

Jihoindický (karnatický) rytmický systém

Všeobecné rozdíly mezi severoindickou a jihoindickou hudbou

Severoindická a jihoindická hudba vycházejí ze stejných kořenů prastaré védské kultury. Jak jsem již poznamenal, severoindická tradice se začala v historii ubírat jiným směrem (především pod vlivem muslimských vládců). Jihoindická hudba si naopak zachovala čistě hinduistický ráz, přestože samozřejmě také prošla dlouhým vývojem. Oba dva hudební světy pracují s dvojicí termínů *rága/tála*, jsou zde však značné odlišnosti v pojetí a naplnění těchto principů. Asi nejpodstatnější rozdíl spočívá v tom, že severoindická tradice je zcela založena na improvizaci (která probíhá v rámci přísných pravidel pro provedení dané *rágy*), zatímco pro karnatický styl jsou typické komplexní, pevně dané kompozice, jež se interpreti musí naučit nazpaměť. Improvizace zde také má své významné místo, nepředstavuje však hlavní těžiště koncertního repertoáru. Rozdílná je i estetika zvuku nástrojů či artikulace hlasu.

Co se týče rytmiky, obě diskutované hudební větve indické hudby vycházejí ze stejného základu a pracují s příbuznými principy. I terminologie je někdy podobná, ale význam stejných názvů může být jiný. Karnatický rytmus využívá také systém *tál* (zde se používá většinou termín *tālam* anebo – stejně jako na severu – *tāla*) ve smyslu rytmických cyklů, které se dále dělí a názorně počítají pomocí tleskání, mávání a ukazování prsty. Tyto *tály* jsou však odlišné od hindustánských (používají i jiné názvosloví). Je zde např. shoda v názvu *tály* – *rūpak* (sever), *rūpakam* (jih), severoindická verze však obsahuje sedm dob, zatímco jihoindická šest dob (navíc se zcela liší i jejich struktura). Taktéž na jihu Indie je nejmenší stavební jednotkou cyklu jedna doba – *aksaram* (na severu *matra*).

V rámci dané *tály* se i v jihoindické hudbě odehrávají podobné rytmické krea-ce jako např. v severoindických *kaidách* či jejich variacích a *tihájích*, ale v karnatické hudbě se daleko více a důmyslněji pracuje s různě dlouhými frázemi, které bývají off-beatově posouvány vůči základním akcentům *tály*. Z těchto frází jsou pak často vy-



stavěny velmi dlouhé, prokomponované a komplikované melodicko-rytmické kompozice, jež tvoří tradiční repertoár karnatické hudby. Zajímavým paradoxem však je, že ačkoli se jedná o opravdu starou hudební tradici, karnatická klasická hudba si zachovala (zvláště v rytmické složce) překvapivou svěžest a mladistvý „feeling“, na který jsme na Západě zvyklí spíše ze světa jazz rocku či funku.

V jižní Indii se rovněž používají rytmické sklabiky a fráze, které se recitují (zde se pro ně používá termín *konnakol*). Slouží však spíše jako návod pro frázování, nejsou tolik vázány na zvuk konkrétního bicího nástroje a konkrétní úder (jako je tomu na severu s *tably*) – jejich interpretace je svobodnější a lze je aplikovat na různé nástroje. Tato vazba je v severoindické hudbě vyjádřena pojmem *thekā*, což je charakteristický sled úderů (slabik – *bol*) na *tabla* odpovídající dané *tāle*. V karnatické hudbě však žádná *thekā* neexistuje, *tāla* zde slouží pouze jako společný rámec, na jehož pozadí se hudba odehrává. Z těchto důvodů jsou možná jihoindické rytmické koncepty pro současného skladatele inspirativnější než ty severoindické, které někdy při pokusu o přenesení na jiný nástroj než *tabla* ztrácejí smysl.

Tālam – karnatické rytmické cykly

Kořeny současné karnatické teorie rytmu sahají až do výše zmíněného spisu *Saṅgīta-ratnākara*. Tento systém se nazývá *sapta tāla* (sedm skupin *tāl*, členěných podle vnitřního uspořádání dílčích segmentů), viz tabulka níže, a je postaven na sedmi typech cyklů (jednotlivé řádky tabulky), složených z dílčích segmentů, z nichž některé jsou fixní (*drutam*, *anudrutam*) a jiné proměnlivé (*laghu*).²⁰ Jednotlivé sloupce tabulky jsou uspořádány podle délky proměnlivých segmentů (*jāti*). Kompletní počet těchto „klasických“ *tāl* je tedy celkem 35. Např. *mātsya tāla* je složena ze tří segmentů – prostřední má fixní délku (2 doby), zatímco první a třetí segment jsou proměnlivé; ve variantě *tishra jāti* má 3 doby, *caturuśra jāti* – 4 doby atd.

²⁰ Pro hlubší porozumění této terminologii i způsobu počítání uvedených cyklů odkazují čtenáře na web: http://www.petelockett.com/pete_new_pages/Thalam_south_india.html [cit. 21. 4. 2016].

Nejpoužívanější jihoindická *tála* z rodiny *sapta tála* je všeobecně známá pod názvem *ādi tālam* (*ādi* znamená „první“), její plný název je však *caturuśra jāti triputa tāla* (má 8 dob neboli *aksaram*). Jedná se o *tálu* typu *triputa* (pátý řádek tabulky), která se skládá z jednoho proměnlivého segmentu *laghu*, jenž má v tomto případě čtyři doby (*caturuśra jāti* – druhý sloupec), a ze dvou fixních segmentů *drutam* po dvou dobách. Při názorném počítání se tato čtyřdobá jednotka *laghu* znázorňuje pomocí jednoho tlesknutí a následného ukázání malíkem, prsteníkem a nakonec prostředníkem pravé ruky do levé dlaně, dvojdobá jednotka *drutam* je pak znázorněna tlesknutím na první dobu a mávnutím do vzduchu na dobu druhou.

Kromě těchto klasických *tál* ještě existují novější tzv. *cāpu tāly* (tzn. „krátké“), které mají prakticky stejný význam jako evropský termín „takt“ a v praxi mají dnes široké využití.

Notový příklad č. 5

Tabulka sedmi skupin *tál* karnatické hudby (*sapta tāla*)

Názvy pěti *Jati*:

Názvy <i>Tāl</i> :	Tīśhra	Chaturuśhra	Cūndh	Mīśhra	Sankīrna
1. Dhruva					
2. Mātsya					
3. Rūpaka					
4. Jhampa					
5. Triputa					
6. Atatāla					
7. Ekatāla					

Groove v jihoindické hudbě

Jak již víme, v jižní Indii není pevně definován charakteristický pattern, který by danou *tálu* vyjadřoval na bicí nástroj (viz *thekā* v severoindické hudbě). Funkci doprovodu dané skladby zde plní výrazný, opakující se pattern (v jižní Indii se mu někdy říká *narray*), který má často vyloženě taneční charakter. Jeho úlohu bychom mohli přirovnat např. k doprovodu bicí soupravy v západní soulové, funkové či rockové hudbě. V anglicky mluvícím světě i literatuře se pro tento typ rytmů všeobecně po-

užívá pojem *groove*.²¹ Uvedený doprovod je pak v rámci skladby většinou vystřídán buďto kratšími vykalkulovanými perkusivními předěly či „breaky“ (např. *tiháj* – viz severoindická hudba), nebo delšími a složitě prokomponovanými melodicko-rytmickými úseky, které jsou součástí dané skladby a perkusisté je hrají syrytmicky spolu s hráči na melodické nástroje nebo zpěváky.

Samozřejmě všechny tyto rytmické útvary (včetně *groovů*) musí odpovídat konkrétní *tálam*, jež slouží jako neměnná matrice na pozadí. Hudebníci ji musejí respektovat a intuitivně „cítit“ (často ji též názorně počítají na dlaních a prstech přímo na pódiu – podobně jako v severní Indii, viz výše).

Pravděpodobně nejtypičtější jihoindický *groove* pro osmidobou *ādi tālam* bychom mohli pomocí slabik vyjádřit takto:

Ta ka di mi Ta ka jhu ne

Tento rytmický model je velmi podobný severoindické *tále kaharwa* (s. 31), která má výrazně taneční charakter.

Jihoindické bicí nástroje

Jihoindický instrumentář se od severoindického sice odlišuje, ale některé nástroje jsou si navzájem příbuzné. Králem všech indických bubnů je soudkovitý dvoublaný buben *mṛdaṅgam* (jeho severoindická verze se nazývá *pakhāwaj*), z jehož úderů jsou odvozeny jihoindické rytmické slabiky. Dále je zde hliněný hrnec *ghatam* (který po světě proslavil Vikku Vinayakram, původní člen známé skupiny Shakti),²² tamburína s hadí kůží *kanjira* (jejíž slávu pro změnu šíří jeho syn Selvaganesh Vinayakram) či dvoublaný buben *tavil*, na nějž se hraje z jedné strany paličkou a z druhé rukou. Karnatičtí perkusisté přivedli k naprosté dokonalosti též hru na brumli – *mosring*; jsou na ní schopní zahrát všechny rytmy jako na ostatní nástroje (přídechem dokonce simulují basové zvuky bubnů). Hudebníci dosahují ve hře na uvedené nástroje obecně neuvěřitelné virtuozity a preciznosti. Významným výrazovým prostředkem je také již zmíněná recitace rytmů – *konnakol*, která slouží k praktickým a výukovým účelům, ale také k nesmírně efektní performanci, jež může mít jak individuální, tak i sborovou formu.

²¹ Tento výraz je součástí běžné terminologie jazzu a tzv. nonartifciální hudby, neexistuje pro něj však český ekvivalent. V *The New Grove Dictionary of Music* je uveden termín popsán jako opakující se pattern, který má schopnost posluchače přitáhnout či „vtáhnout“, je zde evidentní souvislost s tancem. Konstatování, že „hudba má *groove*“, většinou znamená, že nutí posluchače k pohybu.

²² Skupina Shakti jazzového kytaristy Johna McLaughlina již od 70. let 20. stol. čerpá inspiraci především z karnatické hudby, kterou kombinuje s jazzovými postupy. Jejimi dalšími původními členy byli: Zakir Hussain – *tabla*, Vikku Vinayakram – *ghatam* a Lakshminarayan Shankar – housle.

Výše jsem uvedl, že jihoindické rytmické struktury nejsou vázány na jeden konkrétní hudební nástroj a je možné je přenést i na nástroje úplně jiné. V současné době se např. v karnatické hudbě používají *tabla*, přestože nejsou tradičním jihoindickým nástrojem. V tomto směru je velkým průkopníkem tablový mistr Zakir Hussain, který na *tabla* fenomenálním způsobem interpretuje severoindický i jihoindický repertoár.

Jihoindické fráze a jejich skládání do složitějších útvarů

Jedním z nejdůležitějších principů tvorby rytmických forem v jihoindické hudbě je kombinování různě dlouhých frází tak, aby výsledný útvar vycházel na počet dob daného cyklu *tālam*. Tyto základní stavební jednotky (*jati*) mají délku od dvou do devíti dob a jsou vyjádřeny charakteristickými kombinacemi slabik (v zápisu karnatických rytmů používám velké písmeno pro označení začátku jednotlivých frází):²³

Fráze o dvou úderech – **Ta ka**

Tři údery (*tīśra*) – **Ta ki ta**

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

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

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

Devět úderů (*sankīrṇa*) – **Ta ka di mi ta ka ta ki ta**

Tyto útvary se mohou hrát v rámci jedné doby – jednotlivé úrovně rozdělení doby na drobnější hodnoty se pak nazývají *gati*, např. *tīśra gati* = trioly, *caturuśra gati* = šestnáctiny, *khaṇḍa gati* = kvintoly atd. Plnohodnotný termín označující *ādi tālam* v kvintolovém rozdělení by pak byl *caturuśra jāti tripuṭa tāla*, *khaṇḍa gati*. Hlavní předností karnatického rytmu je však skládání těchto různě dlouhých frází za sebe na pozadí neměnné matrice dané *tāly*. Vzájemným a systematickým kombinováním jednotlivých rytmů se postupně vytváří rozsáhlejší polyrytmické a off-beatové formy s nesmírně sofistikovanou (a někdy též velmi složitou) strukturou. Tento princip si ukážeme na následujících příkladech. Skládání třídobých frází (neboli akcentování prvního úderu ze tří) v rámci šestnáctinového pulzu není nic neobvyklého ani v evropské hudbě. Avšak fráze o pěti notách už jsou trochu zajímavější:

²³ Na rozdíl od zápisu úderů na *tabla*. Interpretace karnatických rytmů není pevně svázána s konkrétním nástrojem, není proto třeba v zápisu odlišovat znělé a neznělé údery. Podstatné je zachování charakteru dané fráze.

))) Audio č. 18 (((

Notový příklad č. 6

Ta ka ta ki ta Ta ka ta ki ta Ta ka ta ki ta Ta ka ta ki ta

Frázi tedy musíme 4x zopakovat, než nám její začátek opět vyjde na dobu, celá perioda pak vychází na pět dob.

Totéž lze provést s frázemi o sedmi notách, zde již je potřeba sedm dob, aby se začátek fráze opět sešel se základním pulzem:

))) Audio č. 19 (((

Notový příklad č. 7

Ta ka di mi ta ki ta Ta ka di mi ta ki ta Ta ka di mi ta ki ta Ta ka di mi ta ki ta

Nyní uvedme příklad již kombinované jednoduché kompozice v osmidobé *ádi tálam*, ve které za sebou skládáme 4x pětidobou a 4x třídobou frázi:

))) Audio č. 20 (((

Takatakita Takatakita Takatakita Takatakita Takita Takita Takita Takita

Notový příklad č. 8

Ta ka ta ki ta Ta ka ta ki ta Ta ka ta ki ta Ta ka ta ki ta Ta ki ta Ta ki ta Ta ki ta Ta ki ta

Pořadí těchto frází však můžeme libovolně měnit a získat tak spoustu dalších modelů se zajímavou akcentací. Další kompozice již kombinuje fráze o 1, 2, 3, 4 a 5, 7 a 9 úderech: