

INDICKÁ TABLA V SOUČASNÉ HUDEBNÍ KOMPOZICI

Tomáš Reindl

Je obecně známo, že indická klasická hudba, ať už ve své severoindické (hindustánské), tak i v jihoindické (karnatické) podobě, disponuje velmi propracovaným a sofistikovaným rytmickým systémem. Západní hudebníci a skladatelé jsou po desetiletí fascinováni indickými rytmickými koncepty s bohatými možnostmi metrických cyklů různých délek a struktur (*tāla*), složitou prací s frázemi a jejich kombinacemi, zvukem a rafinovanou technikou hry na indické bicí nástroje (*tabla*, *pakhawaj*, *mridangam*, *ghatam*, *kanjira* atd.) či specifickou rytmickou recitací pomocí speciálních slabik (*bol*, *konnakol*). Tého příspěvek je zaměřen konkrétněji na severoindické bubny *tabla* a jejich využití ve tvorbě západních skladatelů.

Od počátku 20. století začali na Západě vystupovat špičkoví indičtí umělci – od Inayata Khana a jeho Royal Musicians of Hindustan v roce 1911 přes Rabindranatha Tagoreho až po taneční ansámbly Udaye Shankara, který se v Evropě poprvé objevil ve 20. letech (Farrell 1997: 144–167). Takřka ve stejnou dobu začaly vycházet i první knihy představující indickou hudbu západnímu publiku, včetně průkopnické knihy *The Music of Hindostan* od Foxe Strangwayse (1914). Není divu, že kontakt s touto kulturou brzy přitáhl zájem západních skladatelů, kteří byli v té době, navzdory radikálním změnám v harmonickém jazyce, stále ještě limitováni romantickými rytmickými klišé.

Jedním z prvních skladatelů, kteří v kontaktu s indickou hudbou našli zásadní podněty k novým rytmickým jevům, byl mladý Olivier Messiaen (1908–1992). V roce 1924 objevil v *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*¹ (Śarṅgadeva 1978)

1. Lavignac, Albert – de La Laurencie, Lionel 1921: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Paris: Delagrave.

tabulku 120 *deši tāla* (provinčních rytmů), které byly shromážděny v traktátu *Sangita Ratnākara* ze 13. století od mudrce Śārangadēvy². Jedná se o staroindické rytmické vzorce, které se již v hudební praxi nepoužívají.³ Termín *tāla* v severoindické a jihoindické klasické hudbě představuje především rytmický cyklus, tj. rámec, v němž se odehrává hudební dění.⁴ Messiaen však *deši tāla* nechápal jako cykly, ale zacházel s nimi po svém. Z tohoto materiálu odvodil několik rytmických technik, včetně tzv. přidané hodnoty (buď prodloužením noty o tečku, nebo přidáním další drobné noty), nepravidelné augmentace/diminuce, rozkladu/skládání rytmických útvarů, významu prvočísel, chromatické stupnice délek not a tzv. nonretrográdních rytmů⁵. Tabulka *deši tāla* pro něj v té době představovala jediný, velmi omezený zdroj informací o indické hudební teorii. Tehdy bylo pro kohokoli na Západě nemyslitelné tuto tradici hlouběji studovat, natož se učit hrát na nějaký indický nástroj.

Zhruba o desetiletí po Messiaenovi objevil indickou rytmiku také významný český skladatel Miloslav Kabeláč (1908–1979).⁶ V roce 1935 totiž vystoupil výše zmíněný tanečně-hudební soubor Udaye Shankara také v Praze. Kabeláč se akce zúčastnil a tato zkušenost jej zásadním způsobem ovlivnila, jak je mj. patrné z jeho vlastních slov (jedná se o komentář k uvedení jeho *8 invencí pro bicí nástroje*):

2. Viz Śārangadeva, Nihānka 1978: *Sangīta-Ratnākara Of Śārngadeva*. Delhi: Motilal Banarsidass.
3. Jedná se o sto dvacet rytmických cyklů v rozsahu od jedné (*adi-tala*, který je v seznamu *deši-tala* označen jako č. 1) do třiceti (*simharanadana* – č. 35) dob. Více např. Rowell, Lewis 1992: *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago: University of Chicago Press, s. 207–214.
4. Bližší vysvětlení viz Reindl 2017: 26.
5. Nonretrográdní rytmy (Messiaenův termín) jsou zrcadlově symetrické rytmy. Skladatel usiloval o jakési zrušení vnímání času tím, že tyto rytmy „četl“ současně zepředu i zezadu směrem ke středu, který symbolizuje věčnost (Van der WALT 2007: 18).
6. Jedna z nejvýznamnějších skladatelských a pedagogických osobností české hudby 20. století. Vytvořil si velmi osobitý kompoziční styl charakteristický důslednou stavbou, originální modální prací, propracovanou polyfonií a v neposlední řadě i důmyslnou rytmikou. Těžištěm jeho díla je jeho orchestrální tvorba (především soubor osmi symfonií), velký je i jeho přínos pro rozvoj elektroakustické hudby v Čechách..

„V roce 1935 přijel do Prahy slavný indický taneční a instrumentální ansámbl *Uday Šankárův*. Dojem z jeho vystoupení byl pro mne tak silný, že nejen jsem několik dní chodil jako omámen, ale že jsem si podvědomě i vědomě ověřoval a nově hodnotil celý svůj hudební vývoj. Hledal jsem v hudbě tohoto souboru pro sebe poučení, obohacení. Též v bohatství bicích nástrojů a v jejich hudebním, zvukovém a technickém využití. Najednou se mi zdálo naše použití bicích nástrojů barbarské. Že umíme pomoci bicích nástrojů jen připravovat ohromující gradace a s činely pak jejich vrchol. Můj zájem o bicí nástroje se prohluboval. Stále víc jsem si uvědomoval, že bicí nástroje nejsou jen pro hluk, hřmot a efekty. Že jim lze svěřit hudbu, že jsou hudebními nástroji.“⁷

Tento přelomový hudební zážitek sehrál významnou roli při utváření Kabeláčova svébytného hudebního jazyka. Vlivy indické rytmiky jsou patrné nejvíce v jeho skladbách s využitím bicích nástrojů⁸: *8 invencí pro bicí nástroje, op. 45*; *8 ricercarů pro bicí nástroje, op. 51*; *Symfonie č. 8 „Antifony“ pro soprán sólo, smíšený sbor, bicí nástroje a varhany, op. 54*.

Uveďme nyní několik dalších důležitých milníků v historii kontaktů indické klasické hudby a bubnů *tabla* se západním publikem:

- 1933 – Uday Shankar vystupuje poprvé v Americe,
- 1955 – indický virtuóz na strunný nástroj *sarod* Ali Akbar Khan přijíždí na pozvání Yehudi Menuhina do New Yorku a koncertuje v MoMA (Museum of Modern Art), na *tabla* jej doprovází Chatur Lal,
- 1956 – ve Spojených státech amerických vychází LP Ali Akbara Khana s Chatur Lalem na *tabla*,
- 1966 – hráč na *sitar* Ravi Shankar se objevuje na albu *West Meets East* společně s Yehudi Menuhinem (na *tabla* hraje Alla Rakha),

7. Z. Nouza. *Miloslav Kabeláč: Tvůrčí profil skladatele*, s. 359.

8. Miloslav Kabeláč byl první český skladatel, který svěřil bicím nástrojům plnohodnotnou hudbu. Navíc právě tyto skladby vykazují nejvíce inspirace indickou rytmikou. Svou první skladbu věnovanou tomuto instrumentáři, *8 invencí pro bicí nástroje*, napsal v roce 1962 na objednávku věhlasného švýcarského ansámblu Les Percussions de Strasbourg (premiéra skladby se konala 22. 4. 1965 ve Štrasburku). Kompozice měla velký úspěch a dodnes patří k vyhledávaným skladbám pro bicí nástroje.

- 1967 – Ravi Shankar vystupuje na festivalu v Monterey/USA (*tabla*: Alla Rakha),
- 1970 – hráč na *tabla* bengálského původu Badal Roy se objevuje na albu Johna McLaughlina *My Goals Beyond* (*tabla* se tak poprvé dostávají do kontextu jazzové scény),
- 1972 – Badal Roy na kultovním albu Milese Davise *On the Corner*,
- 1974 – vznik skupiny Shakti Johna McLaughlina, jejíž tvorba je masivně inspirována především jihoindickou hudbou (*tabla*: Zakir Hussain, syn výše zmíněného Alla Rakhy),
- 1977 – indický tablista a multi-perkusista Trilok Gurtu se poprvé se objevuje na albu německé kapely Embryo

Jak vidíme, indická *tabla* našla na Západě nejprve využití v jazzové hudbě založené na improvizaci. V oblasti tzv. vážné hudby se objevují podstatně později (cca v poslední čtvrtině 20. století) a i tak spíše sporadicky. Důvodem je především technická náročnost hry na tento nástroj, další podmínkou je pak znalost západní notace. Na Západě sice již od 70. let působí řada skvělých indických hráčů na *tabla*, avšak notaci neovládají (a to ani věhlasný mistr Zakir Hussain!).

Západní perkusistům na druhou stranu trvalo poměrně dlouho, než plnohodnotně zvládli tablovou techniku hry. Významně se o to zasloužil indický mistr Sharda Sahai⁹ (1935–2011), mistr hry na severoindické bubny *tabla* a hlavní představitel tablové tradiční školy *Benares gharana*.¹⁰ Sahai vychoval celou generaci západních perkusistů, kteří zvládají tablovou hru na špičkové úrovni. Jedním z jeho prvních žáků, který dosáhl skutečně vysoké úrovně, byl americký perkusista a skladatel Bob Becker (* 1947), zakládající člen souboru bicích nástrojů Nexus a člen skupiny Steve Reich and Musicians. V Kanadě pak vzniká celá tablová komunita žáků Shardy Sahaie (nazývaná někdy *Toronto gharana*), z nichž se etabloval

9. Sharda Sahai začal od 70. let přednášet na několika univerzitách v USA a Kanadě (dlouhodobě na Wesleyan University, dále i na Brown University a Berklee College of Music) a vedl pravidelné kurzy hry na *tabla*. Později se usadil v Londýně, kde i zemřel.

10. Výraz *gharana* v Indii označuje konkrétní styl hry, „školu“, vázanou často na konkrétní místo (např. *Delhi gharana*).

i *Toronto tabla ensemble*. V kanadském Montrealu pak působí, dle mého názoru nejvýznamnější hráč této scény, Shawn Mativetsky. Někteří z těchto hudebníků jsou sami zároveň i skladatelé (výše zmíněný Bob Becker, Payton MacDonald ad.).¹¹

Co se týče Evropy, od sklonku 20. století je v některých institucích možné studovat indickou klasickou hudbu na opravdu špičkové úrovni. Za všechny jmenujme především londýnský SOAS (School of Oriental and African Studies) či rotterdamskou konzervatoř CODARTS, díky které je v Holandsku silná komunita vynikajících skladatelů/hráčů, notně inspirovaných severoindickou i jihoindickou klasickou hudbou.

Tabla

Než se zaměříme na konkrétní případy využití bubnů *tabla* v západní vážné hudbě, připomeňme si stručně základní fakta o tomto nástroji, jeho konstrukci a technice hry.¹² Indické bubny, jako jsou *tabla*, *mridangam* a *pakhawaj*, mají speciální konstrukci blan, která je navržena tak, aby umocňovala harmonický charakter jejich zvuku. Vysoce důmyslné techniky prstů a zápěstí umožňují hráči maximálně využít zvukovou kapacitu bubnu. Tyto aspekty indického bubnování, společně se sofistikovaným rytmickým systémem, nemají v tradici západní klasické hudby obdoby. *Tabla* jsou bezesporu nejznámější a nejpoblárnější indický bicí nástroj. Tradičně jsou spjata se severoindickou klasickou hudbou, ale v posledních letech se značně rozšířila i do oblastí jižní Indie.

Tabla započala svůj vývoj zhruba počátkem 17. století a jejich konstrukce i technika hry byla ovlivněna třemi staršími typy nástrojů:

1. *pakhawaj* – tradiční dvoublaný severoindický buben sudovitého tvaru,
2. kovové kotlíky *naqara* (*nakara*) – předchůdce našich tympanů,
3. *dholak* – lidový dvoublaný buben.

11. Nutno poznamenat, že na americkém kontinentě samozřejmě pedagogicky působí i další indiští tablisté, za všechny jmenujme Swapana Chaudhuriho, který patří k nejvýznamnějším žijícím hráčům.

12. Detailnější informace o úderech, technice hry i rytmických slabikách viz Reindl 2017: 16.

Název „*tabla*“ pochází z arabštiny (celá severní Indie je ovlivněna mnohaletou nadvládou muslimských císařů od 11. století) a znamená doslova „buben“¹³.

Nástroj je tvořen dvěma konstrukčně odlišnými bubny, z nichž na každý se hraje jednou rukou. Buben pro pravou ruku – *dayan* (též *dahina*) – je dřevěný, má vysoký, jasný zvuk a ladí se do základního tónu *rágy*. Buben pro ruku levou – *bayan* – je kovový (výjimečně se používá hliněný) a vydává basový zvuk, jehož výšku hráč během hry moduluje tlakem a posunem ruky.

Každý konkrétní úder na *tabla* má svůj vlastní jednoslabičný název – *bol* (hindy „slovo“). Název je onomatopoický a svou zvukovou kvalitou připomíná skutečný zvuk úderu (Matoušek 2003: 74). Tyto slabiky se používají nejen při výuce hry na *tabla*, ale slouží také jako dorozumivací „jazyk“ mezi hudebníky, zpěváky či tanečníky (substituce západní notace) a v neposlední řadě je i velmi efektním výrazovým prostředkem při koncertech, kdy hráč na *tabla* často virtuózním a precizním způsobem recituje velice komplikované rytmické formy.

Technika hry a základní údery:

Uveďme zde alespoň zhruba přehled úderů na *tabla*. Při hře se používá speciální prstová technika, která je pro každou ruku odlišná. Základní tablové údery dělíme do tří kategorií:

1. rezonanční (otevřené),
2. polorezonanční (částečně zatlumené – pouze na bubnu *dayan*),
3. nerezonanční (zatlumené).

Údery na *dayan*:

- rezonanční: **Tun, Tin, Din**
- polorezonanční: **Na, Ta, Tin**
- nerezonanční: **te, re, tak, tre**

13. V arabských zemích je běžné tímto názvem označovat i tradiční pohárový buben, který je na Západě známý jako *darbuka*.

Údery na *bayan*:

- rezonanční: **Ghe** (též **Ge**, **Gi**, **Ghi**, **Ghin**)
- nerezonanční: **ke**, **kat**

Kombinované údery (vzniknou spojením úderů levé a pravé ruky):

- **Dha** = **Na** + **Ge**
- **Dhin** = **Tin** + **Ge** nebo **Tun** + **Ge** (záleží na kontextu, v jakém je úder použit)
- **Dhe** = **te** + **Ge**

Notace bubnů tabla

V Indii se nepoužívá žádný systém grafického zápisu podobný naší západní notaci. Veškerá interpretace sebesložitějších hudebních struktur severoindické či jihoindické klasické hudby probíhá vždy bez jakékoli vizuální opory, z paměti. Jakousi substitucí notace jsou v indické hudbě slabiky *bol*, ty ovšem nejsou plnohodnotným ekvivalentem západní notace, jsou totiž často spíše orientační a mohou zde existovat zásadní rozdíly v technice hry i ve zvuku daných úderů či celých frází.

V západní hudbě se k zápisu bubnů *tabla* používá podobný systém jako pro jiné bicí nástroje – basové zvuky jsou znázorněny jako níže položené noty, znělé údery se značí plnými notami a neznělé údery křížky. V detailech se však zápis u různých skladatelů liší. Pro ilustraci předkládám jeden z možných systémů notace, který sám používám:

Tabla notation:

Bayan: Dayan C: Dayan D:

Ge ke Na Ta Tun te Na Ta Tun te

Příklad notace bubnů tabla se dvěma různě laděnými dayan

Uveďme si dále konkrétní příklady různých způsobů využití bubnů *tabla* v díle současných skladatelů. Jelikož ve své tvorbě *tabla* hojně využívám, dovoluji si zde uvést i příklady z vlastních skladeb.

Obr. 1. Jonathan Mayer: *Dissecting Desh* – závěrečná kadence (tihāī)

A. Kombinace s jinými (než indickými) nástroji nebo orchestrem

Jonathan Mayer – *Dissecting Desh* (2012)

Kompoziční styl britského skladatele Jonathana Mayera¹⁴ je z velké části ovlivněn hrou na *sitār* a *tabla*, a to jak z hlediska hudebních forem a melodicko-harmonických postupů (modální koncepty vycházející z indických *rāg*), tak i z hlediska použití rytmických útvarů, které jsou typické pro severoindickou klasickou hudbu. Řada jeho skladeb je psána pro sólový *sitār*, bubny *tabla*

14. Jonathan Mayer (*1975) je londýnský skladatel a hráč na *sitār*. Je synem hudebníka a skladatele indo-anglického původu Johna Mayera (1930–2004).

a symfonický orchestr jako např. *Sitar Concerto no. 1, Dissecting Desh* či *Hiawatha's Song*. Uvedený příklad je ze skladby *Dissecting Desh*, což je v podstatě malý koncert pro sitár a *tabla*. Jedná se zde o velmi „klasické“, tradiční použití bubnů *tabla*, hráč nemusí umět notaci, většinu času totiž hraje úplně stejným způsobem, jako by hrál tradiční recitál indické klasické hudby. Ve skladbě je pouze několik fixovaných, částí, které se však hráč může velmi snadno naučit z paměti pouhým poslechem. V závěrečném úseku skladby (viz obr. 1) je použit tzv. *tihāī*, tvořený trojím opakováním rytmické věty (v závorce) nad 4/4 taktem, takže končí na první dobu taktu. V tomto případě byla převzata tradiční struktura indické hudby a upravena pro celý symfonický orchestr (úryvek zde uvedený ukazuje pro zjednodušení pouze smyčcovou sekci).

Tomáš Reindl – *UTERO: Concerto for violoncello, tabla and orchestra* (2015)¹⁵

Z hlediska formálního se jedná o instrumentální dvojkonzert, kde sólové nástroje reprezentují tradici evropskou (violoncello) a indickou (*tabla*). Part bubnů *tabla* (potažmo rytmická stránka celé skladby) vychází z tradičního způsobu hry na tento nástroj, avšak rytmické fráze jsou dále modifikovány „ne-indickým“ způsobem (polyfonie, polyrytmika, vrstvení různých úrovní diminucí či augmentací přes sebe, nelineární roztažení frází). Ve skladbě jsou použity dva různě laděné *dayany* (ladění C a D), což je opět jev v tradiční indické hudbě spíše neobvyklý. Part tabel je zde detailně fixován a podrobně zapsán v notách.

Velmi důležitou částí skladby je kadence samotných sólových nástrojů (viz úryvek v notovém příkladu), která má zde však odlišnou úlohu, než u klasických nástrojových koncertů, kde plní roli jen jakéhosi virtuózního „přídavku“. Ve skladbě *Utero* kadence následuje ihned za poklidnou úvodní plochou, lze říct, že je samotným jádrem skladby, ze kterého posléze vyroste gradační orchestrální plocha.

15. Záznam premiéry skladby v podání Plzeňské filharmonie (dirigent Petr Louženský, sólové violoncello Jan Keller, sólová tabla Tomáš Reindl). Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=YVdkFYYwPjo>>.

Při notaci bubnů *tabla* jsem vycházel z výše uvedeného způsobu zápisu.

2

$\text{♩} = 118$

Vc.solo

f *espress.*

Tabla in D

Tbl.solo

f *espress.*

13

16

19

22

25

Tabla in C

espress.

Obr. 2. Tomáš Reindl: *UTERO* – kadence sólových nástrojů

B. Využití speciálních technik hry

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Metal Jacket' by Nicole Lizée. Each system consists of a piano part (top staff) and a vocal part (bottom staff). The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as *pp* and *mf*. The vocal part includes lyrics in Czech: 'Ge ↑ ↓ Ran Ge Tun Ge Ran Ge Tin Ge' and 'Ge ↑ ↓ Ran Ge Tun Ge Ge ↑ ↓ Ran Ge Tun Ge Ran Ge Ge'. Performance instructions include 'Keep filling with air while playing' and 'mf'. The score is marked with measure numbers 323, 326, and 329.

Obr. 3. Nicole Lizée: *Metal Jacket* – ukázka notace

Nicole Lizée – *Metal Jacket* (2005)¹⁶

Jako vhodný příklad zde poslouží vynikající skladba kanadské skladatelky Nicole Lizée¹⁷ *Metal Jacket* pro *tabla* a indické harmonium, v níž autorka skvěle využívá rytmických, technických a zvukových (či doslova „tónových“) možností tohoto nástroje. *Tabla* jsou zde použita jak rytmicky, tak melodicky. Hráč má k dispozici rozšířenou sadu bubnů – k jednomu basovému *bayanu* se připojují tři bubny *dayan* různých velikostí laděné do G, A a B (viz notový

16. Skladba vyšla na CD *Cycles* (2011), dostupné na <www.shawnmativetsky.com>.

17. Nicole Lizée (* 1973) je kanadská skladatelka ovlivněná psychedelickým rockem 60. let 20. století, modernismem, rave kulturou, DJingem, filmy Alfreda Hitchcocka či Stanleyho Kubricka ad. Je známá především díky své spolupráci se souborem Kronos Quartet.

příklad). Kromě toho je využita technika glissanda prováděná kladívkem přiloženým na dayan.¹⁸ V jednom obzvláště důmyslném a působivém místě ve skladbě tablista použije tuto techniku k tomu, aby zahrál unisono melodii s harmoniem (viz obr. 3)..

Tomáš Reindl – *Elastic Phrases* (2019)

Pro zpestření uvádím ještě příklad z mé tvorby, kdy při hře na *tabla* používám igelitové (konkrétně mikrotenové) sáčky navlečené na ruce a vzniká tak modifikovaný zvuk nástroje s přidaným šustivým efektem.

C. Přenesení tablové techniky hry na jiné nástroje

Philip Glass – *Einstein on the beach* (1976)

Vliv bubny *tabla* můžeme však najít i ve skladbách, kde se tento nástroj přímo nevyskytuje. Příkladem budiž tvorba známého minimalisty Philipa Glasse, který studoval indickou rytmiku u Alla Rakhy – dvorního tablisty Raviho Shankara (Kratochvíl 2013). Pokud vím, Glass *tabla* v žádné své skladbě nepoužil, avšak vlivy severoindické rytmiky a specifická variační technika tablových kompozic byly naprosto esenciálním impulsem při formování skladatelova specifického kompozičního stylu. Tyto variační techniky můžeme velmi dobře slyšet např. v jeho operě *Einstein on the beach*, kde je navíc využita i recitace rytmu pomocí číslovek (v Indii tzv. *gintī*)¹⁹, což je další typický fenomén tablové hry.

18. Tento trik znají i indiští hráči, ale pouze jako netradiční efekt, který se v indické klasické hudbě nepoužívá. Spočívá v jemném přiložení ladicího kovového kladívka (drženého v levé ruce) k černému kruhu (*syahi*) *dayanu*, zatímco ukazováček pravé ruky hraje otevřený úder *Tun*. Čím více se plocha kladívka přibližuje ke středu kůže, tím je zvuk vyšší, a naopak směrem k okraji kůže se výška tónu snižuje. Pohybem kladívka je tedy možné (v rámci určitých omezení) intonovat a navíc vzniká charakteristické glissando. Tímto způsobem lze na každém bubnu zahrát tóny v přibližném rozsahu kvinty (v závislosti na jeho základní výšce).

19. Rytmické formy *gintī* (v překladu „počítání“) se v severoindické hudbě používají zejména ve spojení s tancem *kathak*. Jejich základem jsou fráze složené z různých počtů úderů, které se při živém vystoupení recitují pomocí číslovek. Tyto fráze jsou systematicky rozvíjeny a počítány tak, aby odpovídaly konkrétní *tāle*. Viz také Kippen 2005: 185.

Miloslav Kabeláč – 8 *Ricercarù pro bicí nástroje* (1967)

Další příklad ukazuje vliv konkrétních technik indických perkusí na obecnější psaní pro bicí nástroje. Pochází ze 70. let 20. století z komunistického Československa, kde *tabla* nebyla vůbec dostupná, stejně jako možnosti studia indické hudby obecně. Český skladatel Miloslav Kabeláč ve svém cyklu *8 Ricercarù* pro bicí nástroje uvedl zvláštní instrukce pro part bonga (viz notový příklad). Je zřejmé, že tento part byl inspirován technikou hry na *tabla*, a to i přesto, že bonga zdaleka nemají tak barevné zvukové možnosti. V partituře můžeme vidět symboly pro různé typy úderů, které se aplikují na různé části bubnu, a také pro míru tlaku, který je třeba vyvinout na kůži. Jsou zde podrobné pokyny pro techniku úderů (pomocí konečků prstů, boční strany prstu, všech prstů, celé dlaně), místo úderu na bubnu (uprostřed kůže, ve třetině cesty od spodu nebo podél okraje) nebo různé možnosti tlaku na kůži (např. lehké přiložení ruky, stoupající nebo klesající tlak na kůži). V dolní části stránky je pak uvedena tato instrukce: „*Thumeni lze též zvětšovat pohybem přitisknutého kořene dlaně směrem ke středu kůže. Současně stoupá výška tónu.*“ (Viz obr. 4) Jedná se o jasný odkaz na techniku hry na *bayan*, tj. nižší buben z páru.

D. Interaktivní elektronický processing zvuku bubnů tabla

Tomáš Reindl – *Frozen Tabla* (2017)

Na závěr bych rád alespoň ve stručnosti zmínil možnosti elektronického procesingu bubnů *tabla*. Tuto techniku v posledních letech velmi rád využívám ve své tvorbě a při koncertech projektu Omnion. Pomocí speciálního softwaru,²⁰ který je založen na principech granulórní syntézy, je úder na *tabla* zachycen do bufferu a tzv. zmrazen v libovolném bodě své zvukové obálky.²¹ Následně lze tento zvukový vzorek plynule zpracovávat a modifikovat (např. pomocí nějakého

20. V mém případě se jedná o kombinaci programů Ableton a Max MSP, ve spojení s řadou MIDI kontrolerů.

21. Více o granulórní syntéze viz Opie1999.

Údery:

bříšky prstů



měkký úder, tvrdší úder

konečky prstů

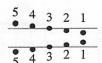


stranou prstu (jen druhého)



tvrdý úder

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



pravá ruka (m. d.)

levá ruka (m. s.)

celou dlaní



povolenými či napnutými prsty

částí dlaní



všemi prsty (bez palce)

(spodní stranou prstů)



dvěma prsty

kořenem dlaně



postranní údery do korpusu



m. d.



m. s.

Místa úderů:

ve středu



v jedné třetině



u okraje



na okraji



do korpusu



Různé možnosti tlaku na kůži:

lehké položení ruky



tlak stoupá



tlak klesá



tlak trvá



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

Obř. 4. Miloslav Kabeláč - 8 Ricercarů – instrukce pro hráče na bonga

MIDI kontroleru). Z frekvenčního spektra původního tablového úderu je tak možné vytvořit držené tóny či souzvučky a v reálném čase měnit jejich ladění, nebo jimi dokonce pomocí MIDI klaviatury hrát

akordy, jejichž zvuk se plynule proměňuje. Z perkusivního nástroje se tak doslova stává nástroj harmonický.²² Dále je možné zachycený zvuk fragmentovat a vytvářet různé náhodné shluky, harmonie či disharmonie, nebo dokonce zvuk změnit k nepoznání a dekonstruovat jej na tzv. *noisové* (ruchové) spektrum.

Jako příklad zmíněných technik bych rád odkázal na svoji skladbu *Frozen Tabla*, která je postavena na této technologii. Veškerý zvukový materiál této skladby (s výjimkou partu beatboxu) vychází ze zachycených úderů obou bubnů z páru *tabla* (tj. *bayanu* i *dayanu*).²³

Závěrem

Indická hudba inspiruje západní hudební tvůrce již sto let, a to různými způsoby a na různých úrovních. Indická *tabla* pronikala do západní hudby poměrně zvolna. Důvody jsou zřejmé – technická náročnost hry na tento nástroj a potřeba speciálně vyškolených hráčů. Komplikací je však i poměrně delikátní zvuk nástroje, který se např. ve spojení s orchestrem nemá šanci prosadit bez amplifikace. V současné době se *tabla* těší značné oblibě v nejrůznějších world music fúzích či v klubové elektronické taneční scéně, méně často je najdeme v jazzu, ojedinele pak i v populární hudbě. Zde jsou *tabla* velmi často použita ve formě zvukového vzorku (*samplu*), což je pro tvůrce zdaleka nejjednodušší, neboť mají k dispozici špičkově nahraný zvuk nástroje, navíc v podání zručného hráče.

V oblasti vážné hudby se i v současné době *tabla* objevují spíše sporadicky, jejich použití je většinou vázáno na konkrétní hudební komunitu, kde v symbióze spolupracují poučení skladatelé a vyškolení hráči. Tyto komunity jsou často vázané na nějakou instituci, kde se indická hudba vyučuje, např. CODARTS v Holandsku či SOAS v Londýně, kde je navíc velmi početná indická populace, takže k mísení kultur dochází daleko ve větší míře.

22. Často zde místo temperovaného ladění používám přesně propočítané poměry ladění přirozeného.

23. Viz „Omnion: FROZEN TABLA (cooking with magic ring).“ *YouTube* [online] [cit. 26. 9. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=fUGuDIU22oU>>.

Ve spojení s novými hudebními technologiemi se *tabla* rovněž mohou odpoutat od svého původního kulturního kontextu a skrze interaktivní processing nechat vzniknout novým, originálním zvukovým texturám. V neposlední řadě pak může tento zvukově nesmírně kultivovaný nástroj svým harmonickým zvukem posloužit i účelům meditačním, relaxačním či muzikoterapeutickým.

Literatura:

- BAGCHEE, Sandeep 1998: *Nād: Understanding Rāga Music*. Mumbai: Eeshwar.
- COURTNEY, David R. 2002: *A Focus on the Kaidas of Tabla*. Houston (Texas): Sur Sangeet Services.
- FARRELL, Gerry 1997: *Indian Music and the West*. Oxford: Clarendon Press.
- FOX STRANGWAYS, Arthur Henry 1994: *The Music of Hindostan*. Oxford: Clarendon Press.
- GOTTLIEB, Robert S. 1993: *Solo tabla drumming of North India: Its repertoire, styles, and performance practices*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- KAPR, Jan 1954: Vystoupení indických umělců. *Hudební rozhledy* 7, č. 18, s. 857.
- KIPPEN, James 2005: *The Tabla of Lucknow: A Cultural Analysis of a Musical Tradition*. New Delhi: Manohar, 2005.
- KIPPEN, James 2020: *Rhythmic Thought and Practice in the Indian Subcontinent*. In: Hartenberger, Russell – McClelland, Ryan (eds.): *The Cambridge Companion to Rhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 241–260.
- KRATOCHVÍL, Matěj 2013: Philip Glass. *HIS Voice* 13, č. 3, s. 24–27.
- LAVIGNAC, Albert – de La LAURENCIE, Lionel 1921: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Paris: Delagrave.
- LOCKETT, Pete 2008: *Indian Rhythms for Drumset*. New York: Hudson Music.
- MATOUŠEK, Vlastislav 2003: *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Praha: Togga.
- MERTENS, Wim – NYMAN, Michael 1988: *American Minimal Music*. London: Kahn & Averill Publishers.
- MESSIAEN, Olivier 1998: *Treatise on Rhythm, Color, and Ornithology. Volume 1*. Translated by Melody Baggech. Oklahoma City: University of Oklahoma. (*An English translation of Olivier Messiaen's Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, Volume 1*. Dissertation. Oklahoma City: University of Oklahoma).
- MESSIAEN, Olivier 2001 (1944): *The Technique of my Musical Language: Text with Musical Examples*. Translated by John Satterfield. Paris: Alphonse Leduc.
- NOUZA, Zdeněk 2010: *Miloslav Kabeláč. Tvůrčí profil skladatele*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Kabinet hudební historie.
- REINDL, Tomáš 2013: *Úvod do rytmického systému indické klasické hudby*. Bakalářská práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze.
- REINDL, Tomáš 2017: *Indický rytmický systém: Zdroj inspirace západních skladatelů*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění.

- ŠARŇGADEVA, Nihśanka 1978: *Sangīta-Ratnākara of Śarᅅgadeva*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- SHEPHERD, Frances Ann 1976: *Tabla and the Benares Gharana*. Disertační práce. Middletown (Connecticut): Wesleyan University.
- TICHÝ, Vladimír 2002: *Úvod do studia hudební kinetiky. K systematické hudebního rytmu, metra a tempa*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta.
- Van der WALT, Salome 2007: *Rhythmic Techniques in a Selection of Olivier Messiaen's Piano Works*. Dissertation. Pretoria: University of Pretoria.

Internetové zdroje:

- OPIE, Timothy 1999: *Sound in a nutshell: Granular Synthesis*. La Trobe University. Dostupné z: <<http://www.granularsynthesis.com/hthesis/hthesis.html>> [cit. 26. 9. 2023].
- Pete Lockett [online] [cit. 26. 9. 2023]. Dostupné z: <<http://petelockett.com/>>.
- Shawn Mativetsky [online] [cit. 26. 9. 2023]. Dostupné z: <<https://www.shawnmativetsky.com>>.

Summary

Indian Tabla in Contemporary Music Composition

This paper explores the use of Indian tabla drums in contemporary Western classical music. This North Indian instrument began to enter the awareness of American audiences in the 1960s, mainly due to various fusions of jazz. Interestingly, however, Miloslav Kabeláč (one of the most important Czech composers of the 20th century) heard and saw this instrument as early as 1935, during a Prague performance by the Indian dance and music ensemble of Uday Shankar. As he himself states, this experience was an initiation for him and marked his entire subsequent work. This presentation brings examples of various ways of using this instrument in the works of European and American composers, including examples from the compositions of the author of this chapter. However, there are certain cases where the specifics of the technique of playing this instrument directly influence the compositional approach as such, without using the original instrument (e.g. in the work of the aforementioned Miloslav Kabeláč). A specific phenomenon, however, which has a direct link to the tabla, is the recitation of special rhythmic syllables (*bol*, *konnakol*, *solkatu*), which is also a great inspiration for contemporary composers.

Key words: Indian classical music; oriental music; inspiration from non-European music; percussion instruments; Indian rhythmic system; intercultural contact; Czech music of the 20th century