
Teoretické koncepty organizace tónových výšek
v hudbě arabského a hindustánského kulturního okruhu
a jejich využití ve vlastní kompoziční tvorbě pro ud a sitár



Vratislav Zochr

*Theoretical Concepts of Pitch
Organization in the Music of the
Arabic and Hindustani Cultural
Circle and Their Use in the
Author's Compositions for Oud
and Sitar*

Abstract: This text presents a summary of the results of my artistic research in the field of string plucked instruments of Hindustani and Arabic cultural area (namely sitar and oud) and their creative use in contemporary Western artificial music. The examples used to demonstrate these possibilities are taken from my own compositions, which, in addition to their anchoring in Western music, also reflect in various ways the musical elements and theoretical concepts of the areas of origin of the instruments mentioned. The article presents this information, essential to understanding the context, in the introductory chapters.

Keywords: sitar, oud, qanun, maqam, jins, raga, rasa, taqsim, string plucked instruments, micro-intervals, mizrab, sitar tuning, raga Bageshri, raga Marva, maqam Rast

Úvod

V tomto článku se pokusím shrnout dosavadní výsledky svého výzkumu (v rámci doktorského studia) na poli možností uplatnění drnkacích nástrojů arabského¹ a hindustánského² kulturního okruhu v mé vlastní kompoziční práci. Jak arabská, tak indická klasická hudba disponují nesmírně propracovanými hudebně-teoretickými systémy. Cílem mého textu ovšem není podat vyčerpávající pojednání o těchto systémech, nýbrž pouze na vlastním příkladu poukázat na to, jak může k různým jejich prvkům přistoupit soudobý západní skladatel. Hlubší poznání obou probíraných oblastí podle mého názoru rozkrývá silný inspirační potenciál, jehož působením lze významně obohatit tvarosloví současné kompozice: synkrezemi či přímo syntézou východní a západní³ hudby dochází často k pozoruhodným tvůrčím průnikům, vznikly a stále vznikají např. instrumentální koncerty pro sitár či kanun a orchestr⁴, skladby pro ud a živou elektroniku⁵ a mnohé jiné podobné projekty. Výběr instrumentáře se zaměřuje především na nástroje loutnového typu (v tomto textu sitár a ud)⁶.

Přestože stěžejní význam článku lze spatřovat v kapitole „Aplikace ve vlastním kompozičním procesu“, považuji za nezbytné čtenáře nejprve zasvětit do hudebně-teoretických kontextů daných kultur,⁷ neboť ve svých skladbách různým způsobem reflektuji hudební prvky a teoretické koncepty oblastí původu zmíněných nástrojů.

Oba kulturní okruhy zkoumám především z hlediska tónových výšek – nikoliv rytmu. Důvodů pro toto vymezení je několik: o rytmickém aspektu v etnické hudbě už vyšla např. kniha Vlastislava Matouška⁸ a hindustánský rytmický systém přehledně a vyčerpávajícím způsobem zpracoval Tomáš Reindl⁹. Navíc se ve svých kompozičních studiích pro ud a sitár inspiroji především koncepty organizace tónových výšek. Dále mám na zřeteli především zvukovou stránku a rezonanci nástrojů, k občasným stylizacím a aluzím na arabskou či hindustánskou hudbu přikládám vždy vysvětlující komentář.

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

² Termínem „hindustánský“ označujeme oblast severní Indie, oblast jižní Indie pak nazýváme „karnatická/karnáťácká“ (podle jihoindického státu Karnáta). Oba celky představují, navzdory mnoha příbuznostem, vyhraněné kulturní okruhy.

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

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

⁵ Např. skladba *A Butterfly Flaps its Wings...* izraelského skladatele Shaie Cohena.

⁶ Ve své disertaci se budu zabývat i dalšími nástroji loutnového typu, jako jsou např. saz, tar, sarod, surbahar atp.

⁷ Literatury k tomuto tématu je v češtině velmi málo a zabývá se povětšinou rytmickou stránkou.

⁸ Vlastislav Matoušek. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Praha: Togga, 2003, s. 62–81.

⁹ Tomáš Reindl. *Indický rytmický systém: Zdroj inspirace západních skladatelů*. Praha: NAMU, 2017.

Přestože valnou část informací čerpám z anglické literatury či od anglicky mluvících osob¹⁰, uchyluji se při přepisu arabských nebo indických termínů ke standardizované české variantě (příkladem může být dnes již běžně užívané slovo *rāga*, a nikoliv *rāga*) nebo k jejich fonetické podobě (např. *žins* místo *jins*). Výjimkou je např. výraz *maqam*, kde ponechávám uvulární „q“. Překladem ze zahraniční literatury také zavádím pro určité jevy vlastní českou terminologii, neboť pro mnohé z těchto výrazů český ekvivalent dosud neexistuje.

1. *Maqam* versus *rāga*

Těžiště kompoziční a interpretační praxe v oblasti tónových výšek klasické hudby arabského i hindustánského hudebního okruhu spočívá ve velmi vyspělé melodické práci na bázi modálního systému (harmonie se vyskytuje pouze občas ve formě jistých aluzí v důsledku vlivů západní hudby, např. arpeggiováním akordem pod melodií atp.). Z jistého hlediska lze tuto hudbu považovat za multifonní texturu vzhledem k výskytu např. prodlevy¹¹, intervalových (zejm. kvintových) paralelismů nebo heterofonie. Nejedná se ovšem o vícehlas, tak jak mu rozumíme v kontextu evropské hudby.¹² Mohlo by se zdát, že se tímto celá hudební praxe nesmírně ochuzuje, ovšem – jak uvidíme dále – hudba těchto kultur sleduje poněkud jiné cíle než hudba západní a určité aspekty modálního způsobu práce domýšlí do značné hloubky. V klasických hudbách Indie i Blízkého východu nalézáme celou řadu podobností, oba světy dokonce často užívají i téměř stejné pojmy nebo myšlenkové konstrukty.¹³ Podívejme se na některé z těchto podobností, kterými se vyznačují mnohé *rāgy* i *maqamy*:

- Časté je rozdílné znění modů při melodickém postupu nahoru a dolů.
- Mody mívají emocionální náboj, různé významové konotace, spojitosti s denní dobou (indická hudba), náladou, chutí, vůní, rozpoložením mysli či proveniencí (*maqamy* často nesou název podle místa původu) atp.
- Při interpretaci konkrétních modů se uplatňují pro ně charakteristické melodické vzorce.

¹⁰ Problematiku arabské i hindustánské hudby pravidelně konzultuji třeba s Edwardem Powellem, který ji detailně studoval např. v Indii, Egyptě, Maroku, Turecku či Řecku, kromě toho je Powell též vynikajícím konstruktérem hudebních nástrojů užívaných v obou kulturních okruzích.

¹¹ V indické klasické hudbě je prodleva přítomná prakticky neustále, ať už je zvukově realizována tanpúrou (bezpražcovým drnkacím nástrojem), prodlevovými strunami sitáru, či blanozvučnými bicími nástroji s vyladěnou tónikou (Sa). Jedná se tedy o multifonní texturu melodie nad prodlevou.

¹² Určitou paralelu k rezonanci sympatetických strun sitáru, které prodlužují dozvuk tónů hraných na melodické struny, lze spatřovat např. v dozvuku románské baziliky, v níž je zpíván jednohlasý chorál.

¹³ V základu obou klasických hudebních tradic (blízkovýchodní i indické) stojí perská klasická hudba, což je jeden z důvodů příbuznosti. Jejimi zprostředkovateli byli Arabové, Turko-Mongolové a Turci. Proto nacházíme řadu podobností na rozsáhlém území Střední Asie, Indie, Blízkého východu i severní Afriky.

- Časté jsou návraty k důležitým („dominantním“) tónům modů.
- Interpretace modů v podobě formálně poměrně jasně daného schématu: např. *alap – jor* v hindustánské hudbě či *taqsím – maqam* v hudbě arabské (na způsob např. *introdukce a allegra* či *preludia a fugy* atp. v západní hudbě).
- Častá je postupná, plynulá gradace (začíná se ve spodních polohách a směřuje se k polohám vyšším).
- Komorní povaha hudby, s častým průvodem rytmických nástrojů.
- Mikrointervalika – velmi frapantní a odvislá od každého modu – a s ní související absence či pohyblivost pražců na mnohých nástrojích, resp. výrazný prostor pro vytahování struny (sitár).
- Propracovaný systém rytmických modů (*iqa'at/tály*)¹⁴ – nezávislých na modech.
- Ideálem obou kulturních okruhů je zpěvný hlas, způsob rozeznívání nástrojů se snaží zpěvu přiblížit – významně se uplatňují glissanda, přírazy, vibrato, stylizace extáze.
- Obliba loutnových typů drnkacích nástrojů.
- Důležitá úloha improvizace založené na znalosti velkého množství pravidel.

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

1.1 *Maqam*

Jak už bylo řečeno, hudba obou kulturních okruhů je jednohlasá, unisonová (po-chopitelně i v unisonu oktávovém), vzácněji se mohou vyskytnout i určité paralelismy (např. souběžné postupy v kvintách), prodlevy či aplikace pedálových nebo figurativních tónů. Nejdůležitějším pojmem arabské hudební teorie je *maqam*¹⁵, termín do západních jazyků nepřeložitelný. Velmi podobně jako indická *rāga* je *maqam* založen na konkrétním modu, v teoretické rovině vyjádřený stupnicí, ovšem tím jeho definice není zdaleka vyčerpána. Jde o souhrnný pojem pro celé melodické úseky, charakteristické melodické vzorce, modulační možnosti, ornamentální techniky a estetické konvence, což všechno dohromady představuje rozsáhlé paradigma pro možnosti melodické práce, s patřičnou reflexí umělecké tradice.

Přestože se užívá kolem stovky *maqamů* (existuje jich údajně na 400), mluvíme často o 12 základních *maqamech*, z nichž se ty ostatní více či méně odvozují. Počet dvanáct

¹⁴ Míněn metroritmický cyklus *iqā* v arabské klasické hudbě a *tālā* v klasické hudbě Indie.

¹⁵ Koncept *maqamu* pojednávám podle: Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, případně podle *The Garland encyclopedia of world music. Volume 6, The Middle East*. New York: Routledge, 2002.

má symbolický význam – v islámské civilizaci zaujímala hudba vždy přední místo a byl zdůrazňován její božský původ.¹⁶

Základem každého *maqamu* je stupnice, jejíž první stupeň se (po vzoru evropské hudební tradice) nazývá tónika, tón nacházející se bezprostředně pod ní je nazýván citlivý tón. Rozeznáváme 72 sedmitónových-heptatonických modů, většinou s oktavovým opakováním, některé ovšem mohou jít přes oktávu, a jiné se dokonce oktávě vůbec nerovnají. Stavebními kameny těchto modů jsou malé, velké a neutrální (tři čtvrtě tónu) sekundy. Každý *maqam* lze sestavit zřetězením dvou, vzácněji tří tzv. *ažnás* (v jednotném čísle *žins*) neboli kousků (především tetrachordů, pentachordů) stupnice. První *žins* začíná na 1. stupni – tónice – a druhý se napojuje v bodě zvaném *ghammaz* (modulační bod), což je obvykle poslední stupeň prvního *žins*. Podobně platí, že užije-li se při sestavování *maqamu* tři *ažnás*, první stupeň třetího *žins* se shoduje s *ghammaz* druhého *žins*. V rámci tradice bývají *maqamy* seskupovány do tzv. rodin, které vždy sdílí první *žins*. Tento kořen modu (*root jins*) hraje vřídli úlohu při formování charakteru *maqamu*.¹⁷ Každý *maqam* má své jméno, např. podle místa původu (třeba *Hidžáz*), nebo jeho jméno prozrazuje více o jeho vlastnostech.

Důležitým aspektem *maqamu* je také možnost modulace: ke každému modu je přidružena skupina dalších, do nichž se během provozování hudby můžeme přesunout. Při hře či zpěvu se interpreti snaží tóny příslušného *maqamu* přednést (v rámci daných pravidel) hudebně zajímavým způsobem, přičemž zhruba každých 10, 20 nebo 30 vteřin se navrácí ke krátkým charakteristickým tří- až čtyřtónovým motivům, aby naplnili možnosti a povahu daného modu. Pouhé vyčerpání všech tónů stupnice přirozeně nepostačuje.

Pojmenování jednotlivých stupňů modu není vyjádřením jejich skutečné tónové výšky. Určitou paralelu se západní hudbou můžeme nalézt v užití solmizačních slabik pro vyjádření stupňů v dur-mollovém systému. Určujícím faktorem pro stanovení prvního stupně bývá v orientální hudbě nejčastěji spodní tón rozsahu nástroje, resp. ještě lépe – nejnižší tón zpěvního hlasu. Každý stupeň má své přesné jméno, v arabské hudební teorii bylo ustanoveno 48 jmen pro každý čtvrttón v rámci dvou oktáv. Je tedy zjevné, že místo tónové výšky rozhoduje o jménu tónu pozice uvnitř systému.¹⁸ Na tomto místě je ovšem třeba upozornět. Při studiu blízkovýchodní hudební teorie z odborné literatury, jakož i při přepisování blízkovýchodní hudby do západní notace, dochází totiž často k podstatným nedorozuměním, ba ke zmatkům.

¹⁶ „Když se Mojžíš setkal s Bohem v Sinajské poušti, zjevil se mu archanděl Gabriel a řekl: ‚Udeř do skály svou holí.‘ A vytrysklo dvanáct pramenů, z nichž každý vydával jiný, příjemný zvuk (sawt). Toto jsou původci dvanácti *maqamů* neboli základních klasických modů. K počtě božího daru každý z dvanácti velkých proroků zpíval v jiném *maqamu*: Adam v *maqamu Rast*, Mojžíš v *Ushaq*, Josef v *Iraq*, Jonáš v *Mâ warâ al-Nahr*, David v *Husajní*, Abraham v *Hidžáz* a Ismael v *maqamu Nawa*.“ Simon Jargy. *Iraq 'ud classique arabe par Munir Bashir* [booklet CD]. Harmonia Mundi, 1985.

¹⁷ *Arabic Maqam World* [on-line]. 2018 [cit. 5. 9. 2020]. Dostupné z: <http://maqamworld.com/en/maqam.php>.

¹⁸ Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, s. 25–27.

Zásadní rozdíl mezi přepisem arabské hudby a notací západní hudby tkví v tom, že vytištěná nota tohoto přepisu nám pouze říká, jaká je její pozice v rámci systému *maqamu*. Skutečná tónová výška každé noty závisí na předem stanovené tónice – jedná se tedy o jakýsi posuvný, plovoucí systém.¹⁹

Jména jednotlivých osmačtyřiceti čtvrttónových stupňů jsou přesně dána. Nejspodnější stupeň modu se nazývá *yakáh* a v evropské notaci odpovídá notě g (např. stupeň *rast* je v tomto systému notou c¹).²⁰ O oktávu výš se potom nachází *nawá* a konečně o dvě oktávy výš *ramal tútí*. Arabové také třídí jednotlivé čtvrttónové stupně uvnitř oktávy podle jejich významnosti do tří skupin v závislosti na četnosti jejich výskytu. Ty nejfrekventovanější jsou pilířem *maqamu*, představují důležité (dominantní) tóny a dávají *maqamu* jeho charakter.²¹

V historii arabské hudby hrála dlouhá staletí významnou úlohu dualita řeckého a arabského tónového (modálního) systému a zdá se, že právě v arabské hudbě zůstalo zakonzervováno nejvíce z hudby starého Řecka.²² Mody se lišily zejména uspořádáním tetrachordů, nicméně když Arabové začali svůj systém popisovat – a to hlavně na loutně –, všechno nasvědčuje tomu, že vycházeli přímo z praxe.²³ S vysokou pravděpodobností bylo jedním z významných určujících vlivů při utváření komplikovaného arabského mikrointervalového myšlení jeho odvozování z hmatů – resp. zkracování struny udu²⁴ (analogickým příkladem může být třeba základní prstoklad durové stupnice na houslích v první poloze, kde půltón připadá na 2. a 3. prst čili prsty, které se od sebe obtížněji oddalují).²⁵

Specifická práce v oblasti mikrointervalů je právě onou charakteristickou esencí arabské hudby – tím, co ji odlišuje od příbuzných hudebních kultur Persie a Turecka, které jinak víceméně přejala arabská jména zmíněných čtvrttónových stupňů. Popsali ji moderní teoretikové na základě systému velkého středověkého učenice Al-Farábího.²⁶ Zmíněných

¹⁹ Navíc arabská a turecká notace, kromě toho, že mají mírně odlišný způsob chápání a zápisu mikrointervalů, používají odlišné konvence. Například stupeň *rast* bývá v arabské hudbě psán jako nota c¹, zatímco v turecké jako nota g.

²⁰ Viz o tom např. *The Garland encyclopedia of world music. Volume 6, The Middle East*. New York: Routledge, 2002, s. 34.

²¹ Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, s. 25–27.

²² Tuto myšlenku také podporuje např. tvrzení Vlastislava Matouška: „Důsledná stavba melodických modů [...] ze dvou na sebe postavených sestupných tetrachordů rozhodně nebude bez vztahu k systému antických modů, souvislost s tradiční antickou ptolemaiovskou medicínou se projevuje ve vazbě určitých makámů na Hippokratovy čtyři temperamenty [...]“ Vlastislav Matoušek. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Praha: Togga, 2003, s. 62.

²³ Stará řecká hudba byla ostatně také jednohlasá – unisonová, jak na to alespoň poukazují dochované památky. Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, s. 17.

²⁴ Viz o tom např. Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, s. 19–21.

²⁵ Viz o tom např. Henry George Farmer. „The Lute Scale of Avicenna“. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. 1937, č. 2 (duben), s. 245–257.

²⁶ Al-Farábí (zemřel kolem roku 950) byl významný islámský učenec, filozof a jedna z nejdůležitějších postav středověké hudební teorie.

48 čtvrttónů v rámci dvou oktáv by se mohlo zdát dokonale temperovaným systémem, ale to platí pouze v teoretické rovině. V praxi je zcela běžná elasticita mikrintervalů,²⁷ např. proměna střední sekundy – hudebníci si ji zvětšují nebo zmenšují podle konkrétních potřeb příslušných *maqamů*²⁸. Rozdělením oktávy na 24 stejných čtvrttónů by se právě tato hlavní „vůně“ arabské hudby setřela. Také proto má např. *kanun* (drnkací nástroj citerového typu) množství přeladovacích páček pro každý jednotlivý tón, kterými lze rozdělit půltón až na 6 dalších mikrintervalů. Při přepisu do západní notace se ovšem pracuje pouze se čtvrttóny.

Mikrintervaly také zásadně ovlivňují charakter *maqamů*, s čímž souvisí i jejich rozdílné působení. Emocionální náboj *maqamu* a jeho přijetí posluchačem je (podobně jako třeba *rása* u indické *rágy*) zásadním a důležitým aspektem arabské hudby. Dva *maqamy* se mohou zakládat na stejném modu, ale přitom se mohou vyznačovat zcela odlišnou náladou. Dlužno říci, že vnímání charakteru jednotlivých *maqamů* je značně kulturně podmíněné.²⁹

Při interpretaci *maqamů* bývá tok melodie, resp. hudby obecně členěn na dílčí úseky vkládáním dlouhých pauz (běžně 2–4 sekundy). Každý *maqam* se skládá z několika takovýchto segmentů, které ho po melodické stránce vystihují a při hře se rozvíjejí. V každém novém úseku se má odehrát hudebně něco nového a tento nový prvek pak může být chápán jak nezávisle, tak ve vztahu k předchozímu úseku.³⁰

1.2 Rága

Indická klasická hudba se dělí na hindustánskou (neboli severoindickou) a karnatickou (jihoindickou). Navzdory společným kořenům a celé řadě příbuzností se však Jih i Sever vzhledem k odlišným historicko-sociálním podmínkám vyvinuly v samostatné hudebně-kulturní entity. V této části článku se budu zabývat výhradně hindustánskou hudební tradicí. Protože notace, resp. přesný hudební zápis se v indické klasické hudbě nikdy nepoužívaly, je dosud nejdůležitějším způsobem její výuky přímé předávání z učitele na žáka. Skladatel, improvizátor či interpret si pouze tu a tam pomocí zkratk a značek mohou pořídit jakési hrubé schéma (esenci) skladby.

Zásadní funkci při organizaci tónových výšek (a nejen jich – viz dále) má tzv. *rága*. Definovat *rágu*³¹ (sanskrtský výraz *rāga* znamená náladu, pohnutí mysli, potěšení, barevný

²⁷ Podobně jako v případě ladění netemperovaných nástrojů v západní hudbě.

²⁸ Pojetí čtvrttónů je jiné také v perské a turecké klasické hudbě, tudíž už pouhé jejich použití v tomtéž *maqamu* ukazuje na hráčovu příslušnost k té které hudební tradici. Evropané zřídka dokážou sluchem postihnout drobné rozdíly v intonaci čtvrttónů, nicméně znalci a interpreti z Blízkého východu odmítají být ztotožňováni s tradicí, k níž nepatří.

²⁹ Viz srovnávací experiment v: Habib Hassan Touma. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003, s. 43–44.

³⁰ O způsobu, jakým se s problematikou *maqamové* praxe vyrovnávají např. studenti arabské hudby, viz: *The Garland encyclopedia of world music. Volume 6, The Middle East*. New York: Routledge, 2002, s. 43.

³¹ Koncept *rágy* pojednávám podle Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002.

zážitek) není snadné, neboť s redukcí pojmu na pouhou stupnici či modus v evropském smyslu slova zde (stejně jako u *maqamu*) nevystačíme. V kontextu *rágy* jde spíše o jakýsi rámec či soustavu – dalo by se snad říci i režim či kombinační prostor pro tóny a melodické vzorce, v němž se pohybujeme jak při kompozici, tak při improvizaci a zároveň přihlížíme k odkazu brilantních hudebníků v historii klasické indické hudby. Existuje více než dvě sta *rág* (někdy se uvádí i tři sta), aktivní hudebníci jich mají obvykle v repertoáru několik desítek. Pro všechny *rágy* platí přesný pořádek a posloupnost (hierarchie) tónů, specifická intonace a ornamentika, intenzita, nálada, délka, smysl a účel. Každá *rága* má také své jméno a náleží určité denní době. Dvě *rágy* založené na stejném výběru tónů se tedy mohou lišit v celé řadě dalších parametrů či charakteristik.³²

Indické mody mohou překročit oktávu, minimálně ovšem sestávají z pěti tónů. Jako referenční model uvedu sedmitónovou *rágu Bilaval*, jejíž modus je shodný s naší durovou (iónskou) stupnicí: Sa, Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni, (Sa).³³ Tato soustava pojmenování je „přenosná“ – jinými slovy, jména jednotlivých stupňů nejsou vázána na konkrétní tónovou výšku, můžeme tedy stupnici začít od kteréhokoli tónu. V kapitole o arabské hudbě jsme zmiňovali odlišnost tradic arabského, tureckého nebo perského světa a posloupnost 48 čtvrttónů, v případě hindustánské hudby máme situaci poněkud snazší.

Alterace, tedy zvýšení či snížení tónu o půltón, se provádí následovně: základní tón (Sa) a pátý stupeň (Pa) se nealterují nikdy;³⁴ II. (Re), III. (Ga), VI. (Dha) a VII. stupeň (Ni) se pouze snižují, což se v zápisu značí podtržením (viz příklad č. 3); naopak čtvrtý stupeň (Ma) se může alterovat jediné směrem vzhůru, v zápisu se pak toto zvýšení značí apostrofem. Indické *rágy* se navíc hrají jinak při vzestupném (*aroha*) a sestupném pohybu (*avaroha*).³⁵ Podobně jako u *maqamu* jsou s každou *rágou* pro naplnění konkrétního požadovaného hudebního přednesu spojeny určité melodické vzorce.

Jedním z hlavních účelů *rágy* je také navodit v posluchači (nebo interpretovi) určitou náladu, tzv. *rásu* (z hindského *rāsa* – otisk), evokovat nějaké emocionální rozpoložení, zážitek estetické (spirituální) „radosti“. Indická klasická hudba je, na rozdíl od té západní, neoddělitelně spjata s meditací (jak posluchače, tak interpreta), spiritualitou a působením na všechny energetické složky lidské bytosti.³⁶

³² Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002.

³³ *Rága Bilaval* se skládá pouze z tzv. „shuddha svaras“ neboli nealterovaných tónů (v sanskrtu „shuddha“ znamená nealterovaný, základní a výraz „svara“ označuje *notu, tón*). Viz o tom: Alain Daniélou: *Northern Indian Music, Vol. 1: Theory & Technique*. London: Christopher Johnson, The Alcuin Press – Welwyn Garden City, 1949, s. 41.

³⁴ Analogicky viz např. praxe renesančního kontrapunktu, kdy v církevních modech nikdy nealterujeme I., III. a V. stupeň, tedy stupně později ustanoveného tónického kvintakordu.

³⁵ Tomáš Reindl. „Mikrotonalita indické klasické hudby“. *Hudební věda*. 2018, č. 3–4, Praha: Etnologický ústav Akademie věd ČR.

³⁶ Viz o tom např. Alain Daniélou. *Music and the Power of Sound*. Inner Tradition International, 1995.

Ještě je třeba zmínit problematiku mikrintervalů, která je v indické hudbě – stejně jako v arabské – všudypřítomná. Podobně jako *maqamy* také *rágy* disponují jemnými (a teoreticky nesmírně propracovanými) nuancemi pro jejich patřičné intonování a existují i případy, že dva na první pohled stejné mody odlišují teprve různé mikrintervalové poměry.³⁷

2. Ud (Al'ud)

Loutna ud je bezesporu nejznámějším arabským drnkacím nástrojem a skoro až jakýmsi synonymem arabské hudby. Její arabský název – *al'ud* – se někdy překládá jako větvička, proutek či vonná tyčinka.³⁸ *Ud* znamená v arabštině dřevo. Důvod, proč toto pojmenování přešlo na loutnu, je ten, že tělo udu bylo vyráběno celé ze dřeva, na rozdíl od podobných drnkacích nástrojů, které místo vrchní desky měly napnutou kůži – např. rubab.³⁹ Původní středověký ud byl vybaven dvěma pražci ze střevoých provázků uvázaných kolem krku. Tento vynález pro fixaci intonace nejspíše pochází z arabského světa.⁴⁰

Moderní ud je bezpražcový, dvojsborový drnkací nástroj s šesti páry strun. Skládá se z objemného těla a krátkého krku. Tělo se vyrábí z lehkého dřeva, sestává z 16 až 21 slepených dřevěných pásků – žeber. Ideální poměry bývají obvykle následující: tělo má být jedenapůlkrát delší než širší, hloubka má tvořit polovinu šířky, krk čtvrtinu délky. Jestliže je dnes běžná délka krku 20 cm, celý ud by měl měřit přibližně 80 cm. Délka vibrující struny od ořechu (nultého pražce na rozhraní krku a hlavičky) ke kobylce se zpravidla pohybuje mezi 60–67 cm čili odpovídá zhruba délce těla. Vrchní deska obsahuje jeden velký a obvykle i dva malé rezonanční otvory, které bývají dřevorezbařsky bohatě dekorovány. Struny kdysi střevové nebo hedvábné⁴¹ (resp. jejich kombinace – hedvábné pro vyšší tóny) dnes nahrazuje nylon.

Plektrum je výrazně odlišné od běžně užívaných trsátek v našich zeměpisných šířkách. V současnosti už pochopitelně nevládnou zvyklosti z časů, kdy legendární hudebník Ziryab⁴² používal orlí dráp zvaný *riša*, moderní trsátko je plastový pásek, který uchopíme prsty do dlaně (obr. č. 1).

³⁷ O problematice mikrintervalů skvěle pojednal Tomáš Reindl. Viz Tomáš Reindl. „Mikrotonalita indické klasické hudby“. *Hudební věda*. 2018, č. 3–4, Praha: Etnologický ústav Akademie věd ČR.

³⁸ *Lessonface* [on-line]. 2020 [cit. 5. 9. 2020]. Dostupné z: <https://www.lessonface.com/sites/default/files/teaching-materials/38905/oud-musictheoryofmakamsmetaferomeno.pdf>.

³⁹ Henry George Farmer. „The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages“. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. 1939, č. 1 (leden), s. 41–51.

⁴⁰ Henry George Farmer. „Was the Arabian and Persian Lute Fretted“. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. 1937, č. 3 (červenec), s. 453–460.

⁴¹ *Tamtéž*.

⁴² Ziryab (asi 789–857) byl věhlasný hráč na ud, pěvec a skladatel, který kromě toho, že si ud údajně sám vyrobil, drží zřejmě i prvenství ve využívání hedvábných strun (hrál prý i na střevové struny z mladých lvů, které měly mít čistší tón, lépe odolávat odírání trsátkem a neměly tolik podléhat teplotním výkyvům). Kromě toho Ziryab jako první přešel z dřevěného trsátka na orlí dráp a je mu připisováno i přidání páté struny.



Obr. č. 1: držení trsátka pro hru na ud

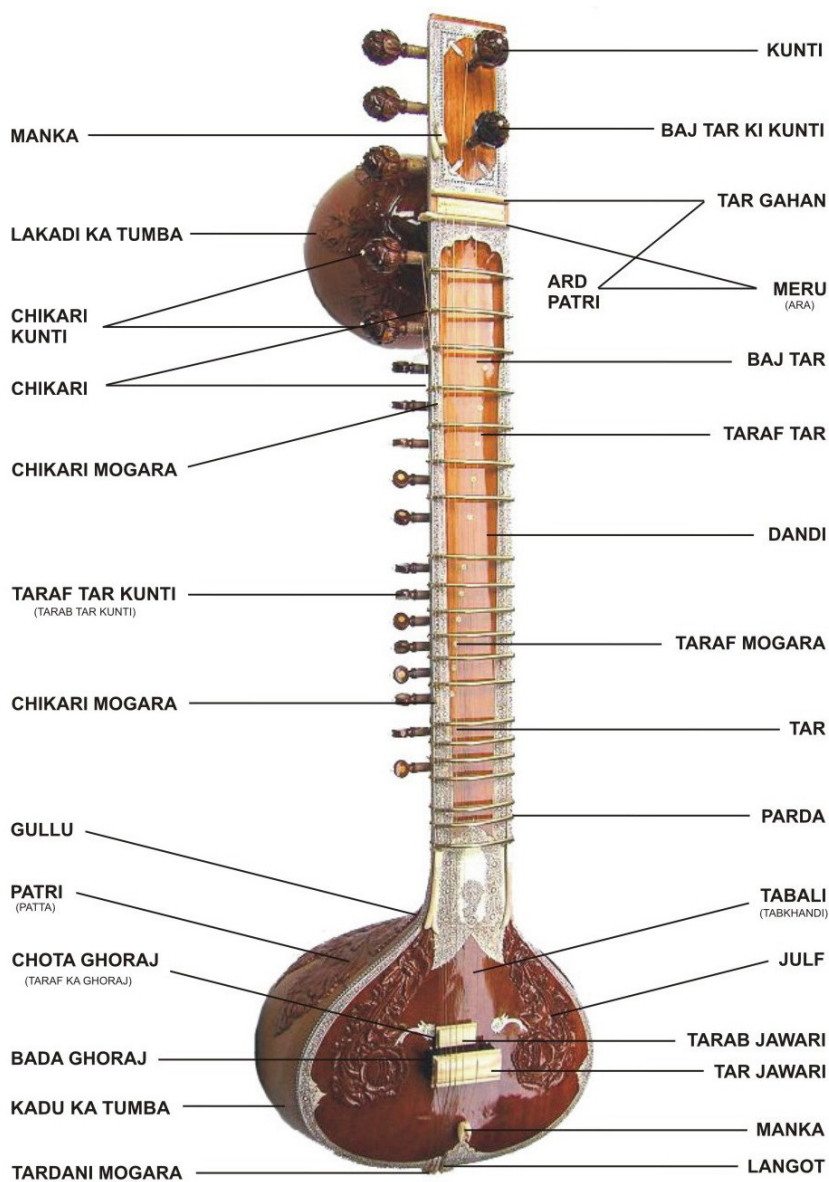
Existuje více možných ladění, záleží vždy na typu prováděné hudby. Typické arabské ladění (od nejnižší struny vzestupně) je D-G-A-d-g-c1; turecké např. Cis-Fis-H-e-a-d1, zvané *Bolahank*. Osobně jsem se nejčastěji setkal s jiným oblíbeným laděním „in C“: C-F-A-d-g-c1 (při tomto způsobu jsou intervalové poměry laděny přesně zrcadlově ke kytáře).

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

3. Sitár

V indické hudbě je skupina drnkacích nástrojů (i když v těsné konkurenci s bicími) nejdůležitější složkou instrumentáře. Bezpochyby nejslavnějším zástupcem této skupiny je *sitár*, nástroj vyžadující mnoho let důkladného studia, s velmi sofistikovanou technikou hry, která mimochodem zahrnuje také soubor etických pravidel (např. při hře je vyloučena konzumace alkoholických nápojů, položený nástroj se nikdy nepřekračuje, hraje se bez ponožek atp.).

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



Obr. č. 2: sitár a jeho habitus

Ladění sitáru

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

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

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

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

Poznámka k notaci sitáru

Notace sitáru je do značné míry závislá na rozhodnutí zapisovatele (skladatele, interpreta). Používá se nejčastěji jedna standardní pětlinková osnova s houslovým klíčem. Já důsledně přidávám osmičku pod klíč, aby byl notovaný jako kytara, tedy o oktávu výš proti reálnému zvuku. Kromě toho jsem nad tuto hlavní osnovu přidal jednu třílinkovou pro struny *čikarí* a pod hlavní osnovu jednu menší o pěti linkách pro rezonanční struny. Vznikl tak systém o třech řádcích, který i opticky poměrně výstižně kopíruje tři skupiny ostružení sitáru.

4. Aplikace ve vlastním kompozičním procesu

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

4.1 Příklady ze *Studie pro ud a kanun*

Ve *Studii pro ud a kanun*⁴³ jsem se pokusil o tvůrčí reflexi některých prvků arabské hudby (konfrontace bloků hudby v diatonické a mikrointervalové podobě, kompozice v rámci modu daného *maqamu*, rozvíjení melodické kresby na způsob práce s tonálními centry, metrická členění v rámci konkrétních arabských rytmických modů⁴⁴ atp.), které jsem postupně objevoval při jejím studiu, i o uplatnění vlastních nápadů bezprostředně vzešlých přímo z osobního kontaktu s těmito nástroji. Technika hry na ud i kanun vyžaduje přirozeně dlouhodobé a důkladné studium, proto není tato studie zaměřena na klasickou virtuozitu, ale sleduje spíše prozkoumávání možností na poli rozšířených technik (rozličné nástrojové barvy – od bartókovských pizzicat a herních technik přenesených z klasické kytary na ud přes bohaté akordické souzvuky, umělé flažolety, násobná pizzicata na jednotlivých sborech kanunu po vedení hudebního proudu v unisonech aj.) a juxtapozice quasi-arabského a západního hudebního přístupu. Ihned v „Introdukcii“ je tato juxtapozice prezentována srovnáním dvou po sobě následujících akordických útvarů, přičemž v prvním případě je pracováno s čistou diatonikou, ve druhém je tentýž útvar ozvláštněn čtvrttónovou alterací (převzatou z modálního schématu *maqamu Rast*), která významně pozmění barvu zvuku:

⁴³ Kanun je bezpračková drnkací citera. Jedná se o technologicky vyspělý nástroj, který se vyskytuje v různých mutacích na širokém území Blízkého východu i severní Afriky.

⁴⁴ V arabské hudbě se vyskytují konkrétní rytmické mody (resp. patterns) souhrnně zvané *iqa'at*, které se vyznačují rozličnými délkami taktu a také různě distribuovanými akcenty. Jsou zcela nezávislé na *maqamech* – to znamená, že k libovolnému *maqamu* lze přidružit jakýkoliv rytmický pattern.

Allegro

Oud

Qanoon

Notový př. č. 1: srovnání dvou podob harmonického útvaru ve vstupní části *Studie pro ud a kanun*

Dochází i ke stylizaci formálních prvků arabské hudby, jako je např. instrumentální *taqsím* ve druhé části „Taqsím a maqsum“. *Taqsím* je jednou z forem (příp. žánrů) blízkovýchodní hudby (v indické hudbě představuje podobný úvod k ráze tzv. *alap*). Můžeme se s ním setkat v roli introdukce, intermezza nebo zcela svébytného hudebního celku. Pro jeho provozování je příznačný improvizace-kompoziční přístup (na modálním terénu *maqamu*) a neperiodické rytmické uspořádání.⁴⁵ Výraz *maqsum* je pak označením rytmického modu, který jsem přenesl do nadpisu druhého dílu celé části, a hudební proud se v tomto dílu odvíjí nad charakteristickou pulzací tohoto modu.

Liberamente

Oud

bartók pizz.

Notový př. č. 2: stylizace *taqsímu* – volného improvizčního úvodu bez pevného metra – v partu sólového udu

⁴⁵ Analogií *taqsímu* v západní hudbě může být např. sdružení preludia (nebo fantazie, toccaty) a fugy či introdukce a allegro atp., kde první část představuje jakýsi úvod improvizčního charakteru s volnější tektonikou oproti rigidní a přísným pravidlům podléhající stavbě fugy nebo zkrátka úvod stavebně sevřenějšího druhého dílu.

Zastřešujícím prvkem obou částí je terén společného *maqamu*. V této větě se pracuje s *maqamem Rast*, jehož modální základ vypadá jako naše durová (iónská) stupnice se třetím a sedmým stupněm o čtvrttón sníženým – zde jsou to tóny *e* a *h*. Dále je v ní využíváno bohatství zvukových barev, jež lze při hře na kanun či ud produkovat (bartókovské pizzicato nebo akordická hra udu, flažolety, unisona či oktávová unisona obou nástrojů). V poslední řadě je třeba zmínit i určitou heterofonii evokující quasi-improvizační charakter hudby:



Notový př. č. 3: heterofonická linka udu a kanunu ze druhé části „Taqsím a maqsum“ *Studie pro ud a kanun*

V závěrečné čtvrté větě, psané pouze pro sólový kanun, se opět pracuje jak s oktávoými unisony, tak s mikrointervalovým nastavením přeladovacího mechanismu nástroje pro potřeby *maqamu Rast* (viz výše) či repetovanými tóny, které lze realizovat buď násobným pizzicatem – tj. postupným přejetím trsátka po jednotlivých strunách sboru, nebo střídavým úhozem prstů pravé a levé ruky přes celý sbor. Četná tremola mezi dvěma tóny také pomáhají nástroj plně rozeznít a dát vyniknout jeho specifickým sónickým kvalitám.

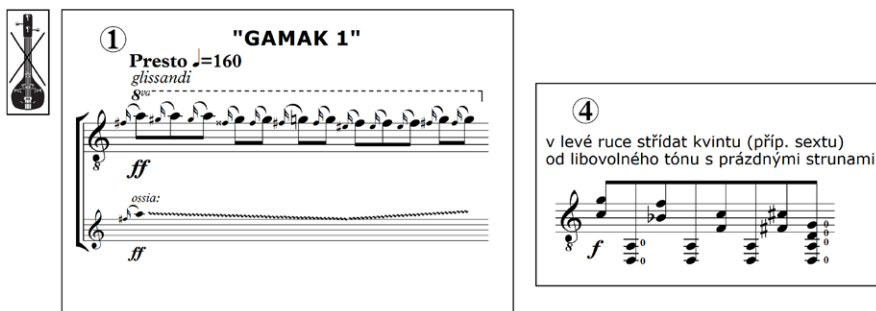


Notový př. č. 4: ukázka taktů 5–8 (figurovaná oktávoová unisona v rámci *maqamu Rast*) a 13–16 (repetované tóny, násobná pizzicata a tremola) čtvrté věty ze *Studie pro ud a kanun*

4.2 Příklady ze Studie pro sólový sitár

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

Studie začíná oproti tradičním pravidlům provádění *rágy* tzv. *gamakem* (viz dále) ve vysoké poloze ve forte, čímž je přeskočen celý proces tradiční plynulé gradace od začátku hry.⁴⁶ *Gamak* je výrazový prvek odvozený ze zpěvu, při němž je jakoby v agónii rozechvřen tón – působí přímo extaticky. Jde v zásadě o druh intenzivního až extrémního vibrata, obvykle používaného v pasážových útvarech, a jednotlivé tóny se často repetují. Celý blok se odvíjí na „zpívající struně“ *baj tar*, užívají se četné přírazy kombinované s glissandy, jež *gamak* tradičně provázejí. V některých úsecích je sitár využíván poněkud neortodoxně – jako např. v bloku 4, kde se pracuje s akordickými rozklady, což se v indické hudbě přirozeně nevyskytuje, jiné úseky zase (např. bloky 6, 7 nebo 21) přímo zahrnují do kompozičního procesu ladění nástroje (u sitáru v průběhu hry nezbytné).



① "GAMAK 1"
Presto ♩=160
glissandi
ff

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

Notový př. č. 5: ukázka bloků 1 (*gamak* 1) a 4 ze *Studie pro sólový sitár*

⁴⁶ V zájmu pravdy je ovšem třeba doplnit, že i v tradiční hindustánské hudbě existují *rágy*, které takto – tedy ve vysoké poloze a silné dynamice – začínají. Typickým příkladem je např. *rága Adana*, která je vlastně pokračováním *rágy Darbari Kanada* v horním registru. Viz Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002, s. 18.

První ze dvou *rág*, na niž interpret narazí, je *rága Marva*. Je tradičně spjatá s dobou kolem západu slunce, má evokovat pocity úzkosti a očekávání a její tempo je spíše pomalé. Její modální schéma znázorňuje notový příklad č. 6:



Notový př. č. 6: modální schéma *rágy Marva*⁴⁷

Tradičně se zdůrazňují stupně *Re* a *Dha*, vynechává se naopak *Pa* a *Sa*.⁴⁸ Blok vyplněný *rágou Marva* vyústí do tzv. *tiháje* (blok 10) – třikrát opakovaného melodicko-rytmického útvaru používaného k virtuóznímu a efektnímu uzavření sekce či skladby. Stylizace *tiháje* v této studii slouží výhradně k uzavření vnitřní sekce a přenosu hudebního proudu do sekce následující.

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

TIHÁJ 1

10 ♩=cca 130 accel. ♩=cca 170 *)

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

Notový př. č. 7: blok č. 10 – stylizovaný *tiháje*

⁴⁷ Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002, s. 114.

⁴⁸ *Tamtéž*, s. 114.

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

11

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

12

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

13

*postupně vypouštět
stisk levé ruky*

Notový př. č. 8: vstupní bloky sekce C *Studie pro sólový sitár* s využitím perkusního efektu kovové tyčinky

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

D N S G M D N Š , Š N D M P D M G R S

Notový př. č. 9: modální schéma *rágy Bagešrí*⁴⁹

Nota *Pa* se při vzestupném pohybu vynechává, při sestupném se hraje jen zřídka. Důležitými notami jsou naopak *Sa*, *Ma* a *Dha* (zde tóny D, G, H).⁵⁰ Následující závěrečná sekce vede kompoziční materiál opět proti tradičnímu interpretačnímu pojetí *rágy* doztracena.

Závěr

V tomto textu se snažím v hrubých rysech zmapovat určitou část svého dosavadního výzkumu na poli klasické hudby arabského a hindustánského kulturního okruhu. Tento výzkum není zdaleka uzavřený, neboť jeho náplň je natolik rozsáhlá – a běžnému evropskému čtenáři či posluchači notně vzdálená –, že vyžaduje dlouhá léta intenzivního studia. Cílem předkládaného textu tedy bylo seznámit čtenáře alespoň s některými základními principy hrajícími v hudbě obou oblastí zásadní úlohu a vztáhnout je posléze na vybrané drnkací nástroje a možnosti jejich uplatnění ve vlastní kompozici. Úměrně s prohlubováním

⁴⁹ Joep Bor: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002, s. 26.

⁵⁰ *Tamtéž*, s. 26.

znalostí hudební teorie i praxe těchto kultur si stále intenzivněji uvědomuji nebezpečí, které hrozí, pokud pouze povrchním způsobem přejímáme určité jejich vnější aspekty. Jsem proto rád, že část současných skladatelů, kteří mají výraznější přesahy do arabské či indické hudby, tvoří díla touto stále ještě značně exotickou hudbou inspirovaná či přímo zmíněným nástrojům věnovaná. Přestože tito autoři nejsou předmětem mého článku, zmiňuji se o nich, neboť díky příležitostným analýzám jejich partitur jsem se dověděl mnohé nejen o jejich vlastní autorské invenci, ale zpětně i o klasické arabské či hindustánské hudbě, nezřídka představující jejich umělecké podhoubí. Stejně tak jsem se při psaní svých kompozičních studií poučil, jak ožehavá může být třeba konfrontace teoreticky konstruovaného požadavku (např. v partu nástroje, který jsem dosud osobně nepoznal) s jeho pozdější interpretační realizací, nakolik cizokrajnému hudebnímu nástroji „sluší“ technické prvky přejaté ze západní hudby atp. O užitečnosti dalšího detailního bádání na tomto poli nemám nejmenší pochybnosti, neboť nástroje jako ud, kanun a především sitár se u západních hudebníků těší čím dál větší oblibě, a také jsem přesvědčen, že díky stále pružnější komunikaci na globální úrovni bude skladeb inspirovaných (nejen) těmito kulturními okruhy přibývat.

Literatura a prameny

- Arabic Maqam World* [on-line]. 2018 [cit. 5. 9. 2020]. Dostupné z: <http://maqamworld.com/en/maqam.php>.
- Bor, Joep: *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Wyastone Estate Limited Monmouth, NP25 3SR, 2002. ISBN 0-9543976-0-6.
- Daniélou, Alain: *Music and the Power of Sound*. Inner Tradition International, 1995.
- Daniélou, Alain: *Northern Indian Music, Vol. 1: Theory & Technique*. London: Christopher Johnson, The Alcuin Press – Welwyn Garden City, 1949.
- Daniélou, Alain: *Northern Indian Music, Vol. 2: The Main Ragas*. Halcyon Press (Barnet) LTD 5, Hertfordshire, 1954.
- Farmer, Henry George. „The Lute Scale of Avicenna“. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. 1937, č. 2 (duben), s. 245–257.
- Farmer, Henry George. „The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages“. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. 1939, č. 1 (leden), s. 41–51.
- Farmer, Henry George. „Was the Arabian and Persian Lute Fretted“. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. 1937, č. 3 (červenec), s. 453–460.
- Jargy, Simon. *Iraq 'ud classique arabe par Munir Bashir* [booklet CD]. Harmonia Mundi, 1985.
- Lessonface* [on-line]. 2020 [cit. 5. 9. 2020]. Dostupné z: <https://www.lessonface.com/sites/default/files/teaching-materials/38905/oud-musictheoryofmakamsmetaferomeno.pdf>.
- Matoušek, Vlastislav. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Praha: Togga, 2003.
- Reindl, Tomáš. *Indický rytmický systém: Zdroj inspirace západních skladatelů*. Praha: NAMU, 2017. ISBN 978-80-7331-458-3.
- Reindl, Tomáš. „Mikrotonalita indické klasické hudby“. *Hudební věda*. 2018, č. 3–4, Praha: Etnologický ústav Akademie věd ČR.
- The Garland encyclopedia of world music. Volume 6, The Middle East*. New York: Routledge, 2002.
- Touma, Habib Hassan. *Music of Arabs*. Amadeus Press, 2003. ISBN 1-57467-081-6.

Vratislav Zochr je český skladatel, kytarista a hráč na drnkací nástroje. Vystudoval hru na klasickou kytaru na konzervatoři v Kroměříži a skladbu na HAMU v Praze. V současné době je doktorandem na HAMU v oboru skladba a teorie skladby pod vedením doc. Slavojíry Hoříňky.