

Problematika zápisu sónické složky honkjoku

David Bidlo

Již samotný název mého příspěvku si zaslouží několikeré vysvětlení. Tedy především, pojem sónická složka chápu v souladu se Slovníkem české hudební kultury (Editio Supraphon, Praha 1997), kde v hesle sóničnost můžeme číst: „...sonoristika (...) se objevuje v souvislosti se snahou postihnout úlohu úbrného vjemu, opřeného zejména o barvu zvuku, v hudební tvorbě i recepci.“ Zároveň, jak je v hesle zmíněno, lze tzv. sóniku dle C. Kohoutka chápat jako zvukově barevnou kvalitu v nejširším slova smyslu. Sónickou složku lze, myslím, takto pojmut jako jednu z rovnoprávných složek hudební struktury, vedle složky melodické, kinetické aj. Zmíňme i způsob, jak chápe sóničnost či sónickou složku P. Faltin v práci *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre* (Brat, 1966): ve své systematice zvuku vychází z fyzikálních vlastností tónu – kmitočtu, amplitudy a spektra, které následkem recepcie vnímáme jako parametry tónu – výšku, sílu a barvu. Z jednotlivých parametrů tónu, esteticky pochopených, potom odvozujeme složky hudební struktury (z parametru barvy sóničnost = sónickou složku, z parametru výšky a síly melos, resp. dynamika).

Nyní stručně k *honkjoku*. Jde o žánr tradiční japonské hudby, určený pro bambusovou flétnu šakuhači a vzniklý cca v 17. století, v prostředí zenové sekty *Fuke*. Termín *honkjoku* značí „základní kusy“ nebo též „původní repertoár“. Od poloviny 19. století dochází k přenosu *honkjoku* i mimo čistě náboženské kruhy; po zrušení sekty *Fuke* během reforem *Meidži* se šakuhači a její repertoár *honkjoku* dávají na cestu sekularizace a nárůstu čistě hudebních aspektů v hudební struktuře. Drtivá většina skladeb *honkjoku* (u školy *Mjóan*, nástupkyně sekty *Fuke* jde o 33 skladeb, u školy *Kínko* 36 skladeb) je určena pro flétnu sólo, případně při původním liturgickém účelu skupinové meditace pro hru unisono. Některé ze skladeb je možné kromě sólového provedení hrát i jako duet pro dvě šakuhači, zřejmě nejznámější z tohoto okruhu je *Šika no tone* (Vzdálené volání jelenů). Hudební struktura je tedy monofonní, bez možnosti uplatnění souzvuků.

Původní *Fuke honkjoku* v sobě spojuje několik aspektů vyplývajících z liturgické funkce těchto skladeb: v oblasti kinetiky dominuje „volný“ rytmus, neustále oscilující kolem meze pohybové stagnace; v důsledku tohoto jevu je melodická složka poněkud upozaděna, jako nositel či minimálně spolunositel zodpovědné vazby (či hudebního významu) vystupuje do popředí složka sónická – tón a jeho proměny. Tradiční japonská teorie a didaktika hry na šakuhači definují několik

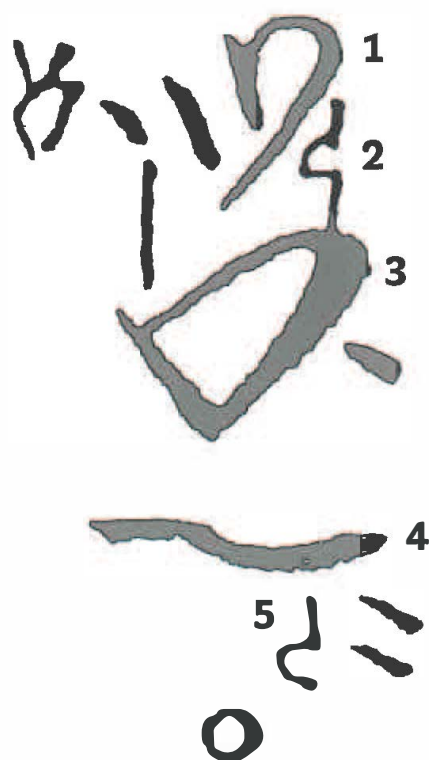
typů formalizovaných témbrových efektů a patternů, tedy jakýchsi stavebních článků, „cihel“, z nichž je stavěna výsledná struktura honkjoku. Především jsou to:

1. typy nasazení, začátku tónu (*osu*, *utsu*);
2. melodicko-sónické formule, patterny a krátké fráze, články ornamentální povahy;
3. techniky zahrnující změnu barvy zvuku nebo speciální efekty (3 typy tónu s přídechem *muraiki*, *kasaiki*, *sorane*, flutter *tamane*, 2 typy prstového tremola *koro-koro* a *karakara*, několik druhů vibrata (nejčastěji se používá 7 druhů).

Každá analýza *honkjoku* nutně vychází ze zápisu zvukového záznamu konkrétního provedení konkrétní skladby honkjoku, v konkrétní interpretaci hráčem určité školy šakuhači. Těchto škol, základních linií, se od 17. století vytvořilo 9; jednotlivé skladby *honkjoku* se v rámci těchto škol od sebe liší, což je dáno původně orálním způsobem přenosu repertoáru. Připomeňme však, že při výuce, tedy přenosu repertoáru z učitele, mistra, na žáka, je úkolem studujícího co nejpřesněji napodobit provedení svého mistra. Individuální projev, či dokonce improvizace v tomto případě nemají své místo. Ovšem, ač je struktura těchto skladeb přísně fixní, každé provedení se díky nutným subtilním odlišnostem při hře konkrétních témbrových efektů liší. Zopakujme, že každý zápis záznamu živého provedení honkjoku je takto pouze zápisem jednoho konkrétního provedení jedné skladby honkjoku, konkrétním hráčem, a to v podobě, v níž je tato skladba tradiována v rámci tradice školy, v níž byl hráč vychován. Nejedná se tedy o „definitivní“, jednou provždy daný uzavřený a relativně neměnný tvar, daný zápisem autora díla.

Možné způsoby zápisu témbrových efektů přiblížím na úryvcích skladby „*Hi-Fu-Mi Hači Gaeši*“, konkrétně na její úvodní části „*Hi-Fu-Mi*“. Celý tento kus vznikl spojením dvou původně samostatných skladeb „*Hi-Fu-Mi*“ (dosl. „Jedna, dva, tři“) a „*Hači Gaeši*“ („Vrácení misky“; název se váže k mimohudebním aspektům původního *Fuke-honkjoku*, kdy mniši *komusó*, členové sekty *Fuke*, hráli tuto skladbu při *takubacu*, náboženských obchůzkách za almužnou; skladbou „Vrácení misky“ vyjadřovali poděkování za milodary). Obě skladby spojil dohromady Kurosawa Kinkó I. (1710–1771), zakladatel školy *Kinkó*, dnes nejrozšířenější školy hry na šakuhači.

Úvodní část, „*Hi-Fu-Mi*“ se skládá z 6 frází, přičemž každá je hrána na jeden dech (dle principu *sui-dan*). Ve stručnosti si všimněme první fráze v tradiční notaci (oficiální verze školy *Kinkó* určená pro běžnou výuku):



PŘÍKLAD Č. 1

Zápis vyjadřuje tento hudební průběh (pro názornost zjednodušuji): tón „f1“ (*tsu*) + *meri* (1), *suri* (2), opěrný tón „d1“ (*ro*) – (3), *najaši* na tónu *ro* (4), *otoši* v závěru fráze na tónu *ro* (5). Uvedená výška tónu odpovídá standardní délce a ladění *šakubači* (cca 54 cm, ladění od „d1“). V zápise chybí symbol pro nasazení *atari* úvodního tónu fráze „f1“; samotný fakt použití nasazení *atari* je považován za samozřejmost a nezaznamenává se, konkrétní provedení si žák musí zapamatovat. (Pozn.: K významu užitých pojmů viz Slovníček tradičních termínů *honkyoku*.)

Nyní ukážu příklady několika možných typů zápisu honkyoku 1.–3. fráze části „*Hi-Fu-Mi*“. E. Weisgarber uvádí ve své práci tento zápis 1.–3. fráze (Weisgarber 1968):



PŘÍKLAD Č. 2 – „*Hi-Fu-Mi*“, FRÁZE Č. 1–3

Při znalosti zvukové podoby úryvku pouhým pohledem zjistíme, že se jedná o tradičně eurocentrický druh zápisu, akcentující melodicko-rytmickou složku. Pomineme-li diskutabilní zápis rytmického průběhu, hlavním nedostatkem je způsob vyjádření melodicko-sónických formulí a technik, kdy technika *meri* a z ní odvozené druhy intonačních a témbrových proměn jsou přesně vypisovány symboly melodických ozdob (nátryl, skupinka). Pro potřeby analýzy sónické složky je tento způsob zápisu nevhodný; dokonce lze mluvit o velkém zkreslení znějící hudební struktury.

Jiné možnosti zápisu navrhuje R. K. Lee (Lee 1993, 1998). Pro vyjádření techniky *meri* uvádí možnost použití ortografických symbolů – nátryl, obal (nejde o citaci příkladu, ale o mnou provedenou aplikaci principu zápisu na úryvek části *Hi-Fu-Mi*):



PŘÍKLAD Č. 3 – „Hi-Fu-Mi“, ČÁST FRÁZE Č. 2

V zásadě i zde jde o obdobný problém jako u Weisgarbera – ztotožnění *meri* techniky s nepevnou výškou a proměnlivým témbrem se symboly melodických ozdob.

Dalším možným způsobem zápisu, který uvádí Lee, je barevné odlišení hlaviček not při použití technik *meri/kari* (opět má vlastní aplikace principu zápisu, jehož užívá Lee):



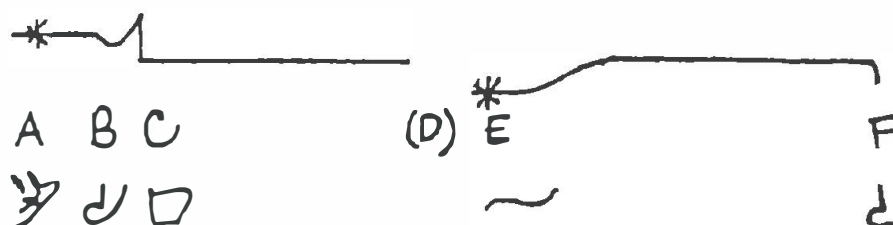
PŘÍKLAD Č. 4 – „Hi-Fu-Mi“, ČÁST FRÁZE Č. 2

Pro vyjádření techniky *meri* používá Lee modrou barvu, pro vyjádření techniky *kari* používá barvu oranžovou (v černobílém provedení: *meri* – tmavá hlavička, *kari* – světlá hlavička). Toto barevné odlišení čerpá ze souvislosti se symbolikou jin–jang v tradičním chápání vztahu technik *meri/kari*). I tento způsob zápisu má své úskalí: *meri* technika je opět vyjádřena konkrétní a přesnou výškou. Barev-

né odlišení technik *meri/kari* ovšem lze považovat za pozoruhodnou a vtipnou inovaci.

Příklady č. 2–4 nám ukázaly zásadní limity zápisu honkjoku, používajícího tradiční evropské notace. Techniku *meri* a z ní odvozená glissanda většinou nezbyvá než zapisovat jako konkrétní výšky, melodické ozdoby apod. Navíc, což je pro analýzu sónické složky maximálně důležité, nelze tímto typem zápisu postihnout sónické dění a ryze témbrové efekty, tj. druhy nasazení, tóny s různými typy přidechu, fluttery, prstová tremola, několik typů vibrata aj.

Se zajímavým typem zápisu, který rezignuje na použití pětlinkové notace, přišel R. Samuelson (Samuelson n. d.):



PŘÍKLAD Č. 5 – „*Hi-Fu-Mi*“, FRÁZE Č. 1

[TSU („f1“) *MERI*, B. *SURI*, C. OPĚRNÝ TÓN RO („d1“), D. NÁDECH, E. *NAJAŠI*, F. *OTOŠI*]

Jde o zápis pomocí grafické notace, kdy je sled „hudebních událostí“ vyjádřen ve schematické podobě. Samuelson tento způsob zápisu používá pro didaktické účely. Domnívám se však, že jako východisko pro analýzu sónické složky je tento přístup vhodný pro svoji názornost a jasné vyjádření zvukového průběhu.

Několik slov závěrem. V tomto referátu jsem se pokusil zmapovat jednu z oblastí, které zpracovávám v rámci své dizertační práce věnované úloze témbu v tradičních žánrech hudby pro šakuhači. Adekvátní zápis zvukového záznamu (ve významu zdroje dat pro analýzu hudební struktury) představuje jeden ze základních problémů zkoumání hudebního jazyka honkjoku. S výhledem do budoucna pokládám za nutné najít takový způsob zápisu, kterým by bylo možné vyjádřit i témbrový aspekt, zřejmě ve formě určitého typu grafické „notace“ – např. na mm papír, počítačovými grafy, kdy aspekty tónových výšek a délek lze zaznamenat poměrně snadno; proměny témbu jakož i témbrové efekty je pak možné znázornit použitím barev, různých typů čar, písmen, číslic apod.

SEZNAM CITOVANÉ LITERATURY

- Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha 1997.
Faltin, P.: *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre*. Opus, Bratislava 1966.
Lee, R. K.: *Yearning for the Bell: A Study of Transmission in The Shakuhachi Honkyoku Tradition*. (diss. Univ. of Sydney, 1993). UMI An Arbor (1998).
Samuelson, R. (n.d.): *Towards an Understanding of Shakuhachi Honkyoku*. The Annals of The International Shakuhachi Society. Sussex: International Shakuhachi Society: 31–40.
Weisgarber, E.: *The Honkyoku of The Kinko-ryu: Some Principles of its Organization*. Ethnomusicology 12(3) : 313–344 (1968).

SLOVNÍČEK TRADIČNÍCH TERMÍNŮ HONKJOKU

atari – druh nasazení tónu. V honkjoku se nasazení tónu provádí vždy pouze dechem, bez použití jazyka. V případě *atari* hráč současně s nárazem dechu použije příklep prstem; konkrétní prst je v jednotlivých případech určen. V tradičních notacích *atari* zaznamenává pouze škola *Meian* (rozvíjí původní *Fuke-honkyoku*), a to v případech, kdy se provedení *atari* odlišuje od běžné zvyklosti.

kari – standardní pozice v úhlu flétny a úst, na tónech základní pentatonické řady;

meri – úhel flétny a úst se zvětší, změnou nátisku a polozakrytím určitých hmatových otvorů se docílí snížení tónu a obměny tónu

najaši – glissando stoupající, kdy je opěrný tón zahrán nejprve ve snížené *meri* pozici a následně je *kari* pozicí intonačně dotažen (někteří hráči se před *najaši* nadechují)

otoši – rychlé glissando na konci opěrného tónu směrem dolů (někteří hráči přidávají i návrat k opěrnému tónu)

suri – specifický typ glissanda, kdy intonace lehce poklesne do *meri* pozice, poté se vrátí do *kari* pozice a následně klesne k následujícímu opěrnému tónu