní opěrné body *tintálu* (+, 2, 0, 3).<sup>18</sup>

V uvedené ukázce vidíme jedno „otočení“ desetidobého cyklu *jhaptal*, tvořeného dvěma symetrickými díly o pěti dobách, vždy členěných na kombinaci dvoudobého a třídobého taktu (celková struktura cyklu je tedy 2, 3, 2, 3). V sólovém partu bubnů *tabla* vidíme zapsanou jednu z variací tradiční *kaidy*, která rovněž respektuje symetrii *tály*, tzn., že rytmus hraný v první polovině cyklu (první dva takty) je stejný, jako v polovině druhé, pouze s jedním rozdílem: V t. 201 se změní typ úderu levé ruky (v prvním taktu cyklu, t.199, je použit basový úder *Ge*, zatímco v t. 201 je místo něho tlumený úder *ke* a úder *Dha* je nahrazen úderem *Na*). Tato záměna analogických úderů je běžným jevem v severoindické klasické hudbě a je vyjádřením „znělé“ a „neznělé“ části *tály* (v indické terminologii se používá termín *khálí*).<sup>19</sup>

Na rozdíl od jiných autorů, zmíněných v této práci, Ledroit v této skladbě prakticky vůbec nevyužívá polyrytmický potenciál, který skýtá tradiční indický materiál. Nepoužívá prakticky žádné kadenční struktury, off-beaty, hraní přes taktové čáry, skládání různě dlouhých frází, ba ani jiné, než sudé dělení dob (triola se v sólovém partu vyskytne pouze několikrát v závěrečné části skladby, jinak je zde většinou souvislý tok střídající osminové, šestnáctinové, dvaatřicetinové a čtyřiašedesátinové hodnoty). Z těchto důvodů působí sólový part tabel poněkud monotónně. Za zmínku však rozhodně stojí Ledroitova práce se smyčcovými nástroji, jejichž pestrá paleta výrazových prostředků vytváří zajímavý protipól k tradičnímu zvuku bubnů *tabla*. V některých místech se uchyluje spíše k tradičnímu evropskému konsonantnímu zvuku (především v první části skladby), v dalších částech skladby se však pouští do odvážných témbrových a aleatorních ploch, které s předešlým konsonantním jazykem vyloženě kontrastují. Je zde využita široká paleta zvuků, kterou smyčcové nástroje disponují, včetně různých témbrových efektů a prakticky všech možných alternativních technik hry, jako různé způsoby hry *col legno*, bartókovská *pizzicata*, klastry, hra nejvyššího možného tónu na dané struně (viz notová ukázka) a dokonce i foukání do otvorů v houslích.

---

18 Reindl 2013, s. 16.

19 Podrobnější vysvětlení – viz Reindl 2013, s. 10.

199

ge ra na ga na na ge ra na ga na na dha ge te te ge ra na ga na na  
*mp*

kre dhe te te dhi re dhi re ki ta ta ka ge te dha ge dha ka ta dha ka ta dha ge te te ti ra ki ta dha  
*mp*

hit w/ tip of bow  
*mf*

jete  
 don't bow or pluck, just finger hard  
*tr*

pizz.  
 don't bow or pluck, just finger hard  
*f*

arco  
 lay all 4 fingers across G string to deaden sound

201

ke ra na ka na na ke ra na ka na na na ke te te ke ra na ka na na  
*mf*

kredhe te te dhi re dhi re ki ta ta ka ge te dha ge dha ka ta dha ka ta dha ge te te ti ra ki ta dha  
*mp*

arco, normal  
 sul E sul D  
*mf*

col legno, jete  
*mp*

sul A sul G  
*mf*

col legno  
*mp*

Christien Ledroit: Trade Winds



#### 4.7. Nicole Lizée (\* 1973, Kanada)

Kanadská skladatelka, inspirovaná různými žánry a jevy napříč kulturou 20.století: Psychedelií 60. let, modernismem, rave kulturou, DJ, Hitchcockovými a Kubrickovými filmy, atd. Jejími vlastními slovy: „Fascinována *glitch*<sup>20</sup> fenoménem elektronické hudby, převádí tento jev do sféry akustické hudby, zapisované do not.“ V poslední době je Nicole Lizée známá především díky své spolupráci se smyčcovým kvartetem Kronos Quartet.

Její skladba ***Metal Jacket*** patří rozhodně k nejzajímavějším a neoriginálnějším skladbám, uvedeným v této práci. Využívá pouze dva hráče, v obou případech se jedná o tradiční indické nástroje *tabla* a *harmonium*<sup>21</sup>, avšak kompoziční přístup a způsob myšlení rozhodně indický není. Tato skladba navíc nepostrádá ani smysl pro humor, autorka v textu ke skladbě uvádí dokonce jako významný zdroj inspirace hudbu heavymetalové kapely Judas Priest. Snad z tohoto důvodu skladba disponuje jistou archetypální zemitostí, až živočišností a pracuje s neuhlazenou, „hrubozrnnou“ kvalitou zvuku obou nástrojů.

Kromě toho, že je skladba výrazně rytmicky orientovaná, velký důraz je zde také na práci s témbrovou složkou. Významným prvkem je zde tremolo měchu harmonia, využívá se i samotný zvuk proudícího vzduchu, jistou roli zde hraje i charakteristický cvakavý zvuk stisknutých kláves. Bubny *tabla* jsou zde použity nejen jako rytmický nástroj, ale také jako nástroj vyloženě melodický. Hráč zde disponuje rozšířenou sestavou bubnů s několika různými velikostmi *dayanu* (bubnu hraného hráčovou pravou rukou), zatímco basový *bayan* samozřejmě zůstává jen jeden. *Dayany* jsou zde použity v ladění G, A a H (jedná se tedy o větší, hlubší nástroje, než standartní velikost *dayanu*, laděného nejčastěji mezi C a D).<sup>22</sup> Navíc je zde k dokonalosti dotažená a maximálně efektivně využitá glissandová technika prováděná kladívkem, přiloženým na *dayan*. Tento trik znají i indiští hráči, pouze však jako efekt, který se v indické klasické hudbě tradičně vůbec neužívá. Technika

20 Glitch je žánr elektronické hudby, který je postaven na „estetice chyby“. Záměrně pracuje se zvuky způsobenými chybami a poruchami elektronických systémů a digitální technologie (různé praskání, pískání, hučení, přeskokování poškrabaných CD, chybové hlásky, atd.) a kreativně tento zvukový materiál využívá.

21 Zvuk indického harmonia je v současné době neoddělitelně spjat s indickou hudbou, zvláště pak se zpěvem duchovních písní (*bhajany*). Jedná se však o nástroj evropského původu adaptovaný na indické podmínky, v Indii zdomácněl v 19. století. Na rozdíl od svého většího evropského příbuzného je indická verze tohoto nástroje uzpůsobena pro hru v sedě na zemi, měch se neovládá nohama, ale levou rukou, kterou v indické hudbě hráč prakticky ke hře na klaviaturu nepotřebuje. Indická hudba je, jak známo, modální a tak stačí ve spodní poloze zafixovat pouze jeden tón, který vytváří tónovou prodlevu (drone) a hrát pouze pravou rukou. Paradoxem je, že se harmonium stalo oblíbeným doprovodným nástrojem i při vokální interpretaci indických rág, které pracují s přirozeným laděním a disponují velmi jemnými mikrotonálními nuancemi, které však tento nástroj svým temperovaným laděním a nekultivovaným tónem vyloženě kazí.

22 Ladění bubnů *tabla* se určuje pomocí úderu *Na*, který je již vlastně jakýmsi „flažoletem“. Základní tón bubnu získáme otevřeným úderem *Tun*, který je přibližně o malou septimu nižší, než tón úderu *Na*. Např. na *dayanu* „in D“ zní při úderu *Na* tón *d*<sup>2</sup>, při úderu *Tun* zní *e*<sup>1</sup>. Více o úderech na *tabla* – viz. Reindl 2013, s. 12.

spočívá v jemném přiložení ladícího kovového kladívka (drženého v levé ruce) k černému kruhu (*syjahi*) *dayanu*, zatímco ukazovák pravé ruky hraje otevřený úder *Tun*. Čím blíže se plocha kladívka posouvá ke středu blány, tím je zvuk vyšší a naopak, směrem k okraji blány se výška tónu snižuje. Posouváním kladívka lze tedy (samozřejmě v rámci jistých omezení) intonovat, vzniká navíc i charakteristické glissando. Tímto způsobem se na každém bubnu (podle jeho základní výšky tónu) dá zahrát rozsah tónů cca kvinty. Nicole Lizée tohoto efektu využívá velmi důmyslně, v jednom místě hraje dokonce tablista spolu s harmoniem unisonovou melodií a tento souzvuk je více než zajímavý! Z partitury skladby, kterou autorka pro účely této práce poskytla, je vidět, že je s problematikou tablové hry důkladně obeznámena, part tohoto nástroje je velmi detailně vypsán (na rozdíl od předchozích autorů, kteří často ponechávají tomuto nástroji velkou improvizací svobodu). Forma skladby by se dala charakterizovat jako třídílná forma s volnou reprízou.

Jaké principy indické rytmiky bychom mohli v této skladbě vystopovat? Jedná se především o práci s různě dlouhými frázemi, na které je postavena úvodní, i závěrečná část skladby. Tablový part vychází z víceméně tradičně vystavěné fráze *DhaGeNaGete*, která je systematicky prodlužována, zkracována, či prokládána kratšími (většinou) dvou-osminovými takty, jedná se tedy o typický aditivní princip práce. Navíc se později pracuje i s vkládáním pauzy, která se také systematicky prodlužuje. Na rozdíl od indické tradice zde není stabilní metrum – *tála*, nad kterým by se fráze skládaly, metrum se zde průběžně mění, v těchto změnách je však vždy jistý řád, založen většinou na aditivním principu. To vidíme i v následující ukázce, kde se pěti-osminová fráze (4/4 + 1/8 takt) někdy prodlouží o osminovou hodnotu (2/4 takt), později se však vkládá útvar delší, tvořený vícenásobným opakováním kvinty v harmoniu. I tento útvar se systematicky při každém znovu-vedení prodlužuje (nejdříve 6/8, pak 7/8 a nakonec 9/8 takt).

V této ukázce je také vidět výrazná práce s přecházením mezi dvěma, tempovými úrovněmi (viz t. 186 v notové ukázce). Jedná se tedy o tempovou modulaci, kdy se stejný materiál zahraje v základním osminovém pulsu a poté se zpomalí do tempa odpovídajícího velké triole (tomuto poměru zhruba odpovídá poměr původního tempa 88 bpm k tempu novému - 60 bpm). Jedná se jen o jakési vybočení, po několika taktech se zde vrací tempo původní. V tradiční indické hudbě má tento jev analogii např. v tablové formě *tripalí gat*<sup>23</sup>, v rámci kterého stejná fráze prochází rytmickou modulací od základního osminového pulsu, přes puls triolový až k šestnáctinovému, v kompozici typu *panchapalí gat* má tento proces dokonce pět úrovní.

---

23 Reindl 2013, s. 24.



harmoniu. S touto rytmickou frází zde autorka pracuje tak, že použije pouze její pěti-osminový fragment (takt 327), následovaný původním tvarem, či posléze po stejném 5/8 fragmentu (t. 331) uvede fragment nový (tentokrát ve 3/4 taktu s přidanou jednou šestnáctinovou hodnotou) a ten pak třikrát zopakuje. Velmi kreativně je zde použitý efekt „vyhasínání“ zvuku harmonia, způsobený docházením vzduchu. Na Indické harmonium se totiž běžně hraje pouze pravou rukou, zatímco levá ruka neustále doplňuje vzduch pumpováním ručního měchu. Pokud chce hráč použít ke hře obě ruce, načerpaný vzduch brzy dojde, čímž vznikne zajímavý zvukový efekt. V této části skladby hráč před danou frází doplní vzduch (viz lichoběžníkový symbol v notách), načerpaný vzduch zahraje souzvuk a nechá jej přirozeně doznít s docházejícím vzduchem (viz decrescendo v notách).

323

326

329

332

Nicole Lizée: Metal Jacket

#### **4.8. Jonathan Mayer (\*1975, Velká Británie), John Mayer (1930 – 2004)**

**John Mayer** byl vynikající skladatel a hudebník anglo-indického původu. Narodil se v indické Kalkatě, ale od 50. let žil v Londýně. Jako hráč na housle působil např. v orchestrech London Philharmonic Orchestra a Royal Philharmonic Orchestra. Jako skladatel je známý především pro svoje díla na pomezí jazzu a indické hudby, je však i autorem celé řady vyzrálých orchestrálních děl, ve kterých velmi přirozeným způsobem snoubil vlivy svojí rodné tradice s prostředky soudobé vážné hudby (např. *Shiva Nataraj*, *Dances of India*, *Flames of Lanka*, či dva houslové koncerty).

Syn Johna Mayera, **Jonathan Mayer**, je hráč na *sítár* a skladatel, žijící v Londýně. Jeho kompoziční styl je z velké části ovlivněn hrou na *sítár*, a to jak z hlediska hudebních forem a melodicko-harmonických postupů (modální koncepty vycházející z indických rág), tak i z hlediska použití rytmických útvarů, typických pro severoindickou klasickou hudbu. Řada jeho skladeb je psána pro sólový *sítár*, bubny *tabla* a orchestr, jako např. *Sitar concerto No. 1*, *Dissecting Desh*, či *Hiawatha's Song*.

Naše ukázka je ze skladby pro *sítár*, *tabla* a symfonický orchestr ***Dissecting Desh***. Jedná se o případ asi nejtypičtějšího použití indické rytmické struktury, kdy se tradiční rytmický útvar pouze přearanžuje pro jiné nástrojové obsazení. I to však může mít pro danou skladbu jistý přínos a posluchačský efekt. Tento způsob práce je typický především pro autory, vycházející přímo z indické tradice. Zde je použita typická severoindická kadenční struktura *tihai*, která se tradičně hrává především na úplný závěr skladby (a nejinak je tomu i ve skladbě *Dissecting Desh*), zde však zaranžována pro tutti orchestr (ukázka je zjednodušená, z úsporných důvodů zde nejsou vypsány všechny nástroje orchestru, jde však o klasické orchestrální tutti unisono). Důležité je zde připomenout vazbu na jednotné metrum, jímž je 16-tidobý cyklus *tintál* v rychlém tempu (*druť laya*), zde představovaný fixním čtyřdobým taktem (jedna doba *tály* odpovídá jedné šestnáctinové hodnotě). Jak již bylo řečeno, pro *tihai* je typické trojnásobné opakování stejné fráze (v notové ukázce označena svorkou), vykalkulované takovým způsobem, že poslední nota útvaru vyjde na první dobu cyklu.

TABLA

TI RE KE TA TAK TAK TAK TI RE KE TA TUN TUN TUN TI RE KE TA DHA DHA DHA TI RE KE TA TAK TAK TAK TI RE KE TA TUN TUN

VIOLIN I *mp* *f*

VIOLIN II *mp* *f*

VIOLA *mp* *f*

VIOLONCELLO *mp* *f*

CONTRABASS *mp* *f*

5

TABLA

TUN TI RE KE TA DHA DHA DHA TI RE KE TA TAK TAK TAK TI RE KE TA TUN TUN TUN TI RE KE TA DHA DHA DHA

VLN. I *ff*

VLN. II *ff*

VLA. *ff*

VC. *ff*

CB. *ff*

Jonathan Mayer: Dissecting Desh

#### **4.9. Ned McGowan (\*1970, Holandsko)**

Ned McGowan je holandský skladatel a flétnista (mimočodem též specialista na kontrabasovou flétnu). Jako skladatel se pohybuje na pomezí žánrů, v jeho osobitém stylu bychom mohli vystopovat prvky jazzu, různé kompoziční techniky soudobé vážné hudby, využívá improvizaci, možnosti mikrotonality a v neposlední řadě disponuje důmyslnou rytmikou, ovlivněnou principy karnatické hudby. Jeho skladby se dočkaly řady ocenění (např. první cena Henriette Bosmans Prize za níže zmíněný cyklus *Tools*), i provedení na věhlasných pódiiích (např. Carnegie Hall). Ned McGowan založil svůj pětičlenný ansámbl **Hexnut**, je členem **NOT tria**, vystupuje sólově, spolupracuje také s řadou špičkových indických umělců, jak na evropských pódiiích, tak i v Indii. Jako kurátor se od r. 1999 angažuje v projektu **Karnatic Lab**, v rámci kterého se v Amsterdamu organizují koncerty a festivaly nové experimentální hudby na pomezí evropské soudobé vážné hudby, jazzu a indické hudby. V r. 2005 vzniklo také vydavatelství **Karnatic Lab Records**, které vydalo již celou řadu CD tohoto typu hudby.

Nutno zde poznamenat, že v Holandsku panuje nesrovnatelně širší povědomí a vzdělanost o indické klasické hudbě (ať už v řadách profesionálních hudebníků, tak u laické veřejnosti), než např. v ČR. Indická klasická hudba a hra na indické nástroje (např. *sítár*, *tabla*, *bansuri*) je naprosto běžnou součástí studijních programů celé řady hudebních škol, za všechny jmenujme např. uměleckou universitu Codarts v Rotterdamu, či Amsterdamskou konzervatoř.

Rytmickou práci Neda McGovana, inspirovanou koncepty indické hudby, bych rád demonstroval na jeho skladbě **Telescopic Ladder** z jeho vynikajícího cyklu, nazvaného **Tools**. Ten je, kromě důmyslné kompoziční práce a vyvrátého hudebního jazyka na pomezí žánrů, charakteristický i svérázným smyslem pro humor. Každá ze skladeb totiž představuje a hudebními prostředky zpodobňuje nějaké nářadí (např. drátěné síto, děrovačka, či výsuvný žebřík).

Ukázka je exemplárním příkladem velmi důmyslné rytmické modulace, která se odehrává v několika vrstvách nad sebou. Uvedené dvojtaktí se ve skladbě opakuje celkem 4x: Poprvé zahraje téma na základní úrovni (16 čtvrtěových hodnot) jen klavír, po druhé se přidá trubka, která tutéž melodickou frázi hraje modulovanou do tempa v poměru 4:3 (neboli 16:12), v dalším opakování dvojtaktí přibude příčná flétna, hrající tutéž frázi opět rychleji, v poměru 4:3 k tempu trubky (neboli v poměru 16:18 vůči základnímu pásmu klavíru) a na závěr se připojí ještě sopraninová zobcová flétna, opět v tempu daném



poměrem 4:3 vůči partu příčné flétny (neboli v poměru 16:27 k základnímu pásmu). Vše je propočítané tak, že všechny tempové úrovně se nakonec sejdou na první době daného taktu, což je typický kadenční princip, který nalezneme jak v severoindické, tak v jihoindické hudbě, ovšem vždy jen v jediném rytmickém pásmu. Polyfonie je v indické hudbě naprosto neznámým jevem. Rytmická modulace se však v indické hudbě vyskytuje, nejčastěji v té podobě, že stejná fráze, zahraná např. v osminovém rozdělení zazní posléze v hodnotách triolových, aniž by se změnila její struktura. Dojde pouze ke zrychlení v přesném aritmetickém poměru k původnímu rozdělení (v tomto případě je výsledné tempo 1,5 násobkem tempa původního). Indičtí hráči však nikdy neztratí kontakt s původním metrem (*tálo*), většinou se po této modulaci opět navrátí do základního tempa, anebo modulují dále do úrovně vyšších (viz např. *tripalí ga*<sup>24</sup>, nebo důmyslné kvintolové modulace karnatické hudby<sup>25</sup>).

Přesná interpretace tohoto rytmického útvaru je samozřejmě extrémně náročná na souhru, nutno však poznamenat, že ansámbl Hexnut, pod vedením autora, tuto skladbu, i celý cyklus *Tools* interpretuje naprosto bravurně.

Ned McGowan: *Tools*, *Telescopic Ladder*

24 Reindl 2013, s. 24

25 Reindl 2013, s. 37

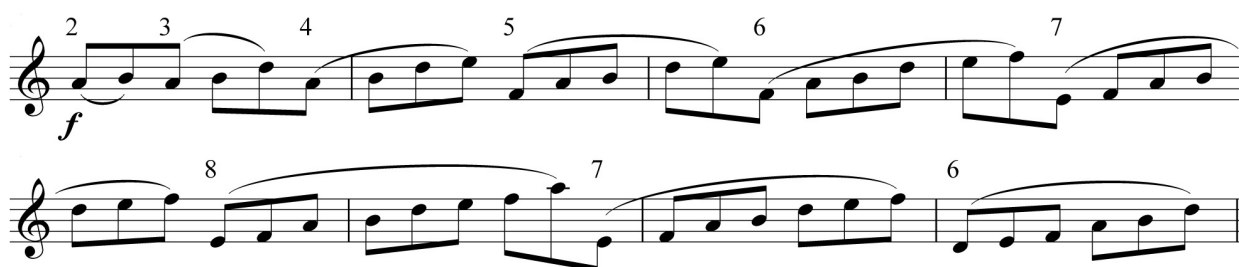
#### 4.10. Příklady z vlastní tvorby

Na závěr práce bych si dovolil připojit několik ukázek z vlastní skladatelské tvorby a demonstrovat na nich principy indické rytmiky, které mě osobně nejvíce zaujaly a inspirovaly. Rád bych podotkl, že inspirace pro mne osobně znamená nejen prvoplánové „zkopírování“ nějakého útvaru z dané tradice a přenesení do vlastního díla (přestože přiznávám, že i k tomu v některých mých skladbách došlo), ale spíše ovlivnění způsobu kompozičního myšlení a práce s hudebními nápady. Na počátku vždy stojí snaha dané techniky pochopit, absorbovat a osvojit si je tak, že se stanou přirozeností a pak je specifickým způsobem dále rozvíjet.

Rád bych zde nyní ukázal několik technik odvozených z indické tradice a způsoby, jakými s těmito postupy dále pracuji ve svých skladbách.

##### 1. Skládání různě dlouhých frází nad stabilním metrem

Již delší dobu rád pracuji se skládáním různě dlouhých frází za sebe, na pozadí pevně daného metra. Např. v orchestrální skladbě **Mantragora** (2013) je to šesti-osminové metrum, nad kterým jsou poskládány fráze dlouhé 2 až 8 dob takovým způsobem, že pokryjí plochu osmi taktů a opět se sejdou s první dobou taktu devátého. Pořadí frází se může libovolně variovat. Tento materiál je ve skladbě použit i polyfonně, ve více vrstvách nad sebou (čísla nad frázemi uvádějí jejich délku v počtu osminových hodnot).



T.Reindl: Mantragora

##### 2. Lineární augmentace, či diminuce

V hudební kompozici často preferuji redukcionistický přístup, kdy se použije minimální množství výchozího materiálu a pomocí různých procesů a variací se z něho vytěží maximum. Např. ve skladbě **Utero: Concerto for Violoncello, Tabla and symphonic Orchestra** je celá ústřední orchestrální část skladby vystavěna pouze ze dvou krátkých melodických motivů, které procházejí celou řadou augmentací a diminucí, které jsou buďto lineární (roztážení v čase je rovnoměrné) anebo nelineární (fráze je rytmicky „pokřivena“).

Lineární augmentace mají paralelu v jihoindickém (karnatickém) rytmickém systému, kde se často pracuje s frází o pěti notách: *Tadiginatom*<sup>26</sup>. Jednotlivé slabiky jsou různým způsobem prokládány pauzami, takže se fráze roztahuje v čase (zpomaluje), např. *Ta-di-gi-na-tom-* (proložení jednou pauzou, z pětidobé fráze se stává fráze desetidobá), nebo *Ta--di--gi--na--tom--* (proložení dvěma pauzami, zde bude mít výsledek patnáct dob). V jihoindické hudbě je však běžnější, že se po poslední notě fráze pauzy již nekládají a okamžitě začíná fráze následující, což je již drobná nelinearita, která zdůrazňuje off-beatové posunutí frází vůči základnímu metru. Na tomto principu diminue je založen typický karnatický „trychtýřovitý korvai“ - vykalkulovaný rytmický útvar, kde jsou fráze postupně diminuovány a poskládány za sebe tak, že poslední úder vyjde na první dobu následujícího cyklu (viz. Reindl 2013, s. 34).

Ve skladbě *Utero* jsem použil polyfonně čtyři různé úrovně lineární augmentace jediného melodického motivu současně ve čtyřech různých vrstvách nad sebou tak, že všechny fráze začínají společně na první době a postupně se rozbíhají každá svým tempem:

T.Reindl: *Utero* - Concerto for Violoncello, Tabla and Symphonic Orchestra

### **3. Nelineární augmentace polyfonní**

I nelineární augmentace (tedy nerovnoměrné roztažení motivu v čase) mají paralelu v karnatickém rytmickém systému, avšak v praxi Indové používají jen několik, pro ně typických, způsobů, zatímco další možnosti ignorují. Např. již zmíněná fráze *Tadiginatom* je často nelineárně augmentována přidáním jedné pauzy: *Tadi-ginatom* (vznikne tak fráze šestidobá), nebo dvěma pauzami: *Ta-di-ginatom* (vznikne sedmidobá fráze), ale třeba útvar *Tadigi-natom* bychom v Indii již těžko hledali a proces postupného propočítaného zpomalování (či zrychlování) kdy se postupně rozestupy mezi jednotlivými notami zvětšují *Ta-di- -gi- -na- - -Tom* , bychom zde již nenašli vůbec.

<sup>26</sup> Reindl 2013, s. 32.

Právě tyto typy nelineární augmentace a diminuce jsem s oblibou rovněž použil ve skladbě *Utero*. V následujícím příkladu jsme svědky pěti různých nerovnoměrných „zpomalování“ stejného melodického motivu, opět v polyfonní polyrytmické faktuře, tedy v pěti úrovních nad sebou, propočítaných takovým způsobem, že se všechny fráze nakonec sejdou na první době následujícího taktu:

The image shows a musical score with five staves. The top staff features a melodic motif consisting of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. This motif is presented in five different rhythmic groupings across the staves: a quintuplet (5) in the first staff, four triplets (3) in the second staff, a triplet (3) in the third staff, a triplet (3) in the fourth staff, and a triplet (3) in the fifth staff. The notes are staggered such that they eventually align on the first beat of the following measure.

T.Reindl: *Utero* - Concerto for Violoncello, Tabla and Symphonic Orchestra

#### **4. Nelineární diminuce – homofonní**

V hlavním vrcholu skladby *Utero* jsem pak použil nelineární diminuci stejného motivu (tentokrát zkráceného o první dvě noty), tentokrát však v syrrytmické tutti faktuře celého orchestru. Výsledkem je propočítané postupné zrychlování, které vyústí opět do první doby.



T.Reindl: Utero - Concerto for Violoncello, Tabla and Symphonic Orches tra

## 5. Rytmická práce v několika pásmech nad sebou – polymetrie

Ve třetí větě *Tadigenatom* skladby **Earth-beat** (2014) pro bicí nástroje používám vrstvení několika metrických pásem nad sebou. Podotýkám, že na rozdíl od předchozího příkladu, zde se nejedná pouze o polyrytmiku, ale vyloženě o polymetrii, kde základní metrické pásmo (zde čtyřdobý takt) je izometrické, zatímco další tři vrstvy jsou uspořádány multimetricky<sup>27</sup>. Rytmický materiál, zde výrazně inspirovaný jihoindickou rytmikou, je použit celkem ve čtyřech metrických vrstvách.

1. Základní metrickou úrovní je čtyřdobý takt, seskupený do čtyřtaktí. Po uplynutí čtyř taktů se totiž materiál všech metrických úrovní setká v uzlovém bodě, jímž je první doba taktu pátého. Z hlediska kinetiky zde tedy můžeme navíc mluvit o fenoménu „křížových rytmů“. (Tichý 2002, s. 113) Čtyřtaktí, jakožto základní rámec, zde navíc představuje paralelu se severoindickým šestnáctidobým cyklem *tintál*<sup>28</sup>.
2. Part prvního hráče na tom-tomy je tvořen střídáním diminucí a augmentací pětinoité fráze *Tadiginatom*, jeho metrické uspořádání je tedy dané délkami frází udané v počtu šestnáctinových hodnot: 9+5+9+5+5+9+7+5+5+5. Součet šestnáctinových hodnot je 64, děleno čtyřmi = 16 čtvrtinových dob, což jsou 4 čtyřdobé takty.
3. Party dvou hráčů na marimby tvoří jedno společné pásmo, tvořené trojnásobným

<sup>27</sup> Více o této terminologii - Tichý 2002, s. 41 a 108.

<sup>28</sup> Reindl 2013, s. 11.

opakováním augmentované fráze *Tadiginatom* (9 osminových délek) a jedné fráze diminuované (5 osmin), součet je tedy v osminových notách  $9+9+9+5=32$ , což opět odpovídá délce čtyř taktů.

4. Druhý hráč na tom-tomy zde pouze recituje rytmické slabiky, tento part je, podobně jako part prvního hráče, opět tvořen střídáním diminucí a augmentací pětinoté fráze *Tadiginatom*, s tím rozdílem, že pořadí frází je zde permutováno:  $5+9+5+5+9+5+5+5+7+9$ , součet je samozřejmě opět 64, útvar tedy opět vychází přesně na čtyřtaktí.

$\text{♩} = 100$   
*loud recitation and soft playing*

Tom-toms 1  
*p*  
 Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na

Marimba  
 Ta di gi na tom Ta di gi na

Bass Marimba

Tom-toms 2  
*recitation*  
*f*  
 Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na

tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom

tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom

tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom

T.Reindl: Earth-beat, III. Tadigenatom

## **6. Recitace pomocí rytmických slabik**

V několika svých skladbách jsem použil také prvek recitace rytmů pomocí speciálních slabik (viz např. předcházející notový příklad). Tento systém onomatopoických slabik (vznikly napodobováním zvuku úderů na indické perkuse), je nejen efektním výrazovým prostředkem, ale i velice efektivním edukačním nástrojem k pochopení a vstřebání daných rytmických struktur. Recitací těchto slabik, za současného tleskání jednotlivých dob, lze náročné polyrytmické útvary a důmyslné frázování nejen racionálně pochopit, ale i vstřebat na intuitivní úrovni, neboli „dostat pod kůži“.

## 7. Rytmická modulace

V posledním příkladu bych rád poukázal na možnost rytmičné modulace, která má opět paralelu v indické klasické hudbě<sup>29</sup>. V sólistických virtuózních výstupech indických perkusistů je naprosto běžné, že stejná fráze, zahráná např. v osminovém rozdělení zazní posléze v hodnotách triolových, aniž by se změnila její struktura. Dojde pouze ke zrychlení v přesném aritmetickém poměru k původnímu rozdělení (v tomto případě je výsledné tempo 1,5 násobkem tempa původního). Indičtí hráči však nikdy neztratí kontakt s původním metrem (*tálo*), většinou se po této modulaci opět navrátí do základního tempa, anebo modulují dále do úrovní vyšších. Jihoindičtí mistři perkusí jsou schopni dokonce plynule modulovat do úrovní kvintolových. To je i případ následující ukázky, kdy ve čtyřčtvrtovém taktu, kde marimby udržují pravidelný šestnáctinový puls, nastoupí hráči tom-tomů se sedmi-osminovou frází *Ta-di-ginatom*, která se ve skladbě na jiných místech vyskytuje v rovných, šestnáctinových hodnotách (viz předchozí příklad). Zde je však fráze modulována do tempa daného velkou kvintolou (tempo fráze je tedy v poměru 5:4), po jejím pětinasobném opakování se materiál všech vrstev opět sejde na první době taktu.

The musical score is presented in three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta di gi na tom Ta". The middle staff is a marimba line with a steady 16th-note pulse. The bottom staff is a tom-tom line with the same lyrics as the vocal line. The score includes dynamic markings like "f" and "espress." and fingering numbers like "5".

T.Reindl: Earth-beat, III. Tadigenatom

29 Reindl 2013, s. 37.

## 5. Závěr

Dovolil bych si na závěr této práce prohlásit, že indická rytmika jako inspirační prostředek měla podstatný vliv na některé skladatele 20. stol a má stále své místo i ve století jednadvacátém. Pro některé tvůrce je kontakt s touto kulturou spíše marginální záležitostí a tyto prostředky slouží spíše jako občasné zpestření daného hudebního jazyka, pro jiné mohou tyto principy a postupy představovat primární impuls k přehodnocení přístupu k rytmické složce hudby a stát u zrodu nového, osobitého hudebního jazyka. V neposlední řadě mohou principy indické rytmiky posloužit i k rozvoji rytmického cítění nejen skladatelů, ale i interpretů.

Rád bych poznamenal, že zabývat se rytmickou stránkou hudby považuji v dnešní době za velmi důležité a potřebné. Jako skladatel rytmicky orientovaný jsem velmi často svědkem situací, ze kterých je zřejmé, jak je stále tato složka hudby podceňována, zanedbávána. Jak jsem již zmínil v úvodu této práce, evropská tradice (až na výjimky) nikdy příliš rytmicky orientována nebyla. Z toho důvodu považuji za velmi přínosné, pro rozšíření rytmických obzorů, studovat tradice mimoevropské, mezi které patří i velmi vyspělá kultura indické klasické hudby. Tato tradice, kromě velmi sofistikované práce s rytmikou a hudebním časem, nabízí i potenciál edukační – velmi praktické, názorné a zároveň zábavné metody výuky rytmu pomocí rytmických slabik (*konnakol*) a názorných způsobů počítání a tleskání. Troufám si říci, že indický systém práce s rytmy je univerzálně aplikovatelná metoda, která nemá žádné kulturní bariéry a která by mohla mít své místo i na českých hudebních školách a institucích, podobně, jako je tomu i jinde ve světě (Velká Británie, Holandsko, Spojené státy).



## ***Příloha č. 1: Výslovnost přepisu sanskrtských výrazů***

V tomto textu je použito několik výrazů ze sanskrtu, které se tradičně píší v písmu *devanāgarī*. Přepis do latinky je zde v souladu s mezinárodní konvencí:

**á**, nebo **ā** – dvakrát delší, než krátké **a**

**c** – jako české **č**

**ch** – jako české **čh**

**j** – jako české **dž**

**ś** – jako v německém **sprechen**

**ṣ** – jako v českém **šumí**

**s** – jako české **s**

**Příloha č. 2: Tabulka rytmických cyklů používaných v karnatické hudbě  
(sapta tāla)**

**TABLE OF THE 7 TĀLAS AND OF THEIR 5 JĀTIS IN KARNĀTIC  
THEORY**

**Names of the 5 Jātis**

Names of the 7 Tālas	Tīshra	Chaturūshra	Cūndh	Mīshra	Sankīma
<b>Dhruva</b>	 3 2 3 3	 4 2 4 4	 5 2 5 5	 7 2 7 7	 9 2 9 9
<b>Mātsya</b>	 3 2 3	 4 2 4	 5 2 5	 7 2 7	 9 2 9
<b>Rūpaka</b>	 3 2	 4 2	 5 2	 7 2	 9 2
<b>Jhampa</b>	 3 1 2	 4 1 2	 5 1 2	 7 1 2	 9 1 2
<b>Tripata</b>	 3 2 2	 4 2 2	 5 2 2	 7 2 2	 9 2 2
<b>Atatāla</b>	 3 3 2 2	 4 4 2 2	 5 5 2 2	 7 7 2 2	 9 9 2 2
<b>Ekatāla</b>	 3	 4	 5	 7	 9

## **Použitá literatura:**

COURTNEY, By David R. *A focus on the kaidas of tabla*. 1st ed. Houston, TX: Sur Sangeet Services, 2002. ISBN 18-936-4403-0.

GOTTLIEB, Robert S. *Solo tabla drumming of North India: its repertoire, styles, and performance practices*. 1st Indian ed. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1993, 2 v. ISBN 81-208-1095-3.

KIPPEN, James. *The tabla of Lucknow: a cultural analysis of a musical tradition*. New Delhi: Manohar, 2005. ISBN 81-730-4574-7.

LOCKETT, Pete. *Indian rhythms for drumset*. Percussion. N.Y.: Hudson Music, 2008. ISBN 14-234-5678-5.

LOCKETT, Pete. [online]. [cit. 2013-04-21]. Dostupné z: [www.petelockett.com](http://www.petelockett.com)

OLIVIER MESSIAEN [překlad: JOHN SATTERFIELD]. *The technique of my musical language: text with musical examples*. Paris: Alphonse Leduc, 2001. ISBN 285689058X.

MESSIAEN, Olivier. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie, vol.1*. Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1995. ISBN 2-85689-047-4.

MATOUŠEK, Vlastislav. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Vyd.1. Praha: TOGGA, 2003, 158 s. ISBN 80-902-9122-8.

NOUZA, Zdeněk. *Miloslav Kabeláč: tvůrčí profil skladatele*. 1. vyd. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Kabinet hudební historie, 2010. ISBN 978-80-87112-37-3.

SHEPHERD, FRANCES A. *Tabla and the Benares Gharana*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1976. (Ph.D. Dissertation).

*The New Grove dictionary of music and musicians*. 2nd ed. Editor Stanley Sadie, John Tyrrell. New York: Grove, 2001, lxvii, 912 s. ISBN 01-951-7067-9.

TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky: (k systematické hudebního rytmu, metra a tempa)*. 2. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2002, 175 s. ISBN 80-7331-897-0.

VAN DER WALT, Salomé. *Rhythmic techniques in a selection of Olivier Messiaen's piano works (diplomová práce)*. Pretoria: University of Pretoria, 2007. 96 stran. Vedoucí diplomové práce: H. J. Stanford

REINDL, Tomáš. *Úvod do rytmického systému indické klasické hudby (bakalářská práce)*. Praha: Akademie múzických umění, 2013. 41 stran. Vedoucí diplomové práce: prof. Hanuš Bartoň.

Články:

KONRÁD, Daniel. *Můj mozek funguje radikálně jinak než u ostatních skladatelů, říká Philip Glass* [online]. 12.8.2013 [cit. 17.4.2016]. Dostupné na World Wide Web: <http://art.ihned.cz/hudba/c1-60411190-philip-glass-rozhovor-ostravske-dny>

KRATOCHVÍL, M. *Philip Glass*. Časopis His voice, 2013, č. 3, s. 24 – 27

ŠIMUNDŽA, Mirjana. *Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (II)*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1988, roč. 19, č. 1, s. 53-73. Dostupné na World Wide Web: <http://www.jstor.org/stable/836445>