

Formotvorná úloha tэмbru v etnické hudbě

Vlastislav Matoušek

Tэмbr či tzv. *sónická* – zvuková složka hraje ve značné části hudebních projevů z oblasti *etnické hudby*¹ natolik důležitou roli, že je nepochybným *nositelem zodpovědné vazby*² a má tak i rozhodující *formotvornou úlohu*. Tato všeobecně známá a přijatá skutečnost zůstává dosud překvapivě často i v odborných kruzích v rovině pouhých nekonkrétních představ. Můj příspěvek je pokusem uvést takovéto představy na pravou míru a různé podoby formotvorné funkce tэмbru na několika modelových příkladech ozřejmit a demonstrovat. Za zcela nezbytnou považuji v této souvislosti také *sluchovou zkušenost* s autentickými nahrávkami uvedenými v příložené diskografii a v textu jako příklady a ukázky.

Z hudby přírodních národů, kde se sóničnost v hudbě vyskytuje nejčastěji, jsem vybral ukázky hudby australských Aboridžinců, domorodců Šalomounových ostrovů, Papuánců, indiánů kmene *Wayana* z francouzské Guayany v Jižní Americe, *Inuitů* (Eskymáků) z Kanady, afrických Pygmejů, *Tutsiů* z Burundi v Africe a praobyvatel Japonska *Ainů*.

V hudbě *vyšokých kultur* se dominující formotvorná sóničnost objevuje již mnohem méně často a většinou tu funguje v poměrně rovnovážném podílu se složkou melodickou. Tady bych rád upozornil v několika příkladech na výrazně tэмbrový charakter obřadní hudby tibetského buddhismu a sóničnost některých žánrů japonské tradiční hudby s praktickou demonstrací těchto jevů na skladbách tzv. *honkyoku* pro flétnu *šakubači*.

Několik sond do oblasti folkloru pak dokládá zásadní důležitost originálního tэмbru v lidové hudbě. Sóničnost či tэмbr zde již sice zpravidla nefunguje jako rozhodující formotvorná složka, ale o to víc jako zcela nezastupitelný atribut *autentičnosti*.

SÓNICKÁ SLOŽKA V EVROPSKÉ HUDBĚ

Poněkud přehlíženým faktem je, že tэмbrová či v širším slova smyslu *sónická* složka a její stavebná funkce nepřestaly nikdy být součástí ani naší západní hudby.

Podobně jako např. staří Egypťané nepovažovali za nezbytnost zapisovat samohlásky a každý si je při čtení zápisu z kontextu musel domyslet a doplnit, ani v dobách nejnápadnější dominance formotvorné funkce melodické složky v evropské hudbě (cca od 11. do 19. stol.) sóničnost nechyběla. Melodie přece vždy byly zpívány a hrány konkrétními hlasy a nástroji s charakteristickým nasazením etc. Jen nebyla pocítována nutnost cosi tak samozřejmého a všem zaintere-

sovaným známého fixovat, pro každého byla znalost dobové provozovací praxe samozřejmou nutností.³

Dávám k úvaze, nevznikl-li zásadní důraz na výlučnou fixaci konkrétní hudební morfologie – tedy melodie, rytmu, souzvuků a uzavřených forem – v evropské hudební historii jaksi mimochodem. Všeobecně sdílená, všem známá a formalizovaná *témbrová* složka v hudbě se zapisovat nemusela, a postupně tak eo ipso začala skutečně být pocítována jako cosi méně významného – každý si ji mohl přece snadno doplnit.³ Projevil se tak důsledek soustavného užívání hudebního zápisu, který sice fixoval především *melodii* – analogii „samohlásek“, ale nutně předpokládal při provádění také správné doplnění *sónické složky* – „souhlásek“. Z pohledu dnešní praxe, kdy se zapisují jak „samohlásky“, tak „souhlásky“, pak snadno může vzniknout dojem, že dříve bylo zřejmě „souhlásek“ méně a nebyly v hudbě důležité.⁴

Analogicky bychom se mohli mylně domnívat, že v řeči starých Egyptanů bylo mnohem více *souhlásek* – „sóničnosti“ než *samohlásek* – „melodie“ jen proto, že samohlásky se nezapisovaly (!). Tato situace se začala zásadněji měnit až ve 20. století, kdy se znovu objevují i skladby takřka čistě sónické (např. *Ionisation* E. Varese etc.) a množství „samohlásek a souhlásek“ v hudbě se opět jakoby vyrovnává.

V etnické hudbě, která se takřka výlučně vždy tradovala orálně, je formotvorná funkce témbru a sónické složky evidentní a i pro západního hudebníka na první poslech patrná.

1. PŘÍKLADY A UKÁZKY FORMOTVORNÉ FUNKCE TÉMBRU V HUDBĚ PŘÍRODNÍCH NÁRODŮ

1. CD Australia – Aboriginal Music, UNESCO, Auvidis D 8040, France 1992, č. 1, cca 8:10 až 10:49 (2:40), *Rain Dreaming Ceremony*
Ukázka z mnohahodinového iniciačního ceremoniálu Aboridžinců⁵ ze Severního teritoria. Jedná se o archaický, čistě vokální skupinový projev téměř čistě *sónického* typu a zřejmě i o jednu z mnoha hypoteticky možných podob hudebních projevů v paleolitu.⁶
Část rituálu zachycená na této nahrávce je vlastně hudebně stylizovaným rituálním „pláčem“ matek nad „smrtí“ chlapců při iniciačních obřadech. Po zpravidla drastických „zkouškách zralosti“, jako jsou skarifikace (zjizvení), obřizka, subincise (trvalé proděravění penisu), někde i vyrazení předních zubů etc. je stylizovaný pláč nakonec vystřídán naopak zpěvy radosti z jejich „probuzení k novému životu“ jako plnoprávných dospělých mužů.
2. CD Australia – Aboriginal Music, č. 5, *Djabi song* (0:47), *scraping of a notched stick*
Ukázka doprovodu písně hrou na *škrabku* (drhlo) jako příklad čistě témbrového hudebního nástroje, který je *archetypem*⁷ všech nástrojů typu „valchy“ a zároveň zřejmě jedním z vůbec nejstarších doložených hudebních nástrojů. Srov. kostěnou „škrabku“ z Dolních Věstonic, cca 25 000 př. n. l. (GEIST 1970:40).⁸

3. CD **Songs from the Northern Territory 2**, AIATSIS, AIAS 2 CD, Australia, reed. LP z r. 1962, č. 11., 3:14, Song from Anson Bay, Western Arnhem Land, Darwin 1962

Refrén písně je tvořen pouze stylizovaným „ptačím zpěvem“, který se vždy při návratu naprosto přesně opakuje. Ukázka je i příkladem hry na typický „trubkový“ aerofon Aboridžinců severních teritorií *didjeridu* včetně tzv. mouth sounds – slabik, používaných jako mne-motechnická pomůcka k zapamatování konkrétního doprovodu.⁹

4. CD **Solomon Islands/Fataleka and Baegu Music from Malaita** – UNESCO D8027, AUVIDIS 1990, č. 1, 3:24, *Uuunu*

Fataleka a *Baegu* jsou melanézké etnické skupiny obývající v počtu cca 4000 a 5000 ostrov Malaita Šalomounova souostroví, jazykově si velice blízké, patřící do melanézké skupiny austronézké jazykové rodiny. Od 19. stol. jsou již většinou křesťané. Přesto dosud pěstují své rituální písně *Uuunu* doprovázené *sónickou hrou na chřestidla*¹⁰ z vysušených plodnic, u kmene *Fataleka* v souvislosti s „kouzlením“ – magií, u *Baegu* při oslavách a ceremoniálech, včetně *Maome* – pohřebního cyklu po úmrtí významné osoby probíhajícího v řadě sekvencí v průběhu několika let.

5. CD **Musique instrumentale des Wayana du Litani**, Buda Records 92637-2, France 1993, č. 8, 2:48, Clarinettes *Waitakala*

Velice svérázným nástrojem kmene *Wayana* z Francouzské Guayany (na sever od Amazonie) se zvláštní tradicí jsou „klarinety“ *waitakala*, ty jsou vyhrazeny pro slavnostní obřadní hudbu a hrají takřka výhradně v ansámblech hoquetovou technikou. Někdy je ale možno je slyšet i mimo takovouto příležitost, například při nočním nácviku repertoáru, jako tomu je v případě této nahrávky.

Hudební proud je zde tvořen pouhým *opakováním témbro-rytmického modelu*. „Klarinety“ *waitakala* se vyrábějí ze zeleného bambusu, brzy přestanou fungovat a po použití se zahodí. Svoji prakticky nejjednodušší myslitelnou konstrukcí, v podobě trubice bez tónových otvorů, pravděpodobně s idioglotním „strojkem“, představují *archetyp šalmajových* (jazýčkových) *nástrojů*. Rozvinutější podoby šalmajových nástrojů již s tónovými otvory se vyskytují až v instrumentáři nejstarších civilizací, např. ve starém Egyptě.

6. CD **Musique instrumentale des Wayana du Litani**, č. 19, cca 4:49, Clarinets, song and *kawai* jingles

Ukázka taneční hudby při končící smuteční oslavě. Kolem třetí hodiny ranní, kdy již většina hostů šla spát, zní do noci jasný zvuk ansámblu wayanských „klarinetů“ s rytmem chřestidel ve zvláštním spojení se zpěvem. „Noc je mladá a k vypití zbývá ještě mnoho piva *kasili* z mani-oku...“, lze se dočíst v komentáři k nahrávce.

7. CD *Musique instrumentale des Wayana du Litani*, č. 12, 1:33,
Trubka pehpou
 Dalším typicky sónickým nástrojem *Wayanů*, který dnes již lze slyšet jen velice zřídka, je trubka *pehpou*. Ukázka použití trubky jako „hlasového modifikátoru“, tzv. „mluvící trubice“¹² ke zkreslení hlasu – archetyp hlasového modifikátoru trubkových nástrojů.

8. CD *Musique instrumentale des Wayana du Litani*, č. 11, 1:36,
Trubka titilyu.
Titilyu je u *Wayanů* příčná trubka obecně, rozlišuje se od *pehpou*, která je menší a rychle mizí z praxe. Je často používána v heterofonii s kostěnou flétnou. Ukázka užití trubky již ke skutečnému troubení výrazně sónického typu (bez melodie). Tato trubka je mimo jiné i archetypem nátrubkových nástrojů.

9. CD *Les aborigenes de Papouasie*, *Musique du Sepik*, Playasound PS 65107, France 1992, č. 7, 1:26, *Mari-yambunge* (Speaking tubes)
 Pro domorodce z povodí řeky Sepik na severozápadě Papui New Guinei jsou „mluvící trubice“ *Mari-yambunge* nezastupitelnými nástroji při iniciačních rituálech chlapců. Evokují hlasy duchů a jsou přechovávány v *Haus Tambaran* (zvláštní dům v osadě vyhrazený pouze pro iniciované) z dosahu žen etc. Ukázka značně sónického, velice sofistikovaného a působivého, předem „zkomponovaného“ a pečlivě nacvičeného hudebního útvaru.

10. CD *Chants de l'orée de la forêt* (Efe), Fonti Musicali, fmd 185, 1990, č. 2, cca 2:01, *Luma*
 U Pygmejů kmene *Efe* je *luma* jednotónová píšťalka. Název označuje nástroj i zvláštní hudební žánr, při kterém vždy několik hráčů hraje na různě vyladěné píšťalky. Provozuje se vždy u příležitosti rituálů iniciace a obřizky. V nahrávce je zachyceno 8 hráčů na tyto píšťalky, kteří hoquetovou technikou realizují *opakující se témbro-rytmický pattern*.¹³ *Luma* představuje také archetyp (kolektivního hraní na různě vyladěné) jednotónové flétny.

11. CD *Chants de l'orée de la forêt* (Efe), č. 5, 1:46,
Bou
Bou je ústní hudební luk Pygmejů *Efe*, na který hrávají muži při návratu z lovu. Hrají se na něj také instrumentální mezihry při epických písních, jejichž námětem jsou lovecké historky, příběhy o zvířatech v pralese etc. Hrají na něj také ženy při truchlení. *Bou* je poměrně veliký nástroj, dlouhý cca 2 m, ze solidního dřeva se strunou z rafie. Struna kmitá mezi rty hráče, který modifikuje tón a jeho témbro změnami objemu ústní dutiny, zvýrazňováním spolu-rezonnance harmonických alikvotních tónů. Rozeznívá se úderem tenkou tyčkou. Hráč tak produkuje *témbro-rytmický pattern*, jehož opakováním vzniká hudební proud. Hudební luk je také archetypem chordofonů – prakticky všech strunných nástrojů.

12. LP **Ainu**, NHK VDL-193B, Japan 1965, str. 20, č. 9 (instrumental music), 0:53, *Mukkuri*
Ainové – praobyvatelé japonských ostrovů mají takřka výhradně vokální hudbu. Kromě rámových bubnů je *mukkuri*, také *mukkuru* – brumle z bambusu *chishimazasa* „Kurile Island bamboo“ nebo *nemagaridake* – „bent root bamboo“, jejich jediným hudebním nástrojem. Rozeznívá se připojenou strunou. Dnes existuje i *kane mukkuri* – kovová varianta. Hrají na ni hlavně ženy, hra popisuje–zobrazuje zvuky přírody, hlasy a pohyby zvířat, je to nástroj námluv, také doprovází tance. Představuje archetyp lamelofonů, způsobem hry – zdůrazňováním alikvotních tónů změnou prostoru ústní dutiny – souvisí s hudebním lukem a hrají se na ni také podobné *témbro-rytmické opakující se patterny*.

13. CD **Tambours du Burundi** – „*Batimbo*“, Playasound PS 65089, France 1992, č. 12, cca 1:14 (celé 3:29), *Umubu* (moskyt)
 Ukázka zvláštního typu výrazně sónického „šeptaného zpěvu“. Bajka o moskytovi doprovázená hrou na osmistrunnou „harfu“ *inanga*¹⁴ je i drobným dramatickým útvarem, kde zpěvák mění hlas podle různých rolí příběhu. Píseň *Umubu* je cosi jako drobná lekce ekologie. Popisuje utrpení muže, který, ač pokousán moskytem, má příliš velkou úctu k životu, než aby se pomstil a použil insekticidní sprej. Na radu přítele tedy zorganizuje soudní proces. Moskyt ale ve své bravurní obhajovací řeči naopak obviní lidi, že právě oni poblíž svých obydlí nechávají kaluže s vodou a staré pneumatiky, kde se on a jemu podobní narodili.¹⁵

14. CD **Zimbabwe, The Soul of Mbira**, NONESUCH 7559-72054-2, Germany 1995, č. 7, *Nyamaropa ye Vana Vava Mushonga*, cca 3:21
 Typický africký lamelofon *mbira* (zv. také *likembe*, *kalimba*, *sanza* etc.) je z hlediska polarity témbro–melodie příkladem nástroje ambivalentního. Může sice hrát zcela jasně definovanou melodii, ale bývá zpravidla vybaven natolik zvučným množstvím *sónický*ch (hlavně chřestivých) doplňků, že téměř vždy funguje především jako nástroj *témbrově-rytmický*. V ukázce zní archaická *mbira dzavadzimu* o 25 lamelách, která má u kmene *Shona* v Zimbabwe jedno z nejnižších a nejtradičnějších ladění. *Muchatera Mujuru*, hráč a zpěvák v jedné osobě, o ní říká: „*Mbira není pro nás pouhý hudební nástroj, je to jako Bible, je to cesta, jak se modlit k Bohu.*“

15. CD **Canada, Inuit Games and Songs**, Auvidis-UNESCO D 8032, France 1991, č. 11, 2:45, *Katajait* (s „hlasem“ polární husy)
 Zpravidla takřka čistě sónickým hudebním projevem *Inuitů* (Eskymáků) je *katajaq* (v plurálu *katajait*) – soutěživá vokální hra. Doba polární zimy, kdy je slunce za obzorem a celý kmen shromážděn na zimním tábořišti, je nejvhodnějším časem pro sociální a spirituální aktivity. Tehdy se nejčastěji tyto pověstné vokální hry provozují. *Katajaq* je vždy založen na jakémsi „minimalistickém“ patternu zpravidla dvou hlasů, jehož rychlé opakování vytváří vlastní hudební frázi, díl skladby. Takovýchto dílů může mít jeden *katajaq* celou sérii. „Zpěv“ využívá všech možných hrdlem vylouditelných zvuků, velice oblíbené jsou např. imitace hlasů zví-

řat, ptáků etc., jako je napodobení hlasu polární husy v č. 18 uvedeného CD. Tento žánr nejčastěji „zpívají“ dvě ženy, tváří proti sobě, často se dotýkají či zpívají do nádoby s vodou. Takto soutěží i celé týmy. Postupně se střídají jednotliví členové, vyhrává ten jehož protivník dříve vyčerpá dech, nebo se začne smát. *Katajaq* bývá často např. hádankou a protivníci se snaží odhalit jeho skrytý smysl. A nebo zpívají prostě některé z oblíbených „cimrmanovských konstant“, jako *ulu haa*, nebo *hamma hamma*. *Katajait* slouží nejen pro zábavu, ale často se provádí i za účelem rozhodování při sporu či v případě neshody. Soupeři, který přezpívá svého protivníka, je dáno za pravdu a všichni se takovému soudu podřizují.

16. CD *Canada*, č. 12, 2:03

K doplnění představy o různých podobách zmíněného žánru uvádím ještě ukázkou kombinace mužského a ženského hlasu.

2. PŘÍKLADY FORMOTVORNÉ FUNKCE TÉMBRU V HUDBĚ NĚKTERÝCH VYSOKÝCH KULTUR

17. CD *Tibetan Ritual*, Auvidis UNESCO D 8034, France 1991, č. 2, cca 4:10, Invocation a divinite feminine *Yeshiki Mamo*

Charakteristickým příkladem je krátká ukázka z rituálu invokace bohyně *Yeshiki Mamo*, což je vlastně hinduistická *Kálí*, personifikovaná moc času a smrti, jedna z 69 ochránkyní, strážkyň víry. Tato bohyně bývá zobrazována často ve strašlivých podobách. Celý rituál má 9 částí a trvá mnoho hodin.¹⁶

Hudba a zvuky nástrojů tu ani nemají sloužit k osobnímu sebevyjádření, či mít nějakou estetickou funkci. *Témbrově-rytmické* zvukové komplexy tu vyjadřují kosmickou přirozenost světa a zdá se, jako by přicházely ze samých hloubek univerza.

Výrazně *sónického* typu je také zvláštní vokální technika *chordálního* zpěvu, které je dosahováno speciálním školením hlasu tak, aby rezonoval v extrémě hlubokých polohách. Ty zřejmě obzvláště dobře vzbuzují energii projevující se jako síla k dosažení buddhovství, nejvyšší moudrosti.

Srov. dále ještě CD *Tibet – Musiques Sacrees*, Ocora C559011, Paris 1989 – např. troubení obřích trubek *Dung-chen*, mušlí *Dun* etc.

18. CD *Nógaku*, King Record Co. LTD KICH 2002, Japan 1990, č. 5, *Chu no may*, cca 6:09

Zde se jedná o ukázkou dominance *sónicko-rytmického principu* ve hře „orchestru“ *hajaši*, typického pro japonské středověké divadlo *nó*.

Příčná flétna *nókan*, jediný „melodický“ nástroj divadla *nó*, vznikla pravděpodobně ve 14. stol. drobnou úpravou flétny *ryúteki* užívané v ceremoniálním císařském orchestru *gagaku*. Vložením zužujícího kanálku *nodo* mezi otvor pro tvoření tónu a prstovými otvory byl vytvořen nestandardní akustický prostor, produkující tóny téměř zcela mimo všechny běžné tónové řady a je tak především *témbrovým* nástrojem. Orchester divadla *nó*, zvaný *hajaši*, tvoří kromě flétny *nókan* už jenom tři bubny – *kocuzumi*, *ocuzumi* a *taiko*. Vpravdě asketický orchestr.

Podobně jako řeč je nejčastěji kombinací samohlásek a souhlásek, tak i v hudbě vysokých kultur je nejčastějším jevem kombinace témbrové-sónické složky s melodickou. Tady jako modelový příklad může sloužit hudební řeč *honkoku* – spirituálních skladeb pro bambusovou podélnou flétnu *šakubači* v tradiční hudbě Japonska. (Matoušek 2000 : 134–149)

Sólový jednohlasý projev dechového nástroje – hranové podélné flétny – dává předpoklad pro dominanci především *melodické složky* hudební řeči. Specialitou tradičního repertoáru je ale jeho výrazně *sónický charakter* – zvukovým ideálem je „šumění větru v bambusovém háji“(!). Nositelem zodpovědné vazby je v první řadě *barva s „hluky“* (*ikiatari*, *atari* etc.) a proměny *témbru* – změnou dynamiky, prostřednictvím různých typů vibráta, jako jsou *furí* či *jurí*, složených sónických ornamentálních formulí, jako *hororo*, *korokoro* etc. Ty v kombinaci s *kinetickou složkou* neustále oscilující kolem *meze pohybové stagnace* odsouvají *melodiku*¹⁷ přinejmenším *do druhého plánu*.

Zvláštností je také *nasazení tónu*, které na rozdíl od u nás běžného artikulování pomocí jazyka používá výhradně *prstovou artikulaci* úderem prstu na tónový otvor – *atari* (nasazení tónu), často v kombinaci s artikulací dechu – *iki atari*.

Dosud publikované analýzy (Lee 1992) byly téměř vždy redukcí skladby na melodickou linii, jak se ostatně při sólovém flétnovém projevu celkem logicky nabízí. To, co by dalo poměrně uspokojivý obraz hudby v našem kulturním kontextu, je v případě skladeb *šakubači honkoku* zcela zavádějící, neboť nebere v úvahu zde na mnoha místech *dominantní formotvornou roli témbrové složky*. Také zmíněná enormně *statická kinetická složka* (většinou pod „mezí pohybové stagnace“) přispívá značnou měrou ke konfuzi evropsky „slyšícího“ posluchače. Tomu se skladby *honkoku* jeví všechny jako pouhý sled extrémně dlouhých tónů, které se nespojují do ničeho, co by alespoň vzdáleně připomínalo naši melodii.

Zapsat takovýto projev jako pouhou „melodii“ (sled intonačních kroků v ne-definovaném rytmu – podobně jako se přepisuje např. gregoriánský chorál) je zcela neadekvátní. Výsledkem je naprosto *nedostatečná*, zavádějící *orientace ve skladbě*, podobně nefunkční, jako orientace v krajině podle mapy bez vrstevnic – udání výšek, bez rozlišení, co jsou hory, co voda, co jsou lesy, cesty a řeky etc.

Sóničnost ve funkci nositele zodpovědné vazby skladeb *šakubači honkoku* lze nejlépe demonstrovat na *tektonických strukturách*¹⁸ 1. *hierarchické úrovně*, kterými jsou stavebné *elementy a formule*:

1. Elementy – tóny produkované flétnou, základní tónová řada a hmaty – Ro(d1), Tsu(f1), Re(g1), Chi(a1), Ri(c2), U(as), I(d2), A(c2), *sanno*U(b2), *nishigono*Ha(c2) etc., ekvivalent hlásek v řeči.

Již samotné elementy se mohou uplatnit při výstavbě frází, byť spíše výjimečně (např. 1. fráze v *Kjorei* etc.)

2. Formule – mají vždy 2 složky:

a) **intonační** – každá má konkrétní tónovou výšku, ta se může měnit v čase různými druhy *flexe* (intonační zhoupnutí *furi*, dočasné snížení cca o čtvrttón *merikomi* etc.) – *ekvivalent samohlásek (ieaou)* v řeči.

b) **sónické** – různé „hluky“, přidechy *iki atari*, přefuky, prstová artikulace úderem prstu na otvor *atari* etc. – *ekvivalent souhlásek*.

Obě složky spolu dohromady vytvářejí charakteristické *složené stavebné prvky*:

2.0 Archetypy – elementy a nejjednodušší, zárodečné podoby některých formulí, vyskytující se zejména ve skladbě *Kjorei*.

2.1 Formule jednoduché – ze 2 či 3 elementů s příslušnými sónickými prvky, jako HaRo, TsuRe, TsuTsuRe, HaI, ChiU, HiU etc., ekvivalent slabik v řeči.

2.2 Formule strukturované – složené z více elementů a sónických prvků konkrétně zorganizovaných, např. *Reon* – postupně se zrychlující střídání 2 tónů, HoRoRo, HaRaRo, závěrová formule *daimeruRoRofuriRofuri* – obdoba formule „Amen“ v gregoriánském chorálu etc., ekvivalent slov s nadstandardním významem věty, např. „Prší!“, „Konec!“, „Pojďme!“, „Dost!“ etc.

2.3 Formule rytmické – s konkrétním rytmickým průběhem (vyskytují se jen zřídka), např. KoRoKoRo etc.

Uvedené elementy a formule byly vždy autorem živě předvedeny příslušnými ukázkami hry na flétnu *šakuhachi*.

Na dalších hierarchických úrovních se takovéto elementy a formule skládají do frází – celků trvajících jeden plný dech, ty pak dále do „témat“, z témat se skládají díly a z několika dílů pak zpravidla celá skladba. (Srov. CD Vlastislav Matoušek: *Kaligrafie/Calligraphy*, Angel AN 99-006, Praha 1999.)

3. SÓNICKÁ SLOŽKA V HUDEBNÍM FOLKLORU**19. CD Musiques Traditionnelles d'Asie Centrale, SILEX Mosaïque Y 225222, France 1995, č. 21, 1:38, Sygyt**

Za primárně *sónický* hudební projev ve folkloru lze považovat tzv. *bifonický zpěv*, vyskytující se ve střední Asii, zejména v Mongolsku. V ukázce předvedený *sygyt* (doslova píšťalka) je zvláštním typem pěvecké techniky *khomij*. Je to vlastně držená prodleva, nad kterou se proměnami objemu ústní dutiny zdůrazňují některé vyšší harmonické tóny.¹⁹

K dokumentování prvořadě důležitosti témbu ve folkloru ale vůbec nemusíme chodit až do střední Asie. Řadu pádných argumentů máme v našem vlastním folkloru.

Nezaměnitelné témbrové zvláštnosti nástrojů, jako jsou podpolanské pastýřské píšťaly, fujara, dvojačka či koncovka, nebo třeba podomácku vyráběné monoxylícké dlabané třístrunné „housle“ *žlobcovky* z Podhale v Polsku.

20. CD **Polish Folk Music, Songs and Music from Various Regions**, Polskie nagrania PNCD 048, Poland 1990, č. 52, 1:37, *Nuty wierchowce*. Píseň *Zagrajcie dudzicki* doprovázená hudeckou kapelou *żłobcovek* je typickou ukázkou svérázného folkloru z Podhale, jedné z Goralských oblastí na jihovýchodě Polska. Jak by asi tato píseň zněla v podání např. operního pěvce a klasického smyčcového kvarteta? To si určitě všichni snadno představíme. I kdyby se snažili hrát tu samou píseň, bylo by to, právě díky témbu nástrojů a pěvecké technice, cosi *diametrálně odlišného*.

REKAPITULACE

Z provedeného srovnání vyplývá, že skutečně nejvýznamněji se sóničnost a témbu ve své formotvorné funkci uplatňuje v *hudbě přírodních národů*. Jsou to především ty etnické skupiny, které zůstaly donedávna nejen hudebně, ale i kulturně a materiálně na archaických sběračsko-loveckých stupních vývoje, zejména australští Aborigénci, Papuánci, Indiáni Amazonie, Pygmejové v Africe a Eskymáci v Americe.

V kultivované hudbě mimoevropských civilizací je již tento jev podstatně řidší a v mnohých případech (např. Arabský kulturní okruh, Indie etc.) jednoznačně *dominuje formotvorná úloha melodie a rytmu*, podobně jako v některých historických fázích hudby Evropy. Zejména v jihovýchodní Asii v případě spirituální a kultovní hudby se ale formotvorná úloha témbu ještě leckdy uplatňuje *dominantně* (např. v rituální hudbě tibetského buddhismu, v tradiční hudbě Japonska etc.) či takřka stejně jako melodie a rytmus.

V hudbě lidové se formotvorná funkce témbu prosazuje spíše výjimečně, zato má však prvořadou a nezastupitelnou *důležitost pro její autenticitu*.

POZNÁMKY:

¹ **Etnická hudba** – termín, podle mého názoru nejvýstižněji označující souhrn hudebních projevů (a jevů s těmito souvisejících), spadajících, jakožto předmět zkoumání, do oblasti zájmu hudebněvědní disciplíny zvané **etnomuzikologie**. K preferenci právě tohoto termínu mne vedla zejména etymologická souvislost mezi termíny etnomuzikologie a **etnická hudba**, coby vědní disciplíny a jejího předmětu. Uvedený termín není zatížen jinými významy, jako např. primitivní hudba, exotická hudba etc., navíc je dostatečně obecný a zahrnuje celý předmět etnomuzikologie, na rozdíl od četných jiných, které jsou v tomto smyslu v literatuře uváděny: např. „mimoevropská hudba“ nezahrnuje evropský folklor, termín „primitivní hudba“ nemůže dost dobře sloužit k označení kultivované hudby vysokých kultur etc.

² **Nositel zodpovědné vazby** – složka, která má v dané hudební struktuře nejvýznamnější formotvornou funkci. Termín „zodpovědná vazba“ v tomto významu navrhl Jaroslav Volek.

³ Díky tomu, že **byly** kdysi zapsány, známe podobně torzovitě např. antické eposy *Ilias* a *Odysseu*, které se dnes čtou jako kniha a takřka jistě se **zpívaly** a jejich přednes byl doprovázen hrou na hudební nástroj. Podobně je to také s dávnými dramatickými díly, a to nejen z antiky, ale např. i z doby Shakespeara etc. Dokud nebyla takováto díla zapisována, **tradovala se ústně**, včetně všech detailů jejich provozovací praxe. Zápis však zafixoval pouze text a ponechal všechny ostatní součásti provedení, jako jsou režie, scénografie, choreografie, scénická hudba etc. v ústní tradici, a tak se nám dnes jeví být zdánlivě „čirou“ literaturou.

⁴ Analogická situace byla ostatně až do období baroka i v případě hry na rytmické nástroje. Dobová ikonografie svědčí jednoznačně o soustavném užívání čtelných **bicích nástrojů** a eo ipso o jejich enormním významu v provozovací praxi, přestože v **zápisech skladeb** po nich není ani stopy. Např. v kantátě „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21 J. S. Bach v obsazení na titulní stránce partitury uvádí **tympány**, v partituře však jejich part není. Schering, A: J. S. Bach, Kantate 21, Eulenburgs kl. Partitur, Leipzig 1934

⁵ **Aboridžinci** (Aborigines) – australští domorodci, jejichž kultura začala být systematicky zkoumána až od pol. 20. stol., zejména zásluhou badatelů, jako **byl Adolphus Peter Elkin** (1891–1979), který založil v roce 1964 **Australian Institute of Aboriginal Studies in Canberra** a byl editorem prvních autentických nahrávek australské domorodé hudby. Je autorem významných prací, upozorňuji zejména na: Elkin, A. P.: *Aboriginal Men of High Degree. Initiation and Sorcery in the World's Oldest Tradition*, Inner Traditions, Rochester, Vermont 05767, 1994 (ISBN 0-89281-421-7). Elkin, A. P.: *The Australian Aborigines*, Nelson Doubleday Pty. LTD, Sydney 1966. Elkin, A. P.: *The Australien Aborigines: How to Understand Them*, Agnus Robertson, Sydney, reed. 1968.

⁶ Velice archaické znaky má u Aboridžinců i **sociální uspořádání komunity**. Každý kmen (s vlastním jazykem, kterých bylo v době příchodu Evropanů cca 200!) se dělí **duálně** na 2 části – **moiety** (např. *Dua* – *Yiritja*, názvy jsou v různých jazycích různé), které jsou přísně exogamní – sňatky jsou možné pouze s příslušníkem opačné poloviny. Uvnitř každé **moiety** existuje další důležité dělení na **klany (rody)**, na principu **totemismu** spjaté společným mýtickým **předkem**, zpravidla zvířetem, které je pak rodem považováno za posvátné. Toto uspořádání se v hudbě projevuje tím, že písňe, zpravidla „**obdržené ve snění**“ vždy „**patří**“ některé **moiety**, klanu, nebo i konkrétní osobě. Hudba se tradičně provádí takřka každodenně na tzv. *corroboree* – večerním setkáním příslušníků komunity u ohně se zpěvem a tancem. *Corroboree songs* se **nazývají** písňe přístupné všem členům komunity, včetně dětí, které se je tak mohou učit, na rozdíl od esoterických magických seancí s repertoárem pouze pro **iniciované** – „Men of High degree“, kam je ostatním pod nejpřísnější tabuizací přístup zapovězen. Při podobných příležitostech také – výhradně jako **prostředek magie** – funguje nástroj zv. **bzučák** (Schwirrhölz, bull-roarer etc.) – plochý podlouhlý kus dřeva na provaze, roztáčený nad hlavou, vydávající velice zvláštní intenzivní strašidelné zvuky bzučivého charakteru.

⁷ **Archetyp hudebního nástroje** – nejjednodušší myslitelný vývojový předchůdce **pravzor nástrojové třídy** (např. **chordofony**), skupiny (drnkací), nebo i jednotlivého typu nástroje (loutnové) etc. **Příkladem** může být **ústní hudební luk** jakožto archetyp chordofonů, třetí hudební luk, coby archetyp smyčcových nástrojů etc.

⁸ U „škrabky“ z Dolních Věstonic, s předpokládaným stářím cca 25 000 př. n. l. (Geist 1970 : 40), **není její akustický-zvukový účel jednoznačně průkazný**. Řada vrubů vyřezaných do kosti mohla být také např. ornamentem. Pochybnosti vzbuzuje zejména otvor

v horní části kosti. Takovýto artefakt, opatřený otvorem, mohl být také pomůckou k rovnání ratišť oštěpů. Podobné pomůcky jsou doloženy u některých přírodních národů. Za úvahu ovšem stojí i hypotéza, že nástroj, jehož technologickou funkcí mohlo být rovnání materiálu na ratiště oštěpů, mohl být také zároveň používán pro hudební účely jako škrabka. Podobná situace je doložena u Aboridžinců kmene *Garadjari* ze západní Arnhemské země, kteří často jako škrabku používají svůj vrhač oštěpů (zde zv. *mirru*), do jehož hrany za tím účelem vyřežou řadu vrubů (Moyle 1985 : 15).

⁹ *Didjeridu* – dnes již všude zdomácnělý název však zřejmě není domorodého původu. Vznikl někdy v první polovině 20. století, patrně ze slabik, které připomíná jeho zvuk. Většina domorodců používá pro nástroj název z vlastního jazyka. V jazyce *Wogadj* se například jmenuje *kanbi*, v Arnhemské zemi se nejčastěji nazývá *yidaki*, na Morningtonově ostrově *larwah* etc. Sám termín *didjeridu* vytvořili nejpravděpodobněji Evropané, patrně když slyšeli hráče recitovat slabiky „mouth sounds“, třeba právě *di dži ri dá*. Uvedený způsob tradování slouží vlastně jako naše notace. Má však navíc výhodu přesné imitace hry v konkrétním tempu, a navíc má v sobě přímo zakódovaný návod, jak hudbu realizovat na nástroji, jakoby spojuje výhody „notace“, tabulatury (která zaznamenává hmaty) a „nahrávky“, hudbu totiž přímo „slyšíme“. I bez nástroje se tak lze dohodnout např. se zpěvákem na konkrétním doprovodu či předvést tanečníkovi určitou píseň.

Četné kanálky, termity cestičky kolem vlastní dutiny *didjeridu*, způsobují zvláštní rezonanční vlastnosti nástroje, jehož zvukové kvality nelze dosáhnout při použití náhražkového materiálu, např. bambusu. Zvuk reprezentuje často „hlas“ totemových, či mytických předků a bytostí, jakou je např. duhový had – *Rainbow Serpent Yurlungur* – spjatý s příchodem monzunu, považovaný za životodárnou moc, symbol růstu, plodnosti etc. v mýtu o sestřích *Wawilak*, v smutečních rituálech usnadňuje cestu duše do země mrtvých – *Buralako*, a tiší smutek pozůstalých etc.

¹⁰ Všechny druhy chřestidel jsou typickými příklady sónicko-rytmických hudebních nástrojů. Chřestidlo vždy produkuje impulsy mikroaleatorně rozostřené, např. dopadáním množiny drobných kamínků uzavřených uvnitř duté tykve na její stěnu etc. Chřestící efekt umožňuje překvapivé množství zajímavých zvukových odstínů při rytimizaci, různé druhy výrazných i nenápadných akcentů, dokonce i chřestivý zvuk zcela bez rytmické pulsace, docilovaný plynule krouživým pohybem etc.

¹¹ *Wayanové* žijí v deštném pralese Amazonie na obou stranách hornatého pásu, který je přirozenou hranicí mezi Brazílií a francouzskou Guyanou. Ta byla dříve holandský Surinam a předtím ještě i Britskou Guyanou. *Wayanové* jsou etnikum karibské jazykové skupiny čítající dnes jen o něco více než 1000 členů. Žijí v malých vesnicích zpravidla na březích zdejších řek *Taparoni* a *Palomen* v Surinamu, *Litani*, *Paru* na východě a *Citaré* v Brazílii. Živí se dosud tradičním způsobem, především rybolovem, sběrem pralesních plodin a stále častěji i primitivním zemědělstvím. Pořádají četné slavnosti, které jsou důležitou příležitostí k setkávání příslušníků kmene, žijících za normálních okolností roztroušeně na značném prostoru podél zmíněných řek. Slavnosti jsou ale především také dobrým důvodem k vypití spousty piva a k maniokové hostině. To je také příležitost k intenzivním hudebním aktivitám. Hudba *Wayanů* je pochopitelně především vokální, jak je pro přírodní národy na takovém stupni vývoje obvyklé, ale mají i velice zajímavou hudbu instrumentální.

¹² **Mluvicí trubice** (speaking tube, voice modifier, voice mask etc.) – trubice z duté větve, bambusu, zvířecích rohů etc., v délce cca 50 až 200 cm, zpravidla o průměru od 3 do 10 cm, používaná pro zkreslení a modifikování hlasových projevů (tedy nikoliv k troubení!). Zachovala se především u nejarchaičtějších lidských populací (Aboridžinci v Aust-

rálii, Indiáni Amazonie, kmeny na Papui New Guinei etc., žijících na úrovni odpovídající paleolitu. To vedlo již Curta Sachse k závěru, že: „*The earliest trumpets were megaphones cut from hollow branches or large canes, into which the player sang.*“ (Sachs 1943 : 23). K hlasové modifikaci mohou ovšem sloužit i jiné duté předměty, jako mušle na Papui New Guinei, šamanský buben Čukčů na Sibiři etc. (Sachs 1943 : 27, 1940 : 47)

¹³ Tzv. **patternový princip**, spočívající v mnohonásobném opakování kratšího výrazného hudebního útvaru – „vzorce“ (pattern = vzorec), a jeho formotvorná funkce je v etnické hudbě všech kultur velice rozšířeným stavebním postupem. Často se lze setkat s jeho uplatněním pouze v **rytmické složce** konkrétního hudebního útvaru, tato kombinace je v etnické hudbě **vůbec nejčastějším způsobem rytmyzace**. Právě rytmus je svou podstatou obzvlášť vhodnou složkou **pro uplatnění patternového principu**. V hudebních projevech, ve kterých je rytmus **nositelem zodpovědné vazby**, je to v naprosté většině případů právě princip patternu, který mívá rozhodující formotvornou funkci. Typický je zejména pro „polyfonní“ projevy subsaharské Afriky. Zde se jedná zpravidla o několik „vzorců“ různých rozměrů, které se mohou vůči sobě posunovat po rastru **referenčního pulsu** (čítacích dob, či ZMJ) rytmu. Souzněním a vzájemnou interakcí tyto různé „vrstvy“ vytvářejí vlastní hudební proud. Ve zjednodušené formě je tento princip charakteristický i pro tzv. **minimal music**.

Tak jako melodie má takřka vždy konkrétní rytmický průběh, tak i sled různých témbrových kvalit je zpravidla rytmicky organizován. Také rytmus lze realizovat melodií, mnohem častější je ale jeho realizace prostřednictvím témbru. Většina rytmických nástrojů ostatně ani nemá schopnost melodické hry a produkuje vlastně témbrové skvrny, kterými je pak definován např. konkrétní rytmický vzorec.

¹⁴ *Inanga* je **zvláštním** typem „korytové“ harfy. Víc než 1 metr dlouhá rezonanční deska z měkkého dřeva, několik cm zahlušená na způsob koryta, má na okrajích vyřezány šterbiny, kterými je provlečena dlouhá šňůra z býčích šlach. Ta tvoří uvnitř dutiny 8 paralelních strun, naladěných zpravidla do anhemitonické pentatoniky. *Inanga* je nástroj velice **tichý**, proto asi také ten **zvláštní šeptaný zpěv**. Hráči bývají **zváni** zejména na večerní setkání blízkých přátel, hrají vždy pro **malou** skupinku posluchačů, ticho ve tmě je tou pravou kulisou.

¹⁵ Ve společenstvích na předlitterárním stupni vývoje je často právě píseň **nejdůležitějším** prostředkem ústního tradování paměti komunity. Mytologie, důležité události minula, vědomosti etc., vše je předáváno v písních. Skrže zpívané příběhy, portréty, bajky se jednotlivci učí, jací by měli či neměli být, jak se chovat v rozličných situacích.

¹⁶ Tento rituál patřil jedné ze 4 hlavních sekt tibetského buddhismu, sektě *Ningma* – doslova „Stará škola“. To je sekta založená již samotným *Padmasambhavou* v 8. stol. Další takovou sektou je *Kagju* – meditativní škola založená *Marpou* „Překladačem“ (1012–1096) v 11. stol., respektive *Milarepovým* žákem *Gampopou* (1079–1153). Ta uchovávala hodně z původního tibetského šamanismu. Další sektou je *Sakja* založená ve 12. století, která vládla až do 15. století. Poté nastupuje *Geluk* – „Sekta ctností řehole“, nebo též „Žlutých čepic“. Ta byla založena počátkem 15. stol. reformátorem *Conghapou* a od poloviny 17. století je vládnoucí církví. Členem právě této sekty je vždy také představitel duchovní i světské moci Tibetu *Dalajláma*. (*dalaj* – staromongolsky moře, titul udělený mongolským chánem *Altanem Sonam Gjamchovi*, 3. inkarnaci *Boddhisattvy Avalokitešvary* v 15. stol.)

¹⁷ V melodice *bonkjoku* je pozoruhodná také systematická práce s **mikrotóny** a intonačními odchylkami (*meru-karu*, *najaši*, speciální glissando *suri* etc.) od tónového terénu, realizované nakláněním nátisku v kombinaci s částečným krytím tónových otvorů.

¹⁸ **Tektonická struktura** – termín Karla Risingra. (Risinger 1969:12)

¹⁹ **Bifonický zpěv** (diphonique, harmonic, aliquod, throat etc. chant) – zvláštní hlasová technika umožňující zesílit některé alikvotní tóny nad zpívaným tónem natolik, že se ozývá z jednoho hrdla reálný dvojhlas, eventuálně vícehlas. Rozšířena je zejména v Mongolsku, blízkých státech bývalého Sovětského svazu, jako Tuva, Altaj etc., také v Tibetu. Nazývá se nejčastěji *khomij*, *chomei* etc. a souvisela původně zřejmě se šamanistickými praktikami. Tato zpěvní technika využívá ústní dutiny pro rezonanci podobným způsobem jako při hře na ústní hudební luk a brumli. Zejména brumle, zvaná ve zmíněné oblasti nejčastěji *khomus* (!) poukazuje i etymologicky na evidentní souvislost s bifonickým zpěvem.

BIBLIOGRAFIE

- Blasdel, Christopher Yohmei: *The Shakuhachi*, Notomosha Corp., Tokyo 1988.
 Geist, Bohumil: *Původ hudby*, Supraphon, Praha – Bratislava 1970.
 Janeček, Karel: *Tektonika – nauka o stavbě skladeb*, Supraphon, Praha 1968.
 Lee, Riley Kelly: *Yearning for the Bell: A Study of Transmission in the Shakuhachi Honkyoku Tradition*, Dr. thesis manuscript, University of Sydney, dept. of Music, 1992.
 Matoušek, Vlastislav: *Systematika hudební řeči Fukezen šakuhači bonkjoku*.
 In: K aktuálním otázkám hudební teorie, AMU, Praha 2000, ISBN 80-85883-68-6 (s. 134–149).
 Moyle, Alice M.: *Aboriginal sounds instruments*, Australian institute of Aboriginal Studies, Canberra 1978, Reprinted 1985, Mus BC 1050.
 Risinger, Karel: *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*, Panton 1969, 1. vyd., Praha, 35-784-69.
 Sachs, Curt: *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, W. W. Norton and Comp., Inc. New York 1943.
 Vandro, Ivan: *Die Musik des tibetischen Buddhismus*, Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven 1978, ISBN 3-7959-0246-0.

DISKOGRFIE

- CD *Australia* – Aboriginal Music, UNESCO, Auvidis D 8040, France 1992.
 CD *Canada, Inuit Games and Songs*, UNESCO D 8032, France 1991.
 CD *Chants de l'orée de la forêt* (Efe), Fonti Musicali, fmd 185, France 1990.
 CD *Les aborigenes de Papouasie*, Musique du Sepik, Playasound PS 65107, France 1992.
 CD *Musique instrumentale des Wayana du Litani*, Buda Records 92637-2, France 1993.

- CD *Musiques Traditionnelles d'Asie Centrale*, SILEX Mosaique Y 225222, France 1995.
- CD *Nógaku*, Japanese Traditional Music 2, King Records KICH 2002, Japan 1990.
- CD *Polish Folk Music*, Songs and Music from Various Regions, Polskie nagrania PNCD 048, Poland 1990.
- CD *Solomon Islands/Fataleka and Baegu Music from Malaita* – UNESCO D8027, AUVIDIS 1990.
- CD *Songs from the Northern Territory 2*, AIATSIS AIAS 2 CD, Australia, rok neuveden.
- CD *Tambours du Burundi* – „Batimbo“, Playasound PS 65089, France 1992.
- CD *Tibet – Musiques Sacrees*, Ocora C559011, Paris 1989.
- CD *Tibetan Ritual*, Auvidis UNESCO D 8034, France 1991.
- CD *Vlastislav Matoušek: Kaligrafie/Calligraphy*, Angel AN 99-006, Praha 1999.
- CD *Zimbabwe, The Soul of Mbira*, NONESUCH 7559-72054-2, New York 1995.
- LP *Aboriginal sounds instruments*, Mus BC 1050, Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra 1978, Reprinted 1985.
- LP *Ainu*, NHK VDL-184A až 193B (VDL-193B), Japan 1965.