

Filosofická fakulta University Karlovy v Praze
Ústav jižní a centrální Asie
Mongolistika

Bakalářská práce

Jiří Hes

**Vybrané aspekty mongolské tradiční lidové hudby a jejich přesah do
současné městské hudby**

**Some aspects of traditional folklore music in Mongolia and their
influence on contemporary mongolian music**

Děkuji vedoucí práce PhDr. Aleně Oberfalzerové, Ph.D. za cenné připomínky, rady a metodické vedení práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne...

Anotace

Bakalářská práce se zabývá tradiční mongolskou lidovou hudbou a jejím porovnání s moderní mongolskou hudbou na základě žánrových charakteristik a písňových textů. První ze dvou hlavních kapitol obsahuje popis jednotlivých hudebních forem, používaných hudebních nástrojů a kulturního rámce tradiční mongolské lidové hudby. Podává tak stručný ucelený přehled tradiční lidové hudební tvorby na území Mongolska. Druhá hlavní kapitola se soustředí na samotné porovnání tradiční a moderní mongolské hudby. Obsahuje stručný úvod do problematiky současné hudební tvorby v Mongolsku, dále příklady a interpretace pěti lidových a čtyř moderních písňových textů.

Klíčová slova

aliterace

dlouhá píseň – *urtiin duu*

domovina – *nutag*

hip hop

hrdelní zpěv

hudební nástroje

hudební žánry

krátká píseň – *bogino duu*

kultura

lidové náboženství

Mongolsko

obrazy přírody

písňové texty

soudobá moderní hudba

tradiční lidová hudba

ústní lidová slovesnost

Annotation

The aim of this B.A. thesis is traditional Mongolian folklore music and its comparison with contemporary Mongolian music based on genre characteristics and song lyrics. First of the main two chapters includes descriptions of particular musical forms, musical instruments and cultural frame of traditional Mongolian folklore music. Therefore it provides a brief overall view of traditional folklore musical production in Mongolia. Second chapter is focused on comparison of traditional and modern Mongolian music. It includes short introduction into the issue of contemporary musical production of Mongolia. Further content consists of examples and interpretation of five traditional and four modern song lyrics.

Key words

alliteration

contemporary modern music

culture

folk oral narrative

folk religion

hip hop

homeland – *nutag*

long song – *urtiin duu*

Mongolia

musical genre

musical instrument

pictures of nature

short song – *bogino duu*

song lyrics

throat singing

traditional folk music

Obsah:

0. Úvod	7
0.1. Uvedení do problematiky.....	7
0.2. Cíle bakalářské práce.....	8
0.3. Dosavadní výzkum na poli mongolské hudby.....	8
1. Teoretická východiska	
1.1. Technický aparát sběru materiálu a jeho dalšího zpracování.....	11
1.2. Poznámky, transkripce, překlady.....	12
1.3. Struktura bakalářské práce.....	13
2. Rozčlenění mongolské tradiční lidové hudby	15
2.1. Vymezení termínu lidová hudba v mongolském kulturním prostředí.....	15
2.2. Rysy tradiční lidové hudby Mongolska.....	16
2.2.1. Množství forem.....	16
2.2.2. Hudební nástroje v tradiční hudební kultuře Mongolů.....	17
2.2.3. Témata v mongolské tradiční lidové hudbě.....	22
2.2.4. Náboženský rozměr hudby.....	23
2.3. Žánry tradiční mongolské lidové hudby.....	26
2.3.1. Dlouhé písně – <i>urtiin duu</i>	28
2.3.2. Krátké písně – <i>bogino duu</i>	31
2.3.3. Eposy, pohádky, legendy.....	33
2.3.4. Krátké žánry s hudebními prvky – <i>yoro'ol, magtaal, zaříkávání</i>	34
2.3.5. Hrdelní zpěv – <i>ho'omii, harhira</i>	36
3. Texty mongolských lidových písní a jejich porovnání s moderními	40
3.1. Charakteristika textů mongolských tradičních lidových písní a příklady.....	40
3.1.1. <i>Huuriin magna</i>	42
3.1.2. <i>Alia s'arga</i>	43
3.1.3. <i>Yanz'uur tamhi</i>	44
3.1.4. <i>Horgoi toorcog</i>	46

3.1.5. <i>Altain magtaal</i>	47
3.2. Charakteristika textů moderních písní, historický vývoj a příklady.....	48
3.2.1. <i>Ilu'u</i>	51
3.2.1. <i>C'i mini baigaa hoino</i>	55
3.2.3. <i>Esreg o'dor</i>	57
3.2.4. <i>Ho'h mongol</i>	60
4. Závěr	63
5. Bibliografie	
5.1. Literatura.....	66
5.2. Informanti a přednášející.....	66
5.3. Hudební nosiče.....	67
5.4. Internetové odkazy.....	67

0. Úvod

0.1. Uvedení do problematiky

Hudba, coby univerzální jazyk a způsob přenosu emocí a informací, provází člověka již odpradáвна. O potřebě hudebně se vyjadřovat svědčí i skutečnost, že na světě neexistuje kultura, která by neměla svou vlastní hudební tvorbu (Parchimowicz, 2010, 6). Stejně tak je tomu i u mongolských etnik ve Střední Asii, které se stýkají s hudbou od narození až do smrti. Pomáhá strukturovat čas, uvozuje významné situace a rituály a stanovuje sociální pravidla a zvyklosti. U Mongolů na území Mongolska, jejichž hudba tvoří předmět této bakalářské práce, má hudba a ústní slovesnost obecně výsadní pozici v kulturním bohatství. Lze říci, že Mongolové jsou národem zpěváků (Smirnov, 1971, 21).

Důraz, který Mongolové kladou na svou vlastní lidovou hudbu, je pádným důvodem, proč se touto látkou vědecky zabývat. Rovněž šíře a bohatství hudebních žánrů, způsobů zpěvu, hudebních nástrojů a témat textů činí z mongolské tradiční lidové hudby velmi pestrý a vděčný předmět badatelské činnosti. V neposlední řadě je třeba zmínit, že vliv civilizačních a jiných faktorů způsobuje, že tradiční nomádství s velmi specifickou kulturou a svébytným způsobem života pomalu mizí. Ruku v ruce s tímto procesem mizí nebo se velmi proměňuje i tradiční lidová hudba Mongolů. Právě proto je třeba zaznamenávat melodie a texty písní a překládat je a interpretovat na základě konzultací s rodilými mluvčími, kteří znají patřičný kulturní kontext.

Vedle tradiční lidové hudby však existuje v Mongolsku soudobý proud moderní hudby, jejíž principy padly v Mongolsku na úrodnou půdu a vyrostla z nich značně osobitá hudební produkce. Moderní mongolská hudba si také zaslouží pozornost, avšak z jiného úhlu pohledu, nežli hudba tradiční. Jelikož populární hudbě v Mongolsku zjevně bezprostřední vymření nehrozí, má badatelský význam analýza této hudby na základě různých vlivů či zkoumání její historie, spíše než horečné sbírání materiálu.

0.2. Cíle bakalářské práce

Cíle mé bakalářské práce se týkají obou dvou rovin mongolské hudební tvorby a jejich porovnání mezi sebou. Na poli tradiční lidové hudby se pokusím navrhnout rozdělení jednotlivých hudebních žánrů mongolské tradiční lidové hudby a rozebrat jejich základní rysy a varianty. Rovněž popíši hudební nástroje používané v tradiční mongolské lidové hudbě a nastíním kulturní kontext, v němž se lidová hudba vyvíjela a odehrávala. Část práce zabývající se tradiční lidovou hudbou by tak měla vytvořit jakousi pevnou platformu, která bude moci posloužit jako základní souhrnný přehled tradiční lidové hudby v Mongolsku. Z tohoto přehledu budu zároveň vycházet v následující kapitole, jejímž předmětem je současná městská hudba v porovnání s hudbou tradiční. Hlavním cílem této části práce je poukázat na vlivy tradiční lidové hudby na současnou hudbu vznikající v městském prostředí na základě písňových textů. Práce jako celek by tak měla podat stručný avšak ucelený pohled na mongolskou vokální hudbu.

Téma mongolské hudby jsem si zvolil s ohledem na absenci studií na toto téma v rámci české mongolistiky, tato bakalářská práce by tudíž mohla být přínosem pro další generace studentů. Má osobní záliba v hudbě obecně mne v průběhu pobytu v Mongolsku ve druhé polovině roku 2010 rovněž přivedla k setkání s hudebníky, hudebními pedagogy a studenty dějin umění, kteří dále podnítli můj zájem o toto téma. Rozhovory s nimi se staly bohatým inspiračním zdrojem ve snaze zformulovat své dojmy z mongolské hudby do podoby této práce. V neposlední řadě mi k výběru tohoto tématu dopomohla skutečnost, že jsem hudebníkem a na tomto poli se cítím nejjistěji.

0.3. Dosavadní výzkum na poli mongolské hudby

Bádání v oblasti mongolské tradiční lidové hudby se datuje přibližně od počátku 20. století a po dlouhou dobu probíhal pouze pod taktovkou ruských a později sovětských badatelů. V roce 1909 vyšel první sborník několika Mongolských nápěvů a melodií „Melodiji mongol'skich pl'emen“ sepsaný ruským filologem a folkloristou A.D. Rudněvem. V této knize Rudněv publikoval sebrané publikace a manuskripty týkající

se lidových písní Chalchů, Burjatů, Kalmyků a dalších mongolských etnik. Následovala sběratelská činnost A.B. Anochina, který posbíral a zapsal v notách na dvě stě Altajských melodií. Ty však nebyly souborně vydány. Obeznámen s jeho prací sepsal muzikolog B.B. Krasiv sborník „24 mongol'skije narodnije pesni, zapisannije vo vremja ekspediciji v Mongoliju“ v roce 1914. Tato první díla postupně stanovila pravidla textového a notového zápisu mongolských písní pro potřebu evropských badatelů. Ve třicátých letech dvacátého století vydal P. M. Berlinskij knihu o mongolském vypravěči Luvsan Hurc'ovi. Tato kniha obsahovala rovněž 53 nápěvů lidových písní spolu s krátkým komentářem a výkladem. Smirnov uvádí, že právě tato kniha způsobila počátky vlastní reflexe mongolské lidové hudby mongolskými badateli (Smirnov, 1971, 6). Tak vznikl první sborník za přímé spolupráce sovětských a mongolských badatelů „*Mongol duunuudiin tu'uver*“ v roce 1935. Ten obsahoval 98 národních mongolských písní, tedy tradičních i zlidovělých revolucionářských. Vedle sbírání lidových písní totiž probíhal rovněž zápis mongolských revolucionářských písní, publikovaných ve sbornících „*Huvisgaliin duunuudiin tu'uver*“ a „*Mongol ardiin huvisgalt armiin ulaancirgiin duu*“ v letech 1930 a 1934 (Smirnov, 1971, 5-8). Jednotlivé sborníky byly několikrát rozšiřovány v průběhu 40. a 50. let.

Významnou knihou pro bádání na poli mongolské lidové hudby se stala kniha „*Mongolskaja narodnaja muzika*“ vydaná v roce 1971. Autorem je B.F. Smirnov, který působil mnoho let v Ulánbátarském symfonickém orchestru. Smirnov pracoval mnoho let na vhodném zápisu mongolských melodií do evropského notového systému. Ten si pro své potřeby částečně pozměnil a ve své knize využil pro zápis melodií dlouhých a krátkých písní, melodií hrdelního zpěvu a dalších žánrů. Rovněž se zaobíral mongolskými hudebními nástroji, tématy textů písní a rozdělením jednotlivých hudebních žánrů v tradiční mongolské lidové hudbě.

V následujících desetiletích probíhala i nadále sběratelská práce členů mongolské akademické obce. Stěžejním sborník sepsaný S'. Gaadambou a D. Cerensodnomem, *Mongol Ardiin Aman Zohioliin Deez' Bic'ig*, byl vydán v roce 1978 a od té doby tvoří bernou minci v oblasti tradiční lidové ústní slovesnosti Mongolů a tedy i hudby. Mongolští badatelé Gaadamba, Cerensdonom, Dulam, Enebis' a další utvářeli přibližně

od sedmdesátých let až do dnešní doby podobu mongolské etnomuzikologie, folkloristiky a organologie. Jejich badatelská činnost se odvíjela od jednotlivých regionálních forem a pestrosti mongolského folklóru. Stejně tak i jejich přednášky na Mongolské Státní Univerzitě na katedře umění.

Stěžejním dílem současné mongolské muzikologie je kniha *Mongolian Music, Dance and Oral Narrative* autorky C. Pegg, vydaná v roce 2001. Toto dílo se snaží popsat mongolskou lidovou hudební a taneční tradiční v celé své šíři z pohledu, který se snaží nalézat paralely a společný kontext mongolské ústní lidové slovesnosti, především hudby. Princip „performance“, který podle C. Pegg definuje hudební a taneční projevy etnika, dává nový směr v náhledu na mongolskou hudební tvorbu. Dále se tato kniha dotýká historie hudby na území Mongolska, vlivu komunismu na zaběhlé hudební postupy a sociálního a kulturního kontextu konkrétních písní. Na závěr je třeba zmínit, že kniha C. Pegg obsahuje rovněž nahrávky mongolské hudby na CD, kde je na 38 stopách prezentována široká plejáda hudebních žánrů a jejich variant v mongolské lidové hudbě.

1. Teoretická východiska

1.1 Technický aparát sběru materiálu a jeho dalšího zpracování

Pro svou práci jsem čerpal z několika knih zabývajících se zevrubně mongolskou lidovou hudbou. Část z nich tvoří sborníky, z nichž konkrétní vybrané texty písní tvoří značnou část druhé kapitoly této práce. Texty jsem vybíral na základě použitých motivů, básnických prostředků a témat, na nichž lze vhodně poukázat na charakteristiky jednotlivých žánrů mongolské tradiční lidové hudby. Důležitým kritériem byla rovněž možnost komparace s texty soudobé hudby.

Díla teoretická se týkají mongolské hudby obecně a snaží se podat souhrnný přehled. Pro své potřeby jsem využíval kapitol týkajících se tradiční lidové hudby a hudby období komunismu, resp. proměny lidové hudby a nahrazení tradiční hudby hudbou ve své podstatě umělou. Tato práce se sice historií mongolské hudby nezabývá, avšak využívá těchto znalostí v interpretaci písní a komparaci tradičních a moderních textů. Zásadním dílem, z něhož ve své práci vycházím je kniha *Mongolian music, Dance and Oral Narrative*. Při dělení a popisu hudebních žánrů jsem vycházel především z této knihy a vybrané informace jsem doplňoval a komentoval výňatky z ostatní sekundární literatury.

Významnou část zdrojů využitých v mé práci tvoří nahrávky písní lidových, zlidovělých a moderních. Nahrávky doplňují texty převzaté ze sborníků lidové hudby a přepisů nahrávek z internetu u moderních písní, především hip hopu. Součástí komparace tradiční a moderní hudby tvoří v několika případech odkazy na využití podobných melodií, typů zpěvu a hudebních nástrojů. Ve své práci se omezují na pouhé zmínky o melodických a harmonických charakteristikách jednotlivých žánrů. Analýza hudebního materiálu z tohoto úhlu pohledu stojí mimo rámec této bakalářské práce, přesto však doporučuji čtenáři, aby věnoval pozornost soupisu nahrávek v přílohách. Jejich poslech rozšíří představu o kontinuitě či diskontinuitě v mongolské hudbě. Poslední zdroj informací použitých v mé bakalářské práci tvoří konzultace a zápisy z přednášek. Značnou část z nich tvoří konzultace s mongolským obyvatelstvem: s

běžnými posluchači a příležitostnými zpěváky, se studenty hry na hudební nástroje a dějin umění, s profesionálními a poloprofesionálními hudebníky a s učiteli hudby. Vědomosti, které mi ochotně poskytli, velmi ovlivnily můj pohled na mongolskou hudbu, pomohly definovat podobu a téma práce a doplnily informace čerpané z literatury. Zápisy z přednášek a konzultace se týkají především učitelů Odsu'rena, Veroniky Kapišovské, Veroniky Zikmundové, Aleny Oberfalzerové a Z'u'gderiina Luvsandorz'e. Informace čerpané z jejich přednášek mi pomohly získat ucelenější představu o mongolském sociálním a kulturním kontextu, jehož alespoň částečná znalost je nezbytná pro interpretaci písňových textů.

Způsob práce s informacemi jsem zvolil dvojí pro každou z hlavních kapitol zvlášť. V první kapitole se snažím o ucelený výčet informací vztahujících se ke konkrétnímu tématu: hudební nástroje, hudební žánry atd. Pokoušel jsem se o ucelený přehled dostupných informací v co možná nejvyváženější podobě. Výčet informací není vyčerpávající, množství dat jsem selektoval na základě relevance k tématu bakalářské práce. Proto se čtenář v této práci neseťká s notovými zápisy či hudebně-teoretickými analýzami.

Pro druhou kapitolu jsem zvolil komparativní metodu práce s písňovými texty, která má za cíl poukázat na rozdílnost či shodnost dvou na první pohled značně odlišných hudebních světů.

1.2. Poznámky, transkripce, překlady

Přepisy mongolských slov do latinky jsem prováděl na základě systému použitým v ročenkách *Mongolica Pragensia* vydávaných Ústavem Jižní a Centrální Asie Filosofické fakulty University Karlovy v Praze. Zavedený systém transkripce je v současné podobě v užívání od roku 2003. Veškerá mongolská slova vyskytující se v textu jsou transkribována, s výjimkou zavedených termínů jako např. Ulánbátar, ajmak atd. Termíny v mongolštině jsou zároveň psané kurzívou, s výjimkou vlastních jmen, místních názvů a názvů etnik.

Z výše zmíněného periodika jsem vycházel rovněž v případě psaní poznámek a bibliografie.

V bakalářské práci se objevuje několik překladů písňových textů z mongolštiny do češtiny. V některých případech jsem překlad konzultoval s překladem do angličtiny, což je případně uvedeno v poznámce pod překladem příslušného textu. Dále bych tímto rád poděkoval Veronice Zikmundové za konzultace a odborný dohled nad mými překlady. Překlady písní uvedené v této práci postrádají jakékoliv umělecké ambice, mají v první řadě informativní ráz. Estetické cítění Evropanů a Mongolů je navzájem příliš odlišné, než aby se pomocí překladu povedlo převést veškeré dojmy a pocity, které má píseň vyvolat. Stejně tak nelze v dostatečné míře respektovat použité básnické prostředky a dojem, který vyvolávají. Čtenář je v tomto ohledu odkázán na komentáře k jednotlivým textům, které se obracejí na původní mongolskou verzi.

Mou snahou byl co možná nejdoslovnější překlad jednotlivých veršů. Přesto jsem se na několika místech v překladech dopustil pár cílených nepřesností ve snaze respektovat syntax a slovosled psané češtiny. Bez těchto nezbytných úprav by některé z překladů bez znalosti mongolštiny (a tedy porozumění původní verzi) nedávaly smysl.

1.3. Struktura bakalářské práce

Veškerý text je dělen na šest částí, přičemž v prvních dvou částech se čtenář seznámí s úvodem a teoretickými východisky, které vedly ke vzniku bakalářské práce.

Hlavní část tvoří třetí a čtvrtá část, resp. kapitoly č. 2 a 3 s ohledem na členění textu v rejstříku na začátku práce. Kapitola č. 2 nese název „Rozčlenění mongolské tradiční lidové hudby“ a je dělena do tří podkapitol, které jsou dále členěny v závislosti na šíři tématu. V první podkapitole je vymezena náplň termínu „tradiční lidová hudba“, se kterým se pracuje v následujících odstavcích. V následujících podkapitole se čtenář setká s problematikou rysů mongolské tradiční lidové hudby: regionální rozložení hudebních forem a jejich pluralita, použité hudební nástroje, témata písní a náboženský rozměr hudby. Zbytek kapitoly se zabývá problémem členění hudebních žánrů v Mongolsku a řešení navrhaná různými autory. V úplném závěru kapitoly jsou

jednotlivé vokální žánry mongolské tradiční lidové hudby a ústní slovesnosti zevrubně popsány.

Kapitola č. 3 pod názvem „Texty mongolských lidových písní a jejich porovnání s moderními“ poukazuje na konkrétních příkladech na charakteristiky popsané v předešlé kapitole. Je dělena do dvou podkapitol, které jsou dále segmentovány podle ukázek jednotlivých textů písní. V úvodu se nachází průvodní informace k textům mongolských písní obecně: stručný popis použitých básnických prostředků, kulturní kontext lidových písní, charakteristiky písňových textů a motivy v nich použité. Následuje pět příkladů textů tří různých žánrů mongolské tradiční lidové hudby, jejich překlad a komentář. V komentáři analyzuji text na základě principů předestřených v předchozích kapitolách.

Druhá podkapitola, zabývající se moderní hudbou, má podobnou strukturu jako podkapitola první. Po kratičkém úvodu, kde je nastíněn patřičný kulturní a částečně historický kontext moderní hudby, přichází čtyři texty písní ze soudobé mongolské hudební produkce. Komentáře jsou zaměřené především na podobnosti a odlišnosti s tradiční lidovou hudbou. Dále jsou zde doplněny nezbytné informace týkající se žánru a pozadí konkrétní hudby.

Pátá část práce obsahuje závěr a shrnutí výsledků práce. Následuje bibliografie, obsahující seznam literatury, informantů, internetových odkazů a seznam hudebních nosičů s použitými nahrávkami.

2. Rozčlenění mongolské tradiční lidové hudby

Valná většina prací a děl zabývajících se mongolskou lidovou a folklorní hudbou zahrnuje z velké části žánrové rozdělení této hudby, např. typy písní a jejich další členění podle použitých hudebních nástrojů atd. Toto rozčlenění je vzhledem k nesmírné pluralitě hudebních forem v mongolské hudbě nezbytnou součástí, bez ní by popisům konkrétní písně chybělo pozadí velmi specifického, mongolského „hudebního substrátu“, které dává písním hlubší význam. Nelze je tak vnímat jako pouhopouhé verše.

2.1. Vymezení termínu lidová hudba v mongolském kulturním prostředí

Prvním problémem, se kterým se zde setkáváme, je samotné vymezení lidové hudby Mongolska. Mongolská kultura a umění prošly během dvacátého století několika velice zásadními otřesy, které vedly k výrazné změně v přístupu k umění dříve vnímanému jako tradiční. Je tedy sporné, co lze v Mongolském kulturním kontextu označit za hudbu lidovou.

Pro svou práci jsem záměrně zvolil termín tradiční lidová hudba, jelikož podle mne nejlépe reflektuje představu o hudbě, jež v případě Mongolska není zatížena politicky či vlivem hudebních žánrů jiných zemí a kulturních okruhů. Tento proces vlivů a změn probíhá na většině území Mongolska přibližně od 30. let 20. století a stále sílí. Těžištěm této části práce bude tedy pokus o rozdělení hudebních žánrů, jak byly zaznamenány do období před nástupem komunismu k moci ve větší míře, tedy třicátých let. V některých případech se budu opírat o příklady sebrané později v průběhu dvacátého století, jelikož hudba feudálního Mongolska během období komunismu zcela nevymizela, především v západním Mongolsku. Často však musely být veškeré performance, hudební či jiné, které odkazovaly na období dřívější, prováděny v tajnosti.

Díky důkladnému potírání téměř všeho nesocialistického v mongolské kultuře během let 1920 až 1990 došlo k situaci, kdy samotní Mongolové mají již zkreslené představy o své vlastní tradiční lidové hudbě. Samozřejmě toto tvrzení neplatí zcela, avšak u

populace narozené ve druhé polovině 20. stol. již nahrazuje tradiční lidovou hudbu umělé vytvořená „hudba lidu“. Ta sice staví na základech tradiční lidové hudby, avšak některé její rysy cíleně opomíjí a jiné naopak pozdvihuje. Proces tvorby lidové hudby, který trvá samovolně stovky let, byl tak proveden během několika málo let (Pegg, 2001, 249).

2.2. Rysy tradiční lidové hudby Mongolska

Abychom mohli tento rozdíl mezi tradiční lidovou hudbou a „hudbou lidu“ nejlépe postřehnout, musíme se zaměřit se na jednotlivé charakteristiky tradiční lidové hudby, takové, jak jsme si je vymezili v předchozím odstavci. Právě ty totiž ve výše zmíněné, uměle vytvořené hudbě chybí. Tradiční mongolská lidová hudba, ať už máme na mysli instrumentální či vokální, má několik významných aspektů, které jí dávají velice specifický háv. Pokusím se o jejich zobecněný výčet.

2.2.1. Množství forem

Velice typickým rysem mongolské tradiční lidové hudby je nesmírná pluralita forem a žánrů, která vychází z geografických podmínek a etnické bohatosti této oblasti. Máme-li učinit základní rozdělení hudebních oblastí Mongolska, pak tedy získáme kulturní oblasti západní a východní, navzájem velmi odlišné. Tyto kulturně vymezené oblasti se nekryjí s takto označenými oblastmi geopolitickými. V případě západních Mongolů přesahují do okolních států, tedy Ruska, resp. Ruských republik Altaj a Tuva, a území Kazachstánu a Ruska, dříve tvořících Džúngarský chanát. V případě východních Mongolů jsou to potom mongolská etnika žijící ve východní a jihovýchodní části čínské provincie Vnitřní Mongolsko. Výše zmíněné oblasti procházely přibližně od období pádu dynastie Ju'an a návratu Mongolů zpět do vlasti (přelom 15 a 16. stol) značně odlišným vývojem. Východní část říše, později Chalcha, sváděla v průběhu následujících století téměř nepřetržitý boj s konsolidovaným západním křídlem Mongolské říše, v čele s ojratskými kmeny. Potřeba těchto dvou soupeřících skupin navzájem se vůči sobě vymezit, způsobila částečně cílenou odlišnost zvyků, rituálů, hrdinských eposů i hudby (Pegg, 2001, 28).

Tyto dva odlišné kulturní okruhy lze dále dělit na nespočet drobnějších jednotek, vycházejících z etnické příslušnosti a dále příslušnosti regionální. Etnickou příslušností se rozumí příslušnost k jednomu z přibližně 20 mongolských etnických skupin žijících na daném území (Grollová, Zikmundová, 2001, 46), regionální pak příslušnost ke konkrétní lokalitě. Regionální příslušnost obohacuje hudební projevy o zmínky o pomístních božstvech a kultech, případně přírodních scenériích.

2.2.2 Hudební nástroje v tradiční hudební kultuře Mongolů

Dalším velmi typickým rysem mongolské tradiční lidové hudby jsou použité nástroje a jednotlivé techniky hry na ně. V období před socialistickou revolucí zahrnovaly nástroje používané nomády víceméně pouze chordofonní či aerofonní, stejně tak tomu bylo i u ostatních nomádů Střední Asie. Membranofonní a idiofonní nástroje, v případě Mongolska bubny a nejrůznější perkusivní nástroje, jako např. činely či zvonky, byly používány jednak v hudbě náboženské, šamanské a buddhistické, a částečně rovněž ve dvorní hudbě a ve vojenském prostředí (Pegg, 2001, 67). Většina nástrojů z feudálního období přetrvala dodnes a hra na ně je stále provozována příslušnými etnickými či sociálními skupinami. Toto rozdělení do velké míry kopíruje výše zmíněné rozdělení na západní kulturní mongolskou oblast a východní kulturní mongolskou oblast, s přídavkem částečně oblasti přechodné – západní a centrální Chalchy. Charakteristické nástroje v konkrétní oblasti jsou následující:

Oblast západního Mongolska: *ihil, s'anz, tobs'uur a cuur*.

Prostřední oblast západní a centrální Chalchy: *morin huur*

Východní Mongolsko: *morin huur, huuc'ir, do'rvon c'ihtei huur, limbe*

(Pegg, 2001, 67)

Je třeba si uvědomit, že dnešní rozložení nástrojů na území Mongolska se nebude zcela shodovat s tímto schematickým rozdělením. Použití některých hudebních nástrojů se během posledních desetiletí rozšířilo napříč Mongolskem, především v důsledku povýšení na „národní nástroj“. Nástroj *morin huur*, používaný primárně Chalchy, má dnes právě takovou pozici, setkáme se s ním po celém Mongolsku. V západním Mongolsku místy nahrazuje podobný *ihil*.

Pro úplnost bakalářské práce se pokusím představit následující, velmi zestručňující přehled lidových hudebních nástrojů, používaných kočovníky na území Mongolska, techniky hry a jejich použití.

Morin huur, ihil

Tyto dva nástroje lze zařadit do skupiny nástrojů chordofonních, konkrétně smyčcových. Konstrukčně si jsou navzájem velmi podobné a zřejmě vycházejí ze stejného nástroje. Jedná se o nástroje se dvěma strunami, složenými z mnoha vláken (dříve koňské žíně, dnes umělá vlákna), které hráč rozeznívá tahem smyčce. Tělo nástroje mělo tradičně oválný tvar naběračky na kumys.

Ihil je konstrukčně jednodušší, kostra těla je ze dřeva, zatímco samotná ozvučná deska může být z kůže či dřeva. Tělo má tvar buďto oválný nebo obdélníkový. *Ihil* se používá převážně jako doprovodný nástroj při tanci *bieleg*, kde udává tempo a při doprovodu dlouhých písní. Technika hry na *ihil* spočívá v odtahování struny směrem od krku nástroje z vnitřní strany struny, nikoliv vnější, jak je tomu u *morin huuru* (nicméně lze předpokládat, že tato technika hry platila dříve v Mongolsku pro všechny typy „chůrů“ (Pegg, 2001, 74). Smyčec, používaný při hře na *ihil* je klenutý a má tvar luku.

Morin huur je nástroj bohatě zdobený, jeho název pochází z ornamentu koňské hlavy na hlavě nástroje nad ladícími kolíky. Tělo nástroje je téměř výlučně dřevěné, má čtyřhranný tvar, spíše lichoběžníkový než obdélný, s delší spodní základnou. U centrálních a východních Mongolů se používá jednak jako sólový nástroj a dále k doprovodu dlouhých písní. Smyčec je rovný a technika hry je opačná než u *ihilu*, stejně jako postavení strun - basová struna směrem od těla, zatímco u *ihilu* je tomu naopak.

Morin huur prošel během posledních desetiletí velkými konstrukčními proměnami a nástroj, se kterým se v hudebních souborech ve městech i na venkově setkáváme, je produktem inženýrství, které mělo za cíl upravit chalchský nástroj na mongolský

národní nástroj. Použití termínu tradiční lidový nástroj je v tomto případě nutné brát s rezervou.

S'anz (neboli s'udraga)

Tento nástroj je jednou ze dvou mongolských louten (společně s *tobs'uurem*) a používá se v západním Mongolsku k doprovodu tradičního tance *bieleg*. Historicky je jeho užívání rovněž potvrzeno v Ulánbátaru. Tělo nástroje tvoří dřevěný rám ve tvaru buďto kruhu či oválu, potažený většinou hadí kůží. K tělu je připevněn poměrně dlouhý krk a nástroj je osazen třemi strunami, které se rozeznívají drnkáním. Dozvuk nástroje je poměrně krátký, z toho důvodu spočívá technika hry v Rychlých úderech prstů pravé ruky přes struny nahoru a dolů. Proto se jedná spíše o rytmický nástroj než melodicky, s výrazně perkusivním zvukem.

Díky kombinaci tří strun a tedy dvou intervalů mezi nimi má *s'anz* celou řadu ladění, která závisí na etnické příslušnosti hráče (Pegg, 2001, 79).

Tobs'uur

Tobs'uur je dvoustrunná loutna, jež se používá v západním Mongolsku k doprovodu vyprávěných eposů. U některých západomongolských etnik se rovněž používá k doprovodu tance *bieleg*. Popis tohoto nástroje je poměrně obtížný, jelikož s určitostí lze říci pouze skutečnost, že má dvě struny, naladěné v intervalu kvarty. Nicméně tvarů těla nástroje je více, Carole Pegg ve své knize uvádí čtyři s tím, že se nejedná o vyčerpávající výčet (Pegg, 2001, 81).

Rám těla je potažen kůží, kvůli dosažení co nejlepšího zvuku pokud možno co nejtenčí. Z tohoto důvodu se používá kůže novorozených velbloudů anebo kůže z oblasti slabin dospělých zvířat. Nástroj se rozeznívá buďto úderem prstů pravé ruky přes obě dvě struny naráz či postupným vybrnkáváním střídavě spodní a horní struny palcem a ukazováčkem.

Huuc'ir, do'rvon c'ihtei huur

V tomto případě se jedná o nástroje téměř identické, liší se pouze velikostí a počtem strun. Zatímco *huuc'ir* má struny dvě, *do'rvon c'ihtei huur* má čtyři – název v překladu zní „chůř se čtyřma ušima“, tedy ladícími kolíky.

Tělo nástroje je válcové příp. osmihranné, bez zadní ozvučné stěny. Na mongolském venkově lze *huuc'ir* vyrobit z plechovky či krabice na čaj a potáhnout kůží, nástroje používané hudebními soubory mají tělo dřevěné a potažené hadí kůží. Na tyto dva velmi podobné nástroje se hraje rovněž smyčcem, který je provlečen skrz struny tak, že polovina vláken smyčce vede nad basovou strunou a polovina nad druhou, výše položenou strunou. Užívá se specifického držení smyčce, při kterém si pohybem prsteníčku ruky, která třímá smyčec, hráč určuje, zda-li rozezní horní či spodní strunu. Stejně tak je tomu v případě *do'rvon c'ihtei huuru*, kde smyčec rozděluje struny na dvě spodní a dvě horní.

Použití těchto nástrojů mezi kočovníky zahrnuje především doprovod oslavných písní – *yoro'ol*, a pohádek či legend – *domog u'lger*. Produkovaná melodie jednak kopíruje melodickou linku přednesu a navíc hudebně vyjadřuje a ztvárňuje události a postavy ve vyprávění.

Cuur

Tento hudební nástroj se řadí mezi dechové nástroje, nicméně tón cukru tvoří nejen chvějící se vzduchový sloupec, ale rovněž hlas hráče a alikvotní tóny, pro které tvoří tělo nástroje přirozený zesilovač. Proto řadí sami Mongolové *cuur* po bok hrdelnímu zpěvu *ho'omii*, při kterém rovněž vznikají slyšitelné alikvotní tóny.

Tělo nástroje dřevěné, nejčastěji vyrobené z jednoho kusu dřeva, resp. vydlabané a opět spleené větve stromu. Takto upravená větev se vloží do navlhčeného dobytčího střeva, které se po vyschnutí stáhne a zamezí úniku vzduchu z nástroje. Nástroj není uzavřen ani na jednom z konců a k rozeznění je třeba velice opatrného a jemného dechu. Student mongolské lidové hudby Bayannamsarai Buyandelger si při hraní vkládal mezi zuby přehnutou špičku jazyka, čímž dosáhl jemnějšího proudu vzduchu

směřujícího do nástroje. Zároveň ukotvoval nástroj na zubech horní čelisti. Součástí techniky hry je rovněž hluboký, bručivý tón, který hráč hlasem vytváří a nad nímž hraje samotnou melodii písně. Právě z tohoto hlubokého tónu jsou slyšitelné zesílené alikvóty, které dotvářejí při hře samostatnou melodii. Hlavní tón melodie se mění podle ucpávání tří tónových otvorů na dolní polovině nástroje.¹

Používání *cuuru* překračuje hranice západního Mongolska, setkáme se s ním rovněž u Tuvinců, Kazachů a ostatních, Mongolsku ještě vzdálenějších, středoasijských etnik. Byť se hrané melodie pochopitelně liší v závislosti na konkrétním etniku, konstrukce nástroje zůstává téměř stále stejná a u všech etnik, která na *cuur* hrají, se používá jako sólový nástroj. Hraje se na něj při některých rituálech a slavnostech, např. svatba či narození dítěte.

Limbe

Flétna *limbe* je rozšířená především mezi etnika východního Mongolska, kde se používá k doprovázení dlouhých písní. Mongolové rozlišují dva druhy *limbe*, tzv. mužskou – *er limbe*, která širší a kratší a ženskou – *em limbe*, která naopak delší a tenká. Styl hry na ně se rovněž liší, přičemž na *er limbe* se používá silnější způsob hraní, který vytváří hutnější tón (*hatuu limbedeh*). Flétna bývá tradičně vyrobena z bambusu nebo tenkého mosazného plechu. Flétna *limbe* má šest otvorů, kterými hráč tvoří melodii, jede, do něhož ústy vhání vzduch a další tři, jimiž tón opouští tělo nástroje.

Spektrum hudebních nástrojů používaných na území Mongolska doplňují nástroje, které byly používány na dvorech feudálů a nástroje, užívané náboženskými skupinami, tedy šamany a buddhistickými mnichy, při rituálech.

Mezi dvorní nástroje lze zahrnout různé druhy *yatagů a yooc'inů* – druh citery a cimbálu, dechových nástrojů a bubnů. Většina těchto nástrojů má doložitelný původ v Číně, odkud byly převzaty k provozování hudby na dvorech chánů. V dnešní době jej

1 Bayannamsarai Buyandelger

jejich použití rozšířeno především na lidové soubory písní a tanců, např. *Ulsiin Ardiin Duu Bu'z'giin C'uulag*, *Mongol U'ndesniin Duu Bu'z'giin C'uulag* atd. Na mongolském venkově se s těmito nástroji téměř nesetkáme, jejich velikost a neskladnost se příliš neslučují s kočovnickým životem. Přesto v městském prostředí v dnešní době dochází částečně k významovému splývání mezi nástroji dvorními a nástroji lidovými, především u obyvatel Ulánbátaru.

Nástroje náboženské lze rozdělit do dvou skupin, šamanské a buddhistické. V případě hudebních nástrojů šamanských se jedná o bubny a chřestítka, hůl a na severu Mongolska rovněž brumli. S těmito nástroji přicházejí kočovníci často do kontaktu, nicméně hru na ně neprovozují, ta je vyhrazena pouze šamanovi. Brumle (*aman huur*, *to'mor huur*) je výjimkou, jelikož hra na ní je provozovaná i běžnými kočovníky a to dokonce bez ohledu na pohlaví a věk hráče. Carole Pegg uvádí, že brumle šamanů bývají kvalitněji zpracované než brumle „sekulární“ (Pegg, 2001, 86).

V případě buddhistických nástrojů se ve většině případů setkáváme s nástroji původem s Tibetu a Číny, kde plnily rovněž doprovodnou funkci náboženské hudby. Jedná se o dlouhé a krátké žesťové trouby (*bogino* a *urt bu'ree*), malý ruční bubínek (*damar*), chřestidla a zvonky (*duudaram*, *honh*), dechový nástroj vyrobený ze stehenní kosti významného lamy (*gandan bu'ree*), gongy (*haranga*), lasturu (*cagaan bu'ree*) a nejrůznější činely (*can*). Hra na tyto nástroje byla tradičně omezená pouze na území kláštera, různé nástroje plnily funkce svolávání k modlitbám či řídily tempo společné modlitby. Některé nástroje plnily funkci doprovodu při rituálech a tanci *cam*.²

2.2.3. Témata v mongolské tradiční lidové hudbě

Pro mongolskou tradiční lidovou hudbu je velmi typický soubor témat, která se objevují v textech písní a epickém vyprávění. Soubor těchto témat lze částečně zjednodušit, stanovíme-li si základní kategorie vlivů a zápletek, které se v textech objevují. Pro toto rozdělení je třeba alespoň primárně rozčlenit texty na čtyři skupiny: dlouhé písně (*urtin duu*), krátké písně (*bogino duu*), oslavné písně (*magtaal*, *yoro'ol*) a

² Buddhistický rituální tanec s dramatickými prvky a maskami. Součástí je i hudební doprovod (Grollová, Zikmundová, 2001, 160).

eposu (*tuul*). Toto rozdělení dále rozšíříme v následující kapitole, stejně tak témata písní a jejich příklady textu.

V případě dlouhých písní se setkáváme s tematikou náboženskou, filosofickou, didaktickou a ceremoniální na příkladech popisu lásky k rodině, přírodě, *nutagu*³ a zvířatům. Oproti tomu krátké písně stojí na základu situačním, nikoliv rituálním či slavnostním. Kvůli tomu je poměrně obtížné stanovit soubor témat, která se v krátkých písních objevují. Tato témata jsou subjektem improvizace interpretů, kteří vybírají z několika jim známých melodií a na ní pak veršují improvizovaný text. Tématy písní tedy jsou fenomény, které není ani tak třeba oslavovat jako spíše kritizovat či na ně nějak upozorňovat. Setkáme se tedy s tematikou sociálních situací, jako např. sexuálně rozpustilý a nemravný mnich v písni *Wangli*, problémy, s nimiž se mladík setkává, když chce v noci tajně navštívit svou milou v písni *Bo'mboolee* apod.

U oslavných písní je patrná souvislost s dlouhými písněmi, podobně jako v těch je hlavním tématem příroda a nezvyklá či posvátná místa, příp. zvířata atd. *Magtaaly* podávají přesný, až téměř fotografický popis.

Na závěr tohoto stručného vymezení je třeba zmínit ještě tematiku eposů, která je od předchozích dvou žánrů poměrně odlišná. Na nepoměrně delším úseku veršů se na příkladech hrdinských činů stěžejních postav eposů ukazují poměry v životě běžných nomádů a šlechty, příp. centrálně organizovaného státu v případě Velké Mongolské říše.

2.2.4. Náboženský rozměr hudby

Posledním rysem, který v této kapitole zmíním, vytváří nejpatrnější rozdíly mezi tradiční lidovou hudbou a lidovou hudbou novodobou, umělou. Tímto specifikem je náboženský rozměr hudby. V případě tradiční lidové hudby tvoří náboženství prizma, skrz které Mongolové tradičně hleděli na píseň jako celek. Tato píseň díky němu dostávala význam, obdržela pozici v kulturním systému a zároveň získala nějakou funkci, např. zapuzení zlých duchů, oslava ducha hory apod.

3 Překlad slova *nutag* do českého jazyka zní „domov“ či „domovina“. Jeho význam je však širší, zahrnuje širší územní oblast. Rodilý Mongol má se svým *nutagem* nesmírně silné citové pouto.

Vlivy a přítomnost náboženství Mongolska v hudebním projevu lze rozdělit na tři hlavní skupiny, které se shodují s hlavními náboženskými proudy. Těmi jsou šamanismus, lámaistický buddhismus a mongolská lidová náboženství, která zahrnují celou řadu národnostních i regionálních kultů. Všechna tři náboženství vytváří do určité míry dohromady synkretickou směs pravidel a tradic. Nicméně některé z aspektů kultury, a tedy i hudby, jsou typické pouze pro některé z výše zmíněných náboženství a rituálů s ním spojených.

U mongolského šamanismu se setkáváme jednak se specifickým repertoárem nástrojů, jednak s typickými žánry přivolávání duchů/*ongonů*⁴ (mong. *duudlaga*). Provozování této hudby náleží pouze šamanovi, který jako jediný může komunikovat s těmito duchy. Hudba, kterou provozuje šaman či šamanka při rituálech, se při jiných příležitostech neprovozuje. Získává tak posvátný rozměr a Mongolové včetně šamanů k ní přistupují s bází a pokorou. Dále platí, že čím silnější je šaman, tím silnější jsou jeho přivolávací písně.

V umění a hudbě buddhismu je patrná především skutečnost, že se v prvopočátku nejedná o vlivy mongolské nýbrž tibetské příp. čínské, což lze snadno demonstrovat u používaných nástrojů, často v tibetštině deklamovaných textů apod. V každém klášteře byl v tajnosti sřížen sborník manuskriptů notací a písní, používaných při liturgii (Pegg, 2010, 150). Nicméně v období před nástupem komunismu k moci se již po několik staletí jednalo o kulturní prvek, který byl v kontextu Mongolska a mongolské kultury téměř všudypřítomný a běžní obyvatelé s ním přicházeli denně do kontaktu. Pro ilustraci, uvádí se, že na počátku 20. století se počet klášterů na území Mongolska pohyboval kolem 700 a počet mnichů v nich se odhadoval na 100 000 (Pegg, 2010, 146). Docházelo tedy k častému prolínání mnišské hudby s tradiční lidovou hudbou, jelikož mnišští adepti, příp. pozdější výše postavení mnichové, samozřejmě pocházeli z řad obyčejného obyvatelstva. Někdy docházelo k převzetí formy a jejímu naplnění náboženským obsahem. Typickým příkladem je forma dlouhé písně, jejímž textem je však buddhistická sůtra. Píseň je navíc doprovázena gongy a činely. Vladimircov

4 Duchové předků vtělení do obětní figurky (Grollová, Zikmundová, 2001, 82).

nazývá tyto písně podle pomístní klasifikace *s'astir duu* – „sútra-píseň“. Tradiční lidová hudba tedy může v buddhistickém kontextu často nabírat tento náboženský rozměr (Pegg, 2010, 150).

Pro mongolskou tradiční lidovou hudbu je ovšem nejvýznamnější složkou soubor kultů a rituálů či zvyků s nimi spojených, který nazýváme mongolská lidová náboženství.⁵ Lidová víra Mongolů tradičně prostupovala jak tvorbu nástrojů, tak hudební produkci a dávala hudbě hlubší smysl a vážnost. V dnešní době je tento rozměr tradiční lidové hudby sice potlačen a stále přežívá v některých zvycích např. přítomnost *morin huuru* v domácnosti přináší štěstí.⁶ Mýty lidového náboženství popisují vznik hudebních nástrojů, které mají původ od některého z mytických hrdinů, jsou pak považovány za obzvlášť úctyhodné. Je tomu tak především u *ihilu*, *morin huuru* a *cuuru* (Pegg, 2001, 101, 104-5). Dále u Mongolů existují mýty, které poukazují na vznik hudby. Významný mýtus o slepci Tarvaa (*sohor Tarvaa*) popisuje, kterak při sestupu do podsvětí se setkává s pánem podsvětí, *Erlig nomin* chánem a přináší od něj zpět na zemi zpěv, vyprávění eposů a hru na nástroje (Gaadamba, Tserenodnom, 1978, 141). Hudební produkce je tedy zřejmě tradičně považovaná za dar od božstev a náležitě uctívána.

Pro mongolské lidové náboženství je velice významný soulad s přírodou, která je považována za všezahrnující a všemocnou. Dochází k uctívání duchů pánů (*ezen*) hor a řek, posvátných stromů a skal. Např. oslavné písně (*magtaal*) *Altain magtaal*⁷ či *Otgon Tengriin magtaal*⁸ byly tradičně určeny pánům hor, nikoliv horám samotným. Dochází zde ke komunikaci mezi lidmi a *ezeny* skrze hudbu a epická vyprávění, díky které se udržuje náklonnost *ezenů*. Některá posvátná místa mají rovněž podíl na vzniku konkrétního hudebního projevu. Tak se kupříkladu u západních Mongolů setkáváme s původem alikvotního zpěvu *hoo'mii* od hory Z'argalant v C'andmani sumu ajmaku Hovd, jelikož tato hora umí zadržet větry vanoucí ze západu a vytváří zvuk, který se člověk naučil imitovat coby *ho'omii*. Původ alikvotního zpěvu a zvuku *cuuru* se připisuje řece Eev a jezeru Har Us, které mají rovněž magické schopnosti ovládat

5 W. Heissig v knize Mongolian folk religion, str. 46. (Pegg, 200, 97)

6 Z'u'gderiin Luvsandorz'

7 Pohoří Altaj na západě Mongolska.

8 Posvátná hora na území ajmaku Zavhan.

přírodní síly (Pegg, 2010, 102-3). Velmi významnou schopností hudebníků a vypravěčů je, podobně jako u šamanů, schopnost komunikovat s přírodou a jejími silami, které využívají ve prospěch svůj a ostatních lidí. Existují písně a vyprávění, která mají za funkci přivolat déšť. Důležitost těchto rituálů pro obyvatele Mongolska byla tak významná, že došlo k jejich implementaci do buddhistických rituálů. Z tohoto důvodu mohou tyto písně provozovat rovněž lámové (Pegg, 2010, 107). Například pro komunikaci s větrem slouží *isgiree*, druh pískání bez zapojení rtů. Má za úkol uklidnit rozhněvané pány větrů.⁹ V této komunikaci s přírodou je z každodenního hlediska pro Mongoly zřejmě nejdůležitější možnost promlouvat ke zvířatům, buďto chovanému dobytku či potenciální kořisti při lovu. Tato komunikace probíhá rovněž skrz písně a vokální projevy, např. svolávání jaků a velbloudů pomocí *ho'omii* (Pegg, 2010, 236), uklidňování divokého koně hrou na *morin huur* či *ihil* (Pegg, 2010, 238) atd. Příroda a postavení člověka v ní je ústředním tématem mongolského lidového náboženství a tudíž do velké míry rovněž tradiční lidové hudby. Zároveň vytváří kulturní rámec pro umělecké a kulturní projevy, Toto pojetí se velmi odlišuje od evropské „kultivační“ kultury, která je naopak od počátků vnímána jako protipól nekultivované přírody (Pegg, 2010, 98).

2.3. Žánry tradiční mongolské lidové hudby

Na závěr této kapitoly se dostáváme k samotnému rozdělení mongolských hudebních žánrů a k jejich pojmenování. Setkáváme se zde s problematikou toho, co do hudebních žánrů zařadit a co již ne, jelikož rozdíly mezi jednotlivými vokálními a hudebními projevy jsou často postaveny na jiném základě než je tomu u evropských hudebních žánrů, lidových i umělých. Jednotlivé kategorie tradiční lidové hudby Mongolska se tak jeví poměrně netransparentní a jejich zařazení do systému žánrů je problematické.

Od vlastní mongolské nomenklatury odvozujeme termín *aman zohiol*, přeložitelný jako „ústní lidová slovesnost“. Do něj, podle Gaadamby a Cerensdonoma Mongolové zařazují písně (*duu*), eposy (*tuul'*), moudrá rčení a triády (*zu'ir cecen u'g, yortonciin gurav*, hádanky (*onisogo*), pohádky a legendy (*domog u'lger*), oslavné písně a přání

9 Odsu'ren

(*magtaal yorool*), šamanské verše a modlitby (*bo' o mo'rgoliin yaruu nairag*) a lidové tance a hry (*ardiin z'uz'ig naadam*). Ten však zahrnuje daleko širší spektrum kulturních projevů než pouze hudebních. Nicméně další členění se již vztahuje pouze na písně, které jsou z našeho pohledu jen jedním z hudebních žánrů. Zaměříme-li se pouze na písně, pak přichází autoři s následujícím dělením: pracovní písně (*ho'dolmoriin duu*), rituální a slavnostní písně (*zan uiliin duu*) a velikou skupinu „písni o životě a o tom jak to v něm chodí“ (*az' baidliin uyangat duu*), které se dále dělí na milostné písně (*amragiin uyangat duu*), ukolébavky (*bu'uveiin duu*), uctivé písně (*ac'lal elberliin duu*), smutné písně (*gunigt duu*), zkrácené oslavné písně (*magtaal duu*), ironické a satirické písně (*s'og hos'in duu*) a historické písně (*tuu'hen duu*) a další. U jednotlivých písní není uvedeno, zda-li se jedná o dlouhou či krátkou píseň, pro příslušníky mongolských etnik by toto rozdělení mělo být patrné z podoby textu. V popisu je tedy důraz kladen především na texty písní, nikoliv jejich přednes (Gaadamba, Cerensdonom, 1978, 41-70).

B.Smironov ve své knize *Mongol'skaja narodnaja muzika* uvádí podstatně zjednodušující rozdělení lidové slovesnosti, které však vyžaduje další dělení na jednotlivé podskupiny. Navrhuje rozdělení na tři hlavní skupiny: písně, epos a instrumentální hudba (Smironov, 1971, 21). Veškeré další žánry buďto spadají do některé z těchto kategorií nebo se pohybují na pomezí mezi nimi. Pro nás je nejzajímavější rozdělení písní. Smironov v první řadě rozděluje na písně dlouhé a krátké, přičemž dlouhé písně dále dělí na písně o koních, písně o rodině a rodném kraji, filosofické písně, písně lyrické a milostné písně. Naproti tomu u krátkých písní se setkáváme s popisem stručnějším – Krátké písně, ve větší míře nežli dlouhé písně, odrážejí každodenní venkovský i městský život mongolského národa.¹⁰ Dále uvádí soupis možných témat, která se však do značné míry mohou krýt s tématy dlouhých písní. Stejně tak uvádí, že přednes dlouhých písní si často vypůjčuje techniky typické pro přednes krátkých písní. Přesto však zůstává ve svém rozdělení striktní a nezaměňuje či nepromíchává jeden žánr s druhým (Smironov, 1971, 22).

¹⁰ Korotkije pesni – bogino du – v bolšej mere, čem urt du, otrazili povsednevniy selskij i gorodskoj byt mongol'skogo naroda (Smironov, 1971, 22).

V knize *Halhiin ugsaatinii zu'i* se setkáme s rozdělením tradičních lidových písní na dlouhé písně, krátké písně a samostatnou skupinu *harilcaa duu* – „dialogové písně“, které ostatní autoři často řadí do krátkých písní. Je možné, že Mongolové samotní vnímají *harilcaa duu* jako písně odlišné od ostatních, zatímco evropská etnomuzikologie nikoliv (Nansalmaa, 1987, 335).

Pro potřeby této práce jsem shledal nejvhodnějším dělení, které navrhuje ve své knize Carole Pegg. V popisech hudebních projevů Mongolů pracuje častěji s termínem performance-performance, nikoliv music-hudba, čímž se snaží postihnout vnímání Mongolů jejich vlastního tradičního lidového umění. Její rozdělení hudebních žánrů je následující: dlouhé písně (*urtiin duu*), krátké písně (*bogino duu*), hrdinské eposy (*tuul*), legendy, pohádky a oslavné písně a krátké slovesné útvary-modlitby, přání a kletby. Rovněž připojuje hrdelní zpěv, coby pro oblast západního Mongolska a přilehlé regiony jedinečný vokální projev. Témata písní neopouští stranou, nicméně na jejich základě nerozčleňuje žánry. Ty dělí na základě odlišností použitých básnických prostředků, počtu veršů a způsobu přednesu. Texty písní poté hrají roli především v popisu situací, ve kterých je konkrétní píseň performována.

2.3.1. Dlouhé písně - *Urtiin duu*

Tyto písně jsou provozovány obyvateli všech výše zmíněných oblastí Mongolska a tvoří tak základní pilíř „vznešené hudby“. Vznešené proto, že performance dlouhých písní, především *aizam urtiin duu* – prodloužených dlouhých písní, se vztahuje většinou na konkrétní čas či konkrétní příležitost v koloběhu roku. Má tedy částečně rituální či sakrální význam, spojený s výjimečností. Stejně tak je schopnost zpívat dlouhé písně považována Mongoly za vysoké umění.

Název *urtiin duu* – „dlouhé písně“ je odvozen nikoliv od rozsahu textu, jak by se zdálo, avšak od způsobu přednesu. Délka písní spočívá v prodlužování a protahování slabik jednotlivých slov textu, případně vkládání dalších slabik bez sémantického významu kvůli melodickému ozdobení písně. Protážené slabiky jsou rovněž zdobeny trylky a dalšími ozdobami, v moderním diskurzu se jedná v podstatě o aranžérskou

práci interpreta. Mezi tyto ozdoby patří například: *hatgaalah* – vzestupné glissando, *gulsuulah* – sestupné glissando, *s'igs'il* – vibráto, *cohil* – stakatový rytmus tvořený hrdlem apod. Některé z těchto ornamentálních technik jsou typické pouze pro konkrétní etnikum, nicméně vždy jsou dlouhé velmi zdobené (Pegg, 2010, 46). Pro dlouhé písně je dále typický široký tónový rozsah (až tři oktáv), kterého interpret může dosáhnout použitím falsetu a nepravidelný rytmus. To však neznamená, že by měl zpěvák velkou volnost co se týče interpretace. Ta je poměrně striktní a měla by být dodržována.¹¹

V knize *Halhiin ugsaatinii zu'i* poukazují autoři na skutečnost, že za názvem *urtiin duu* by se mohl skrývat termín *urt nastai duu* neboli písně dlouhého věku. Uvádí zde píseň *Tu'men eh*, jejíž stáří je 300 let a *Zeergentiin s'il*, která je údajně stará bezmála 800 let. Zatímco první příklad lze skutečně doložit v kronice *Erdeniin erhi* z roku 1696, kde bylo tato píseň zpívána vítěznému koni, zdroj druhého příkladu autoři neuvádějí. Zmínky o dlouhých písních však nalezneme ve starších kronikách *Altan tobc'* a *Mongoliin nuuc tobc'oo* („Tajná kronika Mongolů“). Lze se tedy domnívat, že některé z dnech stále zpívaných písní jsou skutečně velmi staré (Nansalmaa, 1987, 334-335).

Kromě obecného názvu *urtiin duu*, který platí obecně pro celé Mongolsko a je patrně srozumitelný všem obyvatelům Mongolska, existují rovněž lokální názvy. Tyto názvy odkazují na některé další aspekty dlouhých písní a funkce, které plní v rámci hudební kultury Mongolů. Tak se setkáváme s názvy jako např: *nairiin duu* – slavnostní písně u Chalchů, *suman duu* – somonní písně u některých skupin Chalchů v západních a jihozápadních oblastech centrálního Mongolska, *to'riin duu* – státní písně u obyvatel jižního a východního Mongolska či *to'r hurimiin duu* – státní slavnostní písně u Chalchů-Bordžiginů (Pegg, 2001, 44).

Existují tři typy dlouhých písní, které rozdělujeme právě na základě jejich „délky“ na *aizam urtiin duu* – prodloužené dlouhé písně, *tu'geemel urtiin duu* – dlouhé písně a *besreg urtiin duu* -zkrácené dlouhé písně.

11 Veronika Kapišovská

S formou *aizam urtiin duu* se setkáme u obyvatel oblastí východního Mongolska. Tato forma dlouhé písně je bohatěji zdobena a má širší tónový rozsah. V porovnání s dlouhými písněmi západních Mongolů působí *aizam urtiin duu* východních Mongolů mnohem plynuleji a bez jakéhokoliv pravidelného tempa. Interpretace *aizam urtiin duu* klade vysoké nároky na zpěváka, od kterého je očekávána improvizální zdatnost co se týče melodických ornamentů a improvizálních schopností. Text může být tedy lehce nesrozumitelný (často se setkáme s výslovností v klasické mongolštině) a zdánlivě až na pozadí. Text je však bezpochyby významný. Stejně tak básnické prostředky v něm užité, jako např. aliterace na začátku verše. V tradičním pojetí čítá *aizam urtiin duu* šedesát čtyři slok, nicméně je rovněž přípustný počet třiceti dvou, šestnácti a osmi (Pegg, 2001, 44-47). Právě forma *aizam urtiin duu* je považována za nejvznešenější a je zpívána při svátcích a slavnostech

Tu'geemel urtiin duu je forma dlouhých písní, která je používána v neformálním kontextu a rozsahem se pohybuje mezi prodlouženými a zkrácenými dlouhými písněmi (Pegg, 2001, 48).

Besreg urtiin duu jsou zpívány obyvateli západního Mongolska a Sintiaňskými Mongoly. Slova textu písně nejsou tolik protažená ani zdobená, což srozumitelnosti textu nahrává. Rovněž využívá ornamenty typické pouze pro tuto formu dlouhé písně, pauzy a prázdné slabiky. *Besreg urtiin duu* tak vyznívají rytmičtěji (Pegg, 2001, 47). Jednotlivá mongolská etnika mají vlastní repertoár dlouhých písní, specifický typ přednesu a funkci písně v rámci *nairu* – slavnosti. Tak se setkáme například u Do'rvotů v západním Mongolsku s odkazy na *Do'rvod duunii ho'h devter* – Modrý sborník do'rvotských písní, který má prý zahrnovat 360 dlouhých písní (Pegg, 2001, 47). Podobně se u jednotlivých etnik setkáme i s rozdílnými verzemi téže písně. Tyto rozdíly mohou být melodické či textové, popřípadě obojí, méně či více výrazné. Zářným příkladem je dlouhá píseň *Tu'men Eh* – překlad, která má pro všechny Mongoly, především Chalchy, nesmírný historický a kulturní význam. Od první zmínky o této písní, zapsané Darhan C'in Wangem v roce 1695 se v pramenech až do dnešní doby setkáme s následujícími verzemi: východní verze, západní verze, Bordžiginská verze, „učňovská“ verze a Bajanbátarova verze. A nejinak je tomu i u

dalších dlouhých písní, společných pro většinu Mongolských etnik: např. *Domon*, *O'vgon s'uvuu* atd.(Nansalma, 1987, 336).

Smirnov ve své knize řadí do žánru dlouhých písní také písně-popěvky *gingoo* a *toig*, které připomínají dlouhé písně formou a melodií, nicméně jsou často bez textu a nebo je text, na rozdíl od textů dlouhých písní, poměrně banální (Smirnov, 1971, 23). *Toig* značí popěvek, kterým se uklidňují ovce a jehňata, případně přemlouvají ovce, aby přijali jehně za své. Písně *gingoo* jsou zpívány dětskými jezdci před koňskými závody. Skrze tento popěvek lze zjistit, zdali má dítě nadání na zpěv dlouhých písní a mělo by se v tomto ohledu dále rozvíjet (Pegg, 2001, 48). Dále Smirnov řadí k dlouhým písním ještě žánry *uhai* a *tu'rleg*, sborové popěvky. *Tu'rleg* znamená v překladu v podstatě refrén dlouhé písně, kdy si hlavní zpěvák má možnost odpočinout a všichni ostatní účastníci slavnosti sborově zapějí refrén. Nejedná se tedy o samostatný žánr. Počet *tu'rlegů* de facto udává počet slok dlouhé písně. Popěvek *uhai* je zpíván během lukostřeleckých závodů a dává vědět všem zúčastněným, sportovcům i divákům, jak se závod vyvíjí. Zároveň před střelbou žehnají střelcům a přejí štěstí a pevnou ruku. Tyto písně mají většinou nesrozumitelný text, nicméně u Burjatů se setkáváme s textem písně *uhai*, který popisuje rychlost šípu, jeho vzhled a pobízí ho, aby se střelil do cíle (Pegg, 2001, 225). Všechny tyto žánry se sice dlouhým písním mohou podobat melodicky, nicméně mají zcela odlišnou funkci a výrazně se liší textově a proto je třeba je od dlouhých písní odlišit a oddělit. Smirnov řadil zjevně mongolské hudební žánry do skupin především na základě hudební analýzy a text považoval až za druhotný.

2.3.2. Krátké písně – *bogino duu*

Na základě výše zmíněného popisu dlouhých písní lze v podstatě negativně vymezit to, čím jsou písně krátké. Melodie krátkých písní nejsou zdobeny a odehrávají se v jednoduchém pravidelném rytmu, většinou 2/4 či 4/4, někdy i 3/4. Důraz je kladen především na text, který bývá díky pravidelnému rytmu a minimu melodických ornamentů srozumitelný. Zatímco v případě dlouhých písní se improvizace vztahuje na melodii písně, u krátkých písní se můžeme setkat s improvizovaným textem na pevně danou melodii. Tak je tomu například u satirických písní Darhatů v ajmaku Ho'vsgol, kde zpěvák využívá jedné ze 32 daných melodií a na ní improvizuje ironický text

(Pegg, 2001, 49). Melodie se pohybují v rozmezí jedné a půl oktávy. Rysem typickým a zcela zjevným je pak využívání pohybu těla a změny barvy hlasu za účelem dosažení expresivnějšího přednesu a příběhovosti, na rozdíl od dlouhých písní, kde zpěvák působí strnule a soustředí se na modulace melodie.

Existuje nespočet podskupin krátkých písní. Kolektiv autorů uvádí v knize *Halhiin ugsaatiin zu'i* následující podskupiny: *s'og duu* – ironické písně, *hohir duu* – „ukřivdění písně“, *s'alig duu* – laškovné písně, *hos'in duu* – satirické písně, *s'og ho'sin duu* – ironické satirické písně, *zavhai duu* – písně kritizující nemravné chování, *ahriin duu* – kratičké písně, *savsaga duu* – písně kritizující klevetnictví, *yodor duu* – smuteční, pohřební písně, *baga duu* – malé písně (asi dětské) atd. (Nansalmaa, 1987, 346). Toto rozdělení je odvozeno od textů písní, které se dotýkají všech sfér každodenního života nomádů. Krátké písně bývají zpívány při neformálních příležitostech a jejich zpěv není limitován konkrétním časem nebo umem zpěváka. Spíše je determinován sociálním kontextem nebo pracovní činností. Skrze krátké písně reaguje zpěvák na podněty zvenčí, nemorální jednání souseda, neopětovanou lásku, napájení a pasení dobytka coby pracovní, příchod neznámého návštěvníka z ciziny atd.

Specifickou podskupinou krátkých písní jsou *harilcaa duu* – dialogické písně, které někteří autoři uvádějí jako žánr oddělený od krátkých písní. Jedná se o písně, ve kterých vystupuje několik postav, které jsou reprezentovány několika zpěváky. Zároveň hraje významnou roli složka pohybová a mimická. Proto se udává, že dialogické písně byly původně jakýmsi mongolským protodramatem (Pegg, 2001, 50). Dialogické písně mohou mít i pouze jednoho zpěváka, který sám svým zpěvem zosobňuje všechny postavy. V takovém případě se dialogické písně ve způsobu přednesu velmi podobají pohádkám, od kterých se však liší podobou textu a výrazně kratším rozsahem. Dialogické písně mohou být doprovázené hudebním nástrojem, nejčastěji *do'rvon c'ihtei huurem*.

Podobně jako existují zkrácené dlouhé písně, mají Mongolové prodlouženou krátkou píseň – *urtavtar bogino duu*. Tento žánr se vyznačuje volností v melodii a rytmu písně s

použitím pevného rytmu a melodie v refrénu. Tato forma má tedy poměrně bohatší strukturu oproti ostatním krátkým písním (Pegg, 2001, 49).

U žánrů mongolské tradiční lidové hudby, které jsou označovány jako písně, lze vypořádat kontinuum na základě jejich „délky“. Toto kontinuum zahrnuje subkategorie dvou hlavních odvětví, dlouhých a krátkých písní a lze ho zobrazit následovně, přičemž podtržené žánry jsou na území Mongolska rozšířenější a pro hudební kulturu Mongolů významnější:

aizam urtiin duu - *tugeemel urtiin duu* - *besreg urtiin duu* - *urtavtar bogino duu* - *bogino duu*

(Pegg, 2001, 44)

2.3.3 Eposy, pohádky, legendy

Epická tradice zaujímá v kulturním bohatství Mongolů velmi významné místo a částečně se dotýká i hudební tradice. Z toho důvodu je nezbytné zařadit popis eposu do výčtu hudebních žánrů. Ponecháme-li stranou tematiku a funkci eposu, které se od ostatních zpívaných žánrů dost liší, nabízí se nám bohatý hudební materiál, jak zpívaný tak instrumentální. Jedná se o poměrně starý žánr, s jehož popisem se setkáváme již v Tajné Kronice Mongolů a kronikách *Altan tobč'* a *Erdeniin tobč'* (Pegg, 2001, 51).

Významnou součástí epických vyprávění je instrumentální doprovod, bez kterého je epos nemyslitelný. Ten dodává vyprávění dynamiku a pomáhá plynulosti a srozumitelnosti děje. Tento doprovod má značné regionální odlišnosti. Zatímco u západních Mongolů se setkáme s doprovodnou hrou na *tobs'uur*, případně *ihil*, u Burjatů bývá epos doprovázen hrou na *huur*, dříve údajně na *yatga*. Je třeba zmínit, že epická tradice se netýká všech mongolských etnik a zahrnuje především západní Mongoly, Burjaty a Kalmyky, coby odnož západních Mongolů nežijících na území Mongolska.¹² Pozdější výzkum prokázal, že s eposy se lze setkat i u dalších

¹² Vladimircov v knize „Mongolo oirotskij geroičeskij epos“ na str. 19 a 27 (Pegg, 2001, 51).

mongolských etnik, kde však nezaujímají tak výsadní postavení (Pegg, 2001, 51). Lze však předpokládat, že dříve tomu tak bylo.

Z hudebního hlediska je významný vokální přednes eposů, který je pro tento žánr specifický a u jiných žánrů se příliš nepoužívá. Tím je technika zpěvu zvaná *haalah*, založená na bázi hrdelního zpěvu bohatého na alikvotní tóny. Tyto tóny však nevytváří konkrétní melodii, pouze obohacují tón, v němž vypravěč odříkává text eposu. Dnes tato techniky upadá v zapomnění a bývá nahrazována melodickým zpěvem. Ten byl tradičně v eposech rovněž používán, avšak patrně v menší míře než dnes (Pegg, 2001, 57).

V rámci vypravěčské tradice zaujímají významnou roli pohádky a legendy. Bývají rýmované a rovněž doprovázené hudebními nástroji, nejčastěji *huurem*, *do'rvon c'ihte* *huurem*, *ihilem* nebo *cuurem*. Jsou zpívané a bohatě využívají básnických prostředků typických pro písně. Některé texty pohádek mají značný rozsah a jejich vyprávění může trvat i několik dní nebo týdnů, někdy dokonce měsíců (Pegg, 2001, 57).

2.3.4 Krátké žánry s hudebními prvky- *yoro'ol*, *magtaal*, zařikávání

V mongolské ústní lidové slovesnosti existuje celá řada žánrů, které se pohybují na pomezí mezi hudebním projevem, poezií a rčením. Evropského pohled, který se snaží řadit jednotlivé žánry do příslušných škatulek, se v tomto případě dostává do potíží. Každý z těchto „krátkých žánrů s hudebními prvky“ má vlastní specifika, přesto je zde uvádím souhrnně pod tímto lehce krkolomným názvem. Rozsahem se jedná většinou o krátké texty, někdy pouze o pár větách. Zároveň se v nich místy objevují techniky, které jsem uvedl v předchozích popisech hudebních žánrů. Smirnov ve své knize uvádí popis „malé formy mongolského eposu“ na základě klasifikace ruského folkloristy Kljujevoje (Smirnov, 1971, 22). V knize Carol Pegg se setkáme s klasifikací těchto žánrů jako forem vycházejících z mongolského lidového náboženství, šamanismu i buddhismu. Obě dvě tvrzení jsou pravdivá a dokazují pestrost a rozmanitost těchto

krátkých žánrů. Typickým a vyzdvihovaným rysem těchto žánrů je improvizace, která se týká jak melodie tak textu.

Yoro'ol lze přeložit jako „přání“ nebo „prací modlitba“ a přesně takovou funkci plní v nomádské kultuře Mongolů. Podobný je rovněž žánr zvaný. Zpívání *yoro'olu* je spojeno s konkrétním časem a příležitostí v rámci ročního cyklu a předělů v životě nomáda. Těmi mohou být např. narozeniny, první dél¹³ věnovaný dítěti, výroba plsti, svatba, výprava na lov či přesun na nové kočoviště a stavba jurty. *Yoro'ol* se tedy váže ke konkrétnímu rituálu, kterému odpovídá i text. V pravidelném rytmu se zpívá melodie s částečně improvizovaným textem, který popisuje události předcházející rituálu, například stříhání vlny na plst', a průběh rituálu – výroba plsti. Na závěr zpěvák nebo zpěváci vyslovují přání, které má zaručit plsti dlouhou životnost a krásu, narozenému hříběti sílu apod. Rozsah *yoro'olu* se pohybuje mezi dvěma a čtyřiceti verši.

Formálně, nikoliv textově, se *yoro'ol* částečně podobá *aizam urtiin duu*. Často začíná dlouhou slabikou *zee* a končí refréne – *tu'rlegem*, při kterém všichni zúčastnění sborově zpívají přání, např. *Ter yoro'ol bat saihan ors'ih boltugai* – Ať se toto přání krásně a náležitě vyplní. Přání tak nabývá komunálního a téměř magického rozměru (Pegg, 2001, 59).

Oslavná píseň – *magtaal* je žánr, který byl původně spojován s šamanismem, loveckými rituály a přednesem eposů. Některé *magtaaly*, které byly dříve součástí eposů, resp. předcházeli jejich přednesu, se osamostatnily a dnes mohou fungovat jako žánr odděleně. Vhodným příkladem je *Altain magtaal*, píseň oslavující pohoří Altaj v západním Mongolsku. Z mnoha podob tohoto *magtaalu*, který byl vždy pro Mongoly kulturně velmi významný, vykryštovalo několik zavedených forem, které jsou všeobecně známé a jejich přednes probíhá při alespoň trochu příhodně příležitosti. Sportovní utkání, koncerty, státní svátky a spousta dalších událostí jsou zahajovány tímto „standardizovaným“ *Altain magtaalem*. Ten se od původních verzí značně liší: podobou, obsahem, rozsahem a vlastně tak trochu i vším ostatním (Pegg, 2001, 58).

13 Tradiční oděv nomádských obyvatel území Mongolska (Grollová, Zikmundová, 2001, 66).

Magtaal opěvuje podobu přírodní scenérie, zvířete případně nějakou situaci. Vždy se však jedná o text velmi popisný, až fotografický. Snahou *magtaalu* je zkrátka zaznamenat věci tak jak jsou, příp. tak jak se jeví být. Rozsahem mohou být někdy značně dlouhé, avšak v dnešní době se ve formálním kontextu setkáváme s nejrůznějšími zkrácenými verzemi.

Student Mongolské Státní university Davaapil, Chalch z ajmaku Zavhan, říká, že pro *magtaal* je typický hluboký hrdelní zpěv *harhiraa*. Tímto způsobem zpívá *Otgon Tengeriin magtaal*, píseň opěvující posvátný vrchol Otgon Tenger v Dzavhanu. Podobně zpívá i *Altain magtaal*, kde se však kombinuje širší množství druhů hrdelního zpěvu. Zdali se jedná o tradici či novodobé zaranžování tradičního *magtaalu* nelze s jistotou říci.¹⁴

2.3.5 Hrdelní zpěv – *ho'omii, harhiraa*

Hrdelní nebo také alikvótní zpěv, přestože patrně hrál v původní tradiční hudební kultuře Mongolů nepatrnou roli, se v posledních letech stal nesmírně populárním. Lze tak vlastně hovořit o jakési ikoně mongolské hudby, která ji otevřela zbytku světa a nadchla vykořisťující skladatele z oblasti world music.

Technika hrdelního zpěvu se týká značné části Střední Asie, především pak ruské republiky Tuva a části Kazachstánu. Na území Mongolska se s ním setkáváme v západního oblastech.

Tradičně nejspíš tento druh zpěvu pochází od Bajatů, Torgutů, Urjanchajců a západních Chalchů, kteří obývají ajmaky Gobi-Altai a Hovd. Carol Pegg uvádí, že v době vzniku její knihy pocházeli veškerí profesionální zpěváci hrdelního zpěvu ze somonu C'andman v ajmaku Hovd (Pegg, 2001, 60). V průběhu 30. a 40. let byl hrdelní zpěv, podobně jako např. *morin huur*, povýšen na tzv. státní umění a v průběhu druhé poloviny 20. století se stal z regionálního žánru celostátním, implementovaným i do soudobé orchestrální hudby. Během posledních dvou dekad se hrdelní zpěv stal celosvětově vyhledávaným a lze se s ním setkat i v nejrůznějších žánrech světové

14 Davaapil Pu'revdorz'

populární hudby. Pro Mongoly samotné, zejména mladší, hraje dnes hrdelní zpěv roli starobylého, až téměř mystického umění. I z tohoto důvodu je obrovský zájem o výuku, kvůli které se hrdelní zpěv nadále rozšiřuje. Na Mongolské Státní Universitě vyučuje v rámci studia umění učitel Odsu'ren hodiny hrdelního zpěvu. V ročníku 2010/11 tvořilo třídu 8 žáků, z toho tři U'zemčinové z Vnitřního Mongolska, čtyři Chalchové z ajmaků Hentii, Dzavhan a Ulaanbaatar a jeden Čech. Reflexe skutečnosti, že se původně jedná o ryze západomongolský žánr v podstatě neexistuje a hrdelní zpěv je považován za vlastní všem Mongolům. Tohoto dojmu jsem nabyl rozhovory se studenty, kteří hodiny hrdelního zpěvu navštěvovali.

Mongolský výraz pro hrdelní zpěv je *ho'omii*. Ten popisuje modulaci hlasu, při které dochází ke zvýrazňování přirozených alikvótních tónů lidského hlasu. Ty jsou natolik slyšitelné, že mohou nad základním tónem hlasu vytvářet vlastní melodii. Zpěv pak zní jako souzvuk fundamentálního tónu a pisklavých alikvótních tónů. Někdy lze odlišit ještě třetí vrstvu zvuku, která se pohybuje mezi základním tónem a melodií (Pegg, 2001, 60). Způsoby vytváření melodie od sebe odlišují typy *ho'omii*, modulace hlasu však zůstává víceméně podobná. Setkáváme se tak s následujícími typy *ho'omii*: *u'ruuliin* – retné, *tagnain* – patrové, *isgiree* – hvízdavé, *hamriin* – nasální, *bagalzuuriin* a *hooloin*-hrdlové, *ceez'iin ho'ndiin* – hrudní, *hevliin* – břišní a *tu'rlegtei* – s refrémem, sborové. Poslední je de facto směskou všech předchozích typů *ho'omii* spolu s prvky dlouhých písní, zpěvu, mluveného slova a pobrukování. V tradičním pojetí se melodie většinou odehrávají v durové pentatonické řadě bez čtvrtého a sedmého stupně. Při fundamentálním tónu E by vznikla řada tónů E, Fis, Gis, H, Cis, E. Alikvótní melodie by se v tomto případě odehrávala na těchto tónech v rozsahu do oktávy a půl. V moderní hudební tvorbě se využívají i další alikvótní tóny, díky kterým je možné zpívat v *ho'omii* nejrůznější melodie vážné hudby. Takto zaranžované skladby lze slyšet například v rámci představení Ulánbátarského lidového souboru tance a písní.

Nelze s jistotou říci, ze kdy a odkud přesně *ho'omii* pochází. Odsu'ren na svých přednáškách odvozuje *ho'omii* od napodobování zvuků přírody a způsob dechu od dechu vlka. Dodává, že se jedná o velice starý způsob zpěvu, který se rozvinul v

hornatých oblastech Střední Asie, kde se bohatý tón hrdelního zpěvu odráží a mohutní.¹⁵ Nejstarší historické zmínky pochází z 16. století z čínských pramenů, kde je popisována píseň mající „mnoho tónů z hrdla a rtů“ (Pegg, 2001, 61). Existují rovněž legendy, vyprávěné v ajmaku Hovd, které se pojí se vznikem hrdelního zpěvu. V nich vystupuje postava Bazarsada, zpěváka a zápasníka, který jako první zazpíval *ho'omii* a i duchové vod a země se zaposlouchali do jeho melodie. Provozování *ho'omii* je obecně spojováno s velkou fyzickou silou, která je zapotřebí pro dosažení správné barvy hlasu z břicha. Tradičně je hrdelní zpěv záležitostí mužů, kteří jsou dostatečně fyzicky zdatní. Zpěváci a učitelé však zdůrazňují, že provozování *ho'omii* může vést ke zranění a odrazují od jeho provozování po delší dobu (Pegg, 2001, 63).

Odhlédneme-li od dnešního využití *ho'omii* zjistíme, že v tradiční hudební kultuře Mongolů mělo spíše praktickou funkci. V západním Mongolsku byl hrdelní zpěv užíván jako ukolébavka pro děti a ke shánění dobytka (Pegg, 2001, 60). Urjanchajci a Bajati pomocí *ho'omii* svolávají velbloudy, západní Chalchové a Tuvinci takto přivolávají stáda jaků. Z tohoto důvodu je vysoce ceněna schopnost zpěváka vyloudit co nejhlasitější alikvótní tony (Pegg, 2001, 236).

Carol Pegg uvádí, že se setkala pouze se dvěma oficiálními kontexty, během kterých se tradičně využívá *ho'omii*. Je tedy zřejmé, že v nedávné době došlo k převrácení tradičně praktického druhu zpěvu ve vysoké umění.

Druhý typ hrdelního zpěvu *harhiraa*, je typický hlubokým tónem, při kterém alikvótní tóny nevytvářejí konkrétní melodii. Modulací hlasu v hrdle dochází k efektu, při kterém tón hlasu jakoby klesl o oktávu níž. Tím se docílí velmi hluboké a na alikvótní tóny bohatého zvuku. V moderním kontextu je často využíván při zpěvu textů písní a *magtaalů*. Jeho tradiční funkce byla patrně podobná jako u *ho'omii*.

Na závěr je třeba zmínit ještě melodické hvízdání- *isgiree*. Technikou se podobá některým druhům *ho'omii*, avšak *isgiree* se odehrává zcela bez hlasu. Jemným proudem vzduchu z břicha a pohyby jazyka vzniká velmi jemný flétnový tón, pomocí něhož Mongolové uklidňují dobytek. Rovněž má funkci komunikace s větrem a jeho božstvy.

15 Odsuren

Existují dva povolené typy *isgiree*, těmi jsou *u'ruuliin* – retné a *s'u'dnii* – dentální (Pegg, 2001, 64). Odsu'ren popisuje na svých přednáškách třetí typ *isgiree*, které je zakázané a jeho provozování je považováno za velice neslušné. Nazývá ho *c'o'tgoriin isgiree* – prokleté *isgiree*, které je totožné s naším evropským pískáním. Je spojováno s démony a smrtí a jeho provozování prý přináší smůlu.¹⁶ V mongolském lidovém náboženství se rovněž pískání používá při pohřebních rituálech (Pegg, 2001, 210).

16 Odsu'ren

3. Texty mongolských lidových písní a jejich porovnání s moderními

Témata textů lidových písní tvoří neodmyslitelnou součást nejen hudební kultury etnika, avšak celkově myšlení a představ o světě. Texty písní nabízejí prizma, skrze které lze hodnotit sociální vazby a morálku. Tím stanovují pomyslnou sociální gramotnost a poukazují na výjimky, např. v textech satirických a ironických písní. Zároveň stanovují estetické hodnoty a na jejich základě bude příslušník konkrétního etnika či národa považovat některé věci a jevy za krásné a naopak.

3.1. Charakteristika textů mongolských tradičních lidových písní a příklady

V případě mongolské tradiční lidové hudby se u písní setkáváme s velmi širokým souborem témat, která však mají společný základ. Mongolské písně jsou v první řadě popisné a snaží se svými texty podat obraz, který v posluchači vyvolává určité emoce. S tím velmi úzce souvisí i výběr konkrétních slov textu. Z mnoha synonym je třeba vybrat to správné, které nevyvolá v posluchači nelibý pocit (nebo naopak, je-li to v zájmu písně). Tato popisnost je z textu patrná, posluchači je předkládán jeden obraz za druhým, ze kterých se pak skládá celkový dojem z písně. Jakkoliv může toto tvrzení znít banálně, vždyť koneckonců každý text podává jakýsi obraz, tvoří základní kámen textů mongolských lidových písní. Obrazy se mísí, vytvářejí paralely a posluchači nabízejí náznaky příběhu, který v písní nemusí být na první dojem patrný. Rozbor textů mongolských lidových písní představuje nelehký úkol, jelikož bez interpretačních schopností rodilých posluchačů tyto obrazy nespátříme. Pohledu Evropana zůstávají emocionální a metaforické významy do značné míry skryté. Přesto lze alespoň vymezit okruh témat typických pro konkrétní žánr mongolské tradiční lidové hudby.

Ve stručnosti lze říci, že texty mongolských lidových písní se zabývají vším, co Mongoly obklopuje: příroda, lidé a duchovní svět. Každé z témat textu písně spadá do některé z těchto kategorií, které lze dále konkretizovat. Podstatné je, jak se různé typy písní k těmto tématům staví. Zatímco dlouhé písně či *yo'rooly* mohou popisovat rituální význam některé z každodenních činností prováděných v mongolské domácnosti, krátká píseň nabídne spíše význam sociální. Vznikají tak dva komplementární rozměry téhož

jevu, který je předmětem textu písně. Různé žánry lidových písní tak vlastně spoluvytvářejí ucelený rámec správného chodu společnosti a světa.

Pro následující část práce, popisující texty písní, je nezbytné alespoň letmo zmínit básnické prostředky užívané v mongolské tradiční lidové hudbě. Vytváření dynamiky veršů se odehrává jinak, než je tomu u evropské hudby, což je často patrné i u současné mongolské populární hudby.

V mongolských tradičních vokálních žánrech se setkáváme se čtyřmi jevy, které charakterizují vytváření a strukturu textu. Těmi jsou aliterace, paralelismus, improvizace a ustálený počet slabik ve verších. Aliterace v mongolských písních se týká první slabiky ve verši a v rámci sloky, spolu s neměnným počtem slabik, udává rytmus písně. Čím více hlásek se na počátku dvou po sobě následujících veršů shoduje, tím kvalitnější má být text písně. Paralelismus v mongolských lidových písních předkládá dvojici obrazů, které na sebe navzájem odkazují, přestože na první dojem mohou působit nesourodě. Improvizace je v mongolské ústní lidové slovesnosti všudypřítomná a schopnost improvizovat charakterizuje dobrého vypravěče či zpěváka. Setkáme se s ní především u oslavných písní, *yo'roolů* a *magtaalů*, kdy je třeba pohotově reagovat na nastalou situaci, kterou oslavná píseň popisuje.¹⁷

Nejčastějšími motivy tradičních mongolských lidových písní jsou cesta, náklonnost k partnerovi, láska k rodině, sociální role apod. Dále se posluchač setkává s obrazy přírody, především krajiny a koní. Tyto motivy se mohou navzájem proplétat a vytvářet tak obrazové paralely.

Pokusím se zde uvést několik příkladů textu dlouhých a krátkých písní a stručný rozbor motivů a témat, které se v něm objevují. Cílem není podat zevrubný a obsáhlý kánon témat dlouhých písní či podrobný výklad jednotlivých slov textu. Spíše se pokusím nastínit jakým způsobem jsou texty písní strukturovány a jak jsou témata zpracovávána.

17 Veronika Kapišovská

3.1.1. *Huurin magnai* (O'ziihutag, 1989, 10)

<i>Zee Huuriin magnai ni egs'gend Hursan bu'gd dayaaraa Aya turleg (ee) o'rgoz' Amar z'argaltai nairlaya zee.</i>	Dzé, za zvuku „čela huuru“ všichni, co jsme se zde sešli sborově rozezněme melodii a v míru a štěstí se veselme, dzé.
<i>Zee Hangai haanii carmand Hamag o'ngiin ceceg Is'ee du'ureed ganhah ni Havtai sonin baidag ve zee</i>	Dzé, v údolí hor Hangai Haan pestrobarevné květiny se vlní ve větru na svých stoncích. Jak je to krásná a příjemná podívaná, dzé.
<i>Zee Erevger bagahan ter mini Tungalag talimaa nu'dtei U'nen zangaa zagnaz' Ervelzez' suuna bai Erh hongor minu zee</i>	Dzé, moje malá neposedná s průzračnými a nežnými očima spravedlivě tě napomínám rychle se posad' a zůstaň zde má milá, dzé
<i>Zee O'goomriin o'vort O'ngo saitai zambaga Is'ee du'ureed urgadag ni Neeree zu'itei baidag l daa</i>	Dzé, uprostřed bohatého kraje krásně barevné magnolie. Kvetou na svých stoncích tak, jak je to správné.
<i>Zee Hilén saihan harig Hurtai targan baihad Hilhen zantai c'amaigaa Heniigee c' gez' martah ve</i>	Dzé, když je sametový vraník krásně vykrmený na tebe, s mírnou povahou, mohl bych snad kvůli tomu zapomenout?
<i>Zee O'ndor uuliin o'vort O'rgon goliin ho'voond Huuriin magnai duulmai ni Huvitai saihan z'argaya</i>	Dzé, na jižním úpatí vysokých hor na břehu široké řeky se za zvuku „čela huuru“ budeme šťastně veselit.

V dlouhé písni *Huuuriin magnai* se posluchač napřed setkává se sociálním kontextem písně, zpívané u příležitosti slavnosti – *nair*. Oslovením všech zúčastněných, které píseň zahajuje a posléze i ukončuje, je dosaženo honosnější úrovně. Dále se v písni setkáváme s popisem přírodních scénérií a koní. Popis koní tvoří obecně časté téma dlouhých písní a s každým druhem koně jsou spojovány určité vlastnosti a estetické hodnoty. Carol Pegg uvádí, že v západním Mongolsku se v písních objevuje třináct různých druhů koní, rozdělených na základě barvy. Jednotlivé druhy koní mají patrně posluchači navodit obraz krajiny, která je popisována ve zbylých dvou verších sloky nebo v následující sloce (Pegg, 2001, 110-111).

Slabika *zee* nenese sama o sobě význam, avšak pomáhá vytvářet rytmus písně. Jedná se vlastně o další ozdobný prvek v rámci formy dlouhé písně, podobě jako např. trylkování. Těchto slabik je v mongolských tradičních lidových písních více. Jejich cílem je udržovat stejný počet slabik ve verších či uvozovat písně. Některé z nich jsou používány v každodenním jazyce, kde mohou zdůrazňovat význam věty.

V rámci slok je ve verších patrná aliterace, týkající se první hlásky či celé slabiky verše. Tato aliterace se týká buď dvou či všech veršů ve sloce. Paralely mezi obrazem koně a přírody navozují posluchači pocit krásy a vznešenosti, díky čemuž působí píseň jako celek velmi slavnostně.

3.1.2. *Alia s'arga* (Pegg, 2001, 197-198)

<i>Alia s'arga c'in omgolon</i>	Hravý plavák je dovádívý
<i>Amiig ni tataz' mordooro</i>	nasedej na něj s přitaženými otěžemi.
<i>Aav eez'iinhee zarligiig</i>	Rozkazy svých rodičů
<i>Hu'leen hu'ndelz' suugaarai</i>	poslouchej a respektuj.
<i>Erh s'arga c'in omngolon</i>	Tvůj milovaný plavák je neposlušný.
<i>Emeeliig n' c'angatgaz' mordooro</i>	nasedej na něj s dobře upevněným sedlem.
<i>Egc' du'u nar olon bii</i>	Budeš mít mnoho sester
<i>Evig dagaz' yavaarai</i>	žij s nimi v míru.

Torgo magnag huvcasaa Své brokátové šaty s draky
Toostol u'rgu'i o'msoorei oblékej a nezašpiň.
Tovc'lon helsen u'giig mini Nad mými stručně řečenými slovy
Dotroo bodoz' suugaarai žij a přemýšlej.

Horgoi Torgon huvcasaa Své brokátové šaty
Hol yavahdaa o'msoorei oblékej na daleké cesty.
Hovloh uls olon bii Mnoho lidí pomlouvá,
Hoyortei bodoz' suugarai ze všech pohledů zvažujíc žij.

Tato dlouhá píseň bývá v rámci svatební slavnosti věnována nastávající snaše, které má přinést poučení do dalšího života. Znovu se setkáváme s obrazy koně, které zde uvádějí idylickou představu společenského fungování manželky. Ta bude dbát na rady svých rodičů, vždy vše pečlivě promyslí a bude se snažit vycházet se svým okolím. Úcta k vyřčenému slovu, spolu s úctou k rodičům, duchovním a starším lidem obecně, protkává společenské soužití Mongolů. Hlavním tématem této písně je tedy sociální role dobré a šikovné snachy. Takto poučné písně často tvoří závěrečnou část svatebních rituálů, kdy se nastávající snacha odděluje od své dosavadní rodiny a přijímá rodinu novou (Pegg, 2001, 197). V tradičně patrilokální mongolské společnosti se jedná o velice zásadní krok v životě ženy

Aliterace je v této písni zcela pravidelná a kromě první sloky se týká všech veršů ve sloce.

3.1.3 *Yanz'uur tamhi* (O'lziihutag, 1989, 158)

Yanz'uur tamhiig tataya gevel Když si dám cigárko,
Yanziin u'ner hanhlaad baina ho' rozline se spousta vůní.
Yanagiin setgel yanzaaraa baival Když se budeme mít pořád stejně rádi
Yaagaad c' gesen uulzana daa ho' ho' jistě se shledáme.

Alimaar nersen arhiig bolbol Z jablek vypálenou kořalku
Amsaz' suugaad sogtoz' baina ho' ochutnávám a opíjím se.

<i>Amrag z'aahan c'amtaigaa bolbol</i>	Když jsem s tebou má milá,
<i>Alialz' suugaad z'argaz' baina ho' ho'</i>	a žertuji a jsem šťastný
<i>U'zmeer nersen arhiig bolbol</i>	Ke z hroznů vypálené kořalce,
<i>U'nertez' suugaad sogtoz' baina ho'</i>	přičichávám a opím se.
<i>U'yeiin z'aahan c'amtaigaa bolbol</i>	Když jsem s tebou, svým vrstevníkem
<i>Uyerhez' suugaad z'argaz' baina ho' ho'</i>	spolu se přátelíme a užíváme si radosti..

Mongolské krátké písně mají povětšinou témata týkající se každodenního života a věcí, které nomáda neustále obklopují. V této pijácké písni se setkáváme s popisem lásky k alkoholu a tabáku, která Mongoly zdatně provází. Proto bývá motiv pití alkoholu častý v tradiční i moderní hudbě. V lidových písních mohou být tyto nešvary vnímány jak pozitivně tak negativně.

Navzdory poměrně pokleslému tématu se jedná o text, který je možné širěji interpretovat v rámci struktury mongolských písňových textů. Subtilnost textu spočívá v paralelách jednotlivých dvouverší. Posluchač rozhoduje o tom, zda-li se jedná o metaforu vztahu mezi mužem a ženou či mužem a kořalkou, jelikož slova popisující lásku a náklonnost jsou velmi osobní a citově zbarvena.

V této písni se setkáváme s pravidelnou aliterací na začátku veršů a rýmováním na konci veršů. Slabika *ho'* á podobně jako slabika *zee* funkci rytmickou. *Z'u'gderiin Luvsandorz'* tvrdí, že tato slabika je etymologicky spjata se slovem *no'hor* – druh, přítel, milý. Tradičně se používá i v mluveném jazyce, kde tento význam částečně stále nese, zatímco v písních se již vytrácí. Přesto však navozuje v posluchači příjemný pocit familiérnosti.¹⁸

18 *Z'u'gderiin Luvsandorz'*

3.1.4. *Horgoi toorcog* (Pegg, 2001, 228-229)

<i>S'angiin horgoi malgainaas</i>	Nežli klobouk z tibetského brokátu
<i>Saatai toorcog deeru'u ho'o</i>	je lepší tórcog ¹⁹ s ohonem.
<i>Sanaa muutai gelengiind</i>	Zle smýšlejícímu lámovi
<i>Saaliin Nirmai oirton s'u'u</i>	je nablízku dojička Nirmai.
<i>Horgoi torgon malgainaas</i>	Nežli hedvábný klobouk
<i>Havc'ig loovuuz deeru'u ho'o</i>	je lepší kožešinová čepice.
<i>Han' bolos'gu'i hu'nees</i>	Nežli člověk, za kterého se nelze vdát
<i>Honinii Gooyoo guai deer s'u'u ho'o</i>	je přeci lepší ovčák Gooyoo.
<i>To'vdiin horgoi malgainaas</i>	Nežli klobouk z tibetského brokátu
<i>To'riin toorcog deeru'u ho'o</i>	je lepší tórcog.
<i>Toh' muutai gelenees</i>	Nežli nespolehlivý lama
<i>To'lov Gooyoo guai deer s'u'u ho'o</i>	je přeci lepší ctnostný Gooyoo.
<i>Dotor gazriin horgoinoos</i>	Nežli brokát z Číny
<i>Doyaar toorcog deer s'u'u ho'o</i>	je lepší „Doyaar“ tórcog
<i>Savsag samuun gelenees</i>	Nežli prostopášný a zhýralý lama
<i>Sahil u'gui Gooyoo deer s'u'u</i>	je přeci lepší nesvěcený (na lamu) Goyoo.

Tato mjangatská satirická píseň ukazuje obraz morálně rozpustilého lamy a porovnává ho se slušným mužem-nomádem na základě paralelního přirovnání k typickým pokrývkám hlavy. Konkrétní typ čepice se stává metaforou určitého typu chování. Text písně zároveň varuje dívku, aby se od zvrhlíka držela raději dál a spřátelila se s chudším obyčejným pastevcem. V tradiční mongolské kultuře jsou zřejmě odchylky od sociálních rolí považovány za směšné a pohoršující a tak tvoří časté téma satirických a ironických písní.

19 Tórcog je typ mužské mongolské čepice.

Text písně je velmi rytmický, díky aliteraci, rýmování a shodnému počtu slabik ve verších. Toho je opět dosahováno pomocí slabik *ho'* a *s'u'u*, kterou lze přeložit jako „přece“ příp. jako obecné zdůraznění či napomenutí.

3.1.5. *Altain magtaal* (Gaadamba, Cerensodnom, 1978, 65)

<i>Mo'nh casan ehte</i>	Se základem z věčného sněhu,
<i>Mo'lgor c'uluun orgiltoi</i>	s vrcholem z hladkého kamení.
Ref: <i>O'rgon tu'men hu'der o'ndor</i>	Ref: Širý a vysoký, s deseti tisíci rudami
<i>Bayan han Altai nutag mini</i>	bohatý pán, Altaj, můj nutag.
<i>Burgas ulias modon c'imegtei</i>	Zdobený vrbami a osikami
<i>Bulgiin ursgal usan undaatai</i>	napájený vodou z proudících pramenů.
Ref:	Ref:
<i>Hargai modon c'imegtei</i>	Zdobený modříný
<i>Harz usan undaatai</i>	napájený vodou co nikdy nezamrzá.
Ref:	Ref:
<i>Tal bu'riin salaa z'algaar</i>	V rozvětvených stepních údolích
<i>Tavan erdeniin bayalag su'regtei</i>	S pěti drahocennými klenoty.
Ref:	Ref:
<i>Hun cen s'uvuun cengeltei</i>	Obveselovaný labutěmi
<i>Hur cecgiin s'u'usen undaatai</i>	napájený nektarem svěžích květů.
Ref:	Ref:
...	...
<i>Bu'h bayalagaar c'imegdsen</i>	Vším bohatstvím zdobený
<i>Buural o'lziit Altai min'</i>	můj šedavý, starodávný a požehnaný Altaj.
Ref:	Ref:

Altain magtaal je patrně nejrozšířenějším *magtaalem* v Mongolsku a recituje se i v oblastech vzdálených od pohoří Altaj stovky kilometrů. Z tohoto důvodu existuje celá řada verzí, které se mohou od sebe značně lišit melodií i textem. Mnou vybraný text nazývají autoři sbírky „*magtaal duu*“ - *magtaalová* píseň. Jedná se tedy o zjednodušenou verzi a velmi zkrácenou verzi, která je přesto značně obsáhlá. Vybral jsem proto pouze prvních pět slok a poslední, sedmnáctou sloku.

V tomto kratičkém *magtaalu* se posluchač setkává pouze s popisnými obrazy živé i neživé přírody. Cílem je podat ucelenou podobu pohoří Altaj tak, aby při poslechu pookřálo srdce nomáda. Že se tyto obrazy nemusí příliš zakládat na skutečnosti není podstatné, hlavní roli hraje výběr libých slov. Tato slova vyvolávají příjemný estetický dojem, případně pocit majestátnosti.

Text je strukturován do čtyřverší, přičemž první dva verše jakoby tvořily sloku a zbylé dva refrén. Aliterace se vždy týká pouze prvního dvojverší. Přednes *magtaalu* byl tradičně patrně dost významnou událostí a zpěvák či vypravěč recitoval sólově. S částečným přerodem směrem k písňové formě a skupinovému přednesu začali dvojverší zpívat většinou sólově jednotliví zpěváci a následně sborově refrén. V moderních verzích *Altain magtaalu*, které pronikly i do mongolského showbyznysu a mají s tou původní pramálo společného, se využívá i různých druhů zpěvu. Tak zatímco jeden zpěvák zpívá text sloky, druhý potvrzuje základní tón zpěvem *harhira*a a třetí zpívá melodii v *ho'omii*.

3.2. Charakteristika textů moderních písní, historický vývoj a příklady

V dnešní době se v Mongolsku, především v hlavním městě Ulánbátaru, setkáme s nepřehledným množstvím hudby nejrůznějších žánrů. Přestože se novodobé písně zdánlivě od tradiční mongolské hudby značně liší, je patrný její vliv. Odhlédneme-li od instrumentální hudby, tvoří drtivou většinu dnešních textů texty v mongolštině. Velká část interpretů se snaží ve svých textech alespoň částečně respektovat charakteristiky mongolštiny coby písňového jazyka. Některé žánry mohou odkazovat na lidovou hudbu zcela cíleně, jiné se snaží od

tradic odprostit. Přesto lze říci, že lidová hudba značně moderní hudbu ovlivňuje. Respektive představa obyvatel Mongolska o lidové hudbě, která v mnoha případech zdaleka neodpovídá všem popisům v předchozích odstavcích.

V průběhu 20. století došlo v Mongolsku ke dvěma velmi zásadním politickým a společenským změnám, které měly významný dopad i na hudbu a její vnímání. První z těchto zlomů nastal s přerodem feudálního Mongolska v socialistický stát pod silným vlivem Sovětského svazu, který probíhal od 20.let přibližně až do 50.let. V oblasti tradiční lidové hudby docházelo k mohavým změnám, které vedly ke vzniku nové lidové hudby, která nahradí tu dosavadní z feudálních dob. Stalinova definice nového umění, které má být “ formou národní a obsahem socialistické“ způsobila v Mongolsku snahu o odstranění veškeré diverzity (Pegg, 2001,253 a 256). Některé regionální hudební nástroje, například cuur, byly bez milosti ničeny příslušníky kulturních výborů strany. Ty které přežily se naopak staly předmětem standardizace a byly označeny za národní nástroje. Za bernou minci národního umění byly vzaty především tradice chalchské, které však byly cíleně zbaveny všech odkazů na náboženství či feudální období a jeho hrdiny. V písňových textech přetrvaly pasáže o lásce k rodičům a domovině, přibýly však nové, týkající se oddanosti straně a snahy plnit pětiletku (Pegg, 2001, 254 – 258). Z písni rovněž vymizely odkazy na regionální a etnickou příslušnost, která byla nahrazena odkazy na vše prostupující mongolskou národnost.

Druhou zásadní proměna pohledu na umění přišla se změnou politického režimu směrem k demokracii a její budování počátkem 90. let. Přesto, že se komunistická perzekuce regionálních tradic silně dotkla, tyto tradice přetrvaly. Dnes však tvoří povětšinou střed zájmu muzikologů a folkloristů, nikoliv představu o tradiční lidové hudbě. Většina Mongolů, kteří vyrůstali v diskontinuitě s feudálními tradicemi, považuje za tradiční lidovou hudbu vyumělkovanou „hudbu lidu“, která se vyvinula během sedmdesáti let komunismu. Vedle toho došlo k obrovskému přívalu západních vlivů, v hudbě především popu, rocku a v pozdější době hip hopu. Tyto nové žánry nadchly Mongolsko a v Ulánbátaru začali vznikat nové kapely a taneční skupiny propagující západní populární hudbu v mongolském hávu, např. Camerton. Rovněž se od konce 80. let rodí popové hvězdy a hvězdičky jako Ariunaa nebo Sarantuyaa. Z undergroundu konce 80. let se na počátku 90. let vynořily kapely rockové a metalové: Hurd, Haranga a další. Přestože většina textů těchto interpretů byla v

mongolštině, formálně se jejich tvorba tradiční lidové hudbě příliš nepodobala. Počátkem tisíciletí se vlna žánru world music přehnala konečně i přes Mongolsko a kapely jako Altan Urag, mísící cíleně lidovou hudbu a moderní, se stali velmi populárními i na mezinárodní úrovni. Implementování lidových prvků do hudební tvorby postupem času zasáhlo značnou část mongolské hudební produkce. Tak se dnes v Mongolsku můžeme setkat s kapelami jako Bo'рте nebo Arga Bileg, které o sobě tvrdí, že hrají mongolský etno-jazz.

Od počátku hip hopu v Mongolsku, v undergroundu v polovině 90.let, bylo zřejmé, že půjde o alternativní proud mongolské moderní hudby. Místy značně neutěšená sociální situace v Ulánbátaru vytvořila ideální podhoubí pro tvorbu velmi angažovaných písní, jejichž texty dosti nevybíravě popisují problémy se zkorumpovanými politiky, alkoholismem a nezaměstnaností. Vznikly tak texty, které se zcela vymykají představě Mongolů o krásné a příjemné hudbě. Témata a podoba textů byla pro Mongoly patrně příliš ožehavá na to, aby se již od počátku dostal hip hop do povědomí širší veřejnosti. S postupem času však začalo této sociální kritice naslouchat více a více lidí, až se hip hop stal jedním z nejvíce propagovaných žánrů v Mongolsku. Avšak podobně jako ve spojených státech o téměř dvě desetiletí dříve, se stal hip hop v Mongolsku vynikajícím prodejním artiklem.²⁰ Z tohoto důvodu je pro soudobou situaci v hip hopu typický značný počet interpretů, často vcelku bez talentu a nápadu. S tím jde ruku v ruce částečný úpadek tohoto žánru, sklouzávání k textům plným klišé a upřednostnění vzhledové stránky hip hopové kultury. V Mongolsku se projevuje snahou vměstnat do videoklipu co největší počet hummerů na jednoho rapera. Přesto existuje v Mongolsku stále kvalitní hip hop, jelikož téma nespokojenosti se sociální situací je v Mongolsku stále velmi živé.

Vliv tradiční lidové hudby na hip hop není většinou přímý, avšak existuje mnoho paralel, které mohou dále zdůvodnit popularitu hip hopu v Mongolsku. V poslední době se v mongolském hip hopu rovněž setkáváme s používáním lidových mongolských nástrojů a hrdelního zpěvu. Spolu s tématem nacionalismu a národní jednoty, ze kterých jde v textech místy až strach, se hip hop postupně stává národní lidovou hudbou mladých obyvatel Mongolska a především Ulánbátaru. Na pohled Evropana, který žije s historickou pamětí nacismu a fašismu v období 2. sv. války, působí některé texty až děsivě.

20 Joanna Parchimowicz

V následující části uvádím překlady textů několika soudobých písní, na kterých lze pozorovat vliv mongolské tradiční lidové hudby. V rozboru textu jsou tyto vlivy krátce analyzovány. U písní, které cíleně na mongolskou tradici navazují, je v rozboru kladen větší důraz na odlišnosti od tradiční lidové hudby.

3.2.1. *Ilu'u*²¹

<i>Aliv bos hamaa aliv sons hamaa</i>	Pojď, vstaň kámo a poslyš
<i>Aliv bos hamaa aliv sons hamaa</i>	Pojď, vstaň kámo a poslyš
<i>Dorno mongol uudam tal mini yuutai saihan ve</i>	Jak je krásná rozlehlá step na východě
<i>Dovtloh mordiin tuuraig hemz'esen</i>	Kopyty pádících koní měřená step
<i>tal uudan yumaa</i>	je rozlehlá
<i>Za za zam zayaa</i>	Tak, cesta je osud
<i>Zayaa tengerteigee yarna</i>	Promluvíme si s osudem a nebesy
<i>z'im zaaya</i>	A ukážeme ti cestu
<i>Co'ohon mongol u'ndestnihee</i>	Pozvedni horkou krev
<i>haluun cusiig ogs'ooy</i>	nepočetného mongolského národa.
<i>Bid bid ilu'u</i>	My jsme víc
<i>Mongol hun ilu'u</i>	Mongolové jsou víc
<i>Mongol cus ilu'u</i>	Mongolská krev je víc
<i>Mongol udam ilu'u</i>	Mongolský původ je víc
<i>Mongol banhar ilu'u</i>	Mongolský ovčácký pes je víc
<i>Mongol hanhar er ilu'u</i>	Urostlí mongolští muži jsou víc
<i>Tiimee bid ilu'u</i>	Ano, my jsme víc
<i>Mongol eez' ilu'u</i>	Mongolská maminka je víc
<i>Mongol ail c' ilu'u</i>	Mongolská domácnost je víc
<i>Mongol hu'leg ilu'u</i>	Mongolští koně jsou víc
<i>Tiimee bid ilu'u</i>	Ano, my jsme víc
<i>Tiimee bid ilu'u</i>	Ano, my jsme víc
<i>U'nen to'rh baigaa baidliig</i>	Skutečnost a pravdu

21 (<http://www.youtube.com/watch?v=06JgWnd3gj8>)

c'anga u'geer ganhuulya

Tiimee bid ilu'u

Hu'iten carai u'nen to'rhoo

yag odoo darhluulya

Tiimee bid ilu'u

rozezvučíme silnými slovy

Ano, my jsme víc

Pravdu s chladnou tváří

nechejme hned teď vykovat

Ano, my jsme víc

Ref č.1: *Heseghen hetru'uleggu'i bol*

ene bodol lav ilu'u

Henii c' minii zu'rh

setgeliig bitgii bas

Aliv bos aliv bos hamaa

Amdral o'od zu'tgeye

Aliv sons sons hamaa

(*ser ser ser, ilu'u ilu'u*)

Ref č.1: Bez nejmenšího přehánění

je takhle myšlenka výjimečná

Na mé srdce a city

ať se nikdo nedívá shůry

Pojď, vstaň, vstaň kámo

Pojďme se prát se životem

Pojď a poslyš

(prober se prober se, víc víc)

Ref č.2: *Hen negnees haraat bus*

mongol cusaar ilu'u

Talin mongol eh orni mini

ed baylag ilu'u

Z'inhen mongol minii no'hod o'o

c'amaas ilu'u

Gan met bat zogsoh

bidnii hainga u'g ilu'u

Ref č.2: Díky krvi nezávislých Mongolů

jsme víc

Bohatství mé rodné mongolské země

je víc

Opravdoví Mongolové, mí druzi

jsou víc než ty

Naše drsná slova pevná jak ocel

jsou víc

Ilu'u hu'n gez' bodoh yum bid ilu'u

Ilu'u hiisen gedes cangah yum

ted dutuu

Bi c'i bi c'i ser ser

Ene u'gs hu'n bu'rt hu'r hu'r

C'i bi c'i bi u'neniig

z'inhene mongol hu'n s'ig l helye helye

Uhaan bodloo telye

Když se řekne nadčlověk, tak to jsme my

Navíc udělaný žaludek co má žízeň

ostatním chybí

Proberme se, ty a já

Ať ta slova každý slyší

Ty i já řekněme pravdu

jako skuteční Mongolové

Otevřeme rozum a myšlení

Evlelden niilye
Urags' tenu'uleh bodloo
urlag bolgon siilye bas helye
Urags' temu'uleh amdraldaa
zo'b u'gsiig zu'rhen deeree siilye
Hen negentei helelcye
her hemz'eeteigee medelcye
Zo'v u'g zu'rhen botroosoo s'idelcye
Bid ilu'u
(ser ser)

Ref č.2

Hanhaasan ceez'tei halh ers manaih
Han tenger adil C'ingis haan bidniih
O'c'u'uhēn ilu'urhehiig nazgaid av
Agsan hu'lhiig ceverlez'
novs'nuudiig dor ni dav namnya
Zu'rhnii cohilt mongol daic'in
mongoliin o'mnoos
Eh oronc'id mini dee
ho'h mongoliin to'loos
Mongol mongolooroo ors'yo
Mongol mongolooroo duusya

Ref č.1:

Ref č.2:

A spojíme se
 Řekněme a vytěsejme do umění tu myšlenku
 co nás žene vpřed
 V životě, co se žene vpřed
 si musíme ta pravá slova vytepat do srdcí
 Musíme si to uvědomit
 a navzájem povědět
 Vrhejme ta pravá slova ze svých srdcí
 My jsme víc
 (prober se, prober se)

Ref č.2:

Urostlí chalchští muži jsou naši
 Čingischán, rovný nebesům, je náš
 Bez ostychu ukaž svou nadřazenost
 Zuřivě odstraňme pouta
 za jízdy sestřelme všechnu špínu
 V Mongolech tlučou
 srdce válečníků
 Moji synové své země
 za modré Mongoly²²
 Mongolové, žijme jako Mongolové
 Mongolové, skončeme jako Mongolové

Ref č.1:

Ref č.2:

²² Modrá barva, barva nebes, má pro Mongoly téměř posvátný rozměr. Přívlastek „modrý“ nese význam vznešenosti. U Mongolů samotných se tento obrat rovněž vztahuje k jejich mateřskému znaménku, tzv. modré mongolské skvrně, kterou mají Mongolové od narození na bedrech. V tomto případě lze předpokládat že obrat modří Mongolové znamená cosi ve smyslu opravdových vznešených Mongolů.

Píseň *Il'u* mongolské hip hopové kapely Ice top vynikla v roce 2009 a textem hraje na nacionalistickou strunu mongolské společnosti. Morálně hodnotit, zda-li má nacionalismus Mongolů, kteří obývají Ulánbátar důvod je mimo rámec této práce. Stejně tak hodnocení tohoto textu z hlediska etiky. Nicméně objektivně lze říci, že text působí velice naléhavě a naráží na současnou situaci v Mongolsku, která nacionalismu částečně nahrává.

Velký příliv kvalifikovaných dělníků z Číny, turistů z nejrůznějších zemí a zahraničních společností sice zemi přináší rozvoj a finance v celkovém měřítku, avšak na úrovni jednotlivců se tento proces Mongolům patrně jeví opačně. Přicházejí tak o práci a peníze, je ohrožen jejich tradiční způsob života a vinu svalují na politiky a cizince. Text písně *Il'u* se odehrává částečně v tomto duchu a zároveň apeluje na současné Mongoly, aby se sami vzchopili a uvědomili si, že je možné pozvednout svou vlastní životní úroveň.

Zaměříme-li se na podobu textu spíše než jeho poselství, nabízí se mnoho motivů, které odkazují na tradiční mongolskou lidovou hudbu. Krása rodné země a domoviny, jež je v textu vyzdvihována je posluchači předkládána formou obrazů široširé stepi. Podobně je tomu s dalšími symboly, které posluchači evokují podobu Mongolska a jeho obyvatel. Odkazy na pastevecký způsob života, rodinný život a matku vycházejí z tradičních lidových písní a proplétají se textem, který je ve své podstatě poučný a má mít na posluchače silný morální dopad. Obrazy nebes, modrých Mongolů a Čingischána jsou pak spíše formovány vlivem legend a epických či historických vyprávění.

Struktura textu působí na první pohled velmi jednoduše a rozdělit jej na jednotlivé segmenty působí vcelku násilně. V písni se vyskytují dvě čtyřverší, která se vícekrát opakují. Nazývám je zde refrémem č. 1 a č. 2 spíše z nouze. Nejsou však zpívány sborově, neliší se od zbytku písně ani melodicky, ani způsobem. V textu se vyskytují především rýmované verše, avšak na několika místech je patrná i aliterace na začátku verše. Tyto dva básnické principy se v textu místy komplementárně doplňují: kde chybí rým na konci verš, nalezneme na začátku verše aliteraci a naopak. To lze pozorovat na úplném začátku textu písně a ve druhém refrénu.

3.2.2 *C'i minii baigaa hoino* ²³

<i>Namriin seru'u unsan c' yaahav dee</i>	Co na tom, že přichází podzimní chlad
<i>Nasaaraa c'i mini derged baigaa hoino</i>	Jsi stále navždy mém boku
<i>Navc'is hu'rtel gundsan c' yaahav dee</i>	Nevadí, že už listy vybledly
<i>Nairsaghan c'i mini haz'uud baigaa hoino</i>	Když ty, přítulná, jsi po mém boku
Ref: <i>Bolno doo bolnoo hoyuulaa</i>	Ref: Podaří se to, nám dvěma
<i>Borootoi zuni udes' irne dee</i>	Že přijde letní deštivý večer
<i>Bodohoos c'i mini ho'orhon doo</i>	Jsi krásnější, než si myslím
<i>Borhon zurhend ceceglene dee ho'</i>	Rozkvétáš v mém snědém srdci.
<i>O'vliin z'avar z'indu'ulsen c' yaahav dee</i>	Co na tom, že mrazí ledový zimní vítr
<i>O'nod c'i mini derged baigaa hoino</i>	Jen když jsi věčně po mém boku
<i>O'ogu'i casan budraagu'i c' yaahav dee</i>	I když hustě padá jemný sníh
<i>O'r setgeld mini c'i mini baigaa hoino</i>	Jsi v mém srdci stále se mnou
Ref:	Ref:
<i>Havriin salhi n' bosson c' yaahav dee</i>	Co na tom, že se ještě zvedá jarní vítr
<i>Haas'daa yargu'i cuhuih gez' baigaa hoino</i>	Když ze země vykvétají sasanky
<i>Hongor</i> ²⁴ <i>c'i mini ehellee tunirhlaa c'</i>	I když se na mne zlobíš, lásko
<i>Haramgu'i hairaa yaaz' l martah ve dee</i>	Jak můžu zapomenout tvou štědrá lásku
<i>Bu'tendee bu'tnee hoyuulaa</i>	Podaří se nám to
<i>Bu'uren tergel sarand s'ivnene dee</i>	Budeme si šeptat při měsíci v úplňku
<i>Bodohoos c'i mini ho'orhon doo</i>	Jsi krásná, když na tebe pomyslím
<i>Borhon zu'rhend ceceglene dee ho'</i>	Rozkvétáš v mém snědém srdci
Ref:	Ref:

²³(<http://www.youtube.com/watch?v=lQtCdYqv6p0>)

²⁴ Mongolské slovo *hongor* označuje koně světle hnědavé barvy. Tento kůň bývá vysoce ceněný a majitel takového koně k němu chová obzvláštní náklonnost. Přeneseně znamená „milá“ nebo „láska“.

Jeden z žánrů, který se snaží přímo navazovat na mongolskou lidovou tradici, je tzv. *zohioliin duu*- „autorská píseň“. Píseň *C'i minii baigaa hoino*, která je dílem mongolského zpěváka Z'avhlana, spadá právě do tohoto žánru. Ten odkazuje na lidovou hudbu využíváním nápěvů a melodií krátkých písní, které jsou však doplněny popovým doprovodem. Témata a motivy z textů tradičních dlouhých a krátkých písní se v *zohioliin duu* rovněž objevují. Objevují se převážně témata lásky k partnerovi, k rodičům a domovině. Způsob interpretace těchto témat působí však natolik překrouceně a afektovaně, že často vzniká pomyslná parodie tradiční lidové mongolské hudby, která působí příliš dokonale než aby mohla být skutečně lidovou hudbou. Písně, které jsou někdy tak sladké a sentimentální, jindy k uzoufání smutné a tragické. Mnohdy se v nich mísí obojí ve víru nebetyčného kýče.

Žánr krátké písně byl v průběhu období komunismu vystaven vlivu optimistických budovatelských písní a značně se proměnil. Nabízí se analogie lidových písní a tzv. dechovky v naší vlasti, která patrně vznikla podobným procesem. Stejně jako naše dechovka tak i mongolské *zohioliin duu* staví na lidových textech, ze kterých se vytratila veškerá finesa, střídmost a jemná ironie.

V písni *C'i minii baigaa hoino* se posluchač setkává se dvěma hlavními motivy: střídání a působení ročních období a láska k ženě. Obrazy neúprosné přírody se střídají s milostným příběhem, kterému tak dávají časový rozměr a souslednost. Zatímco ve slokách se vyskytují nevlídné obrazy podzimu, zimy a jara, v refrénu se setkáváme s paralelou harmonického vztahu a letního deštivého večera. V kontrastu k mrazu a vichru jsou postaveny libé obrazy květin, koně a měsíce v úplňku, vytvářející v textu písně určitou dávku napětí. Text působí velmi nekonfliktním dojmem, vhodně zvolená slova spolu s obrazy přírody naplňují představu o krásné hudbě.

Vedle aliterace ve čtyřveršových slokách i refrénu je v textu přísně dodržován stejný počet slabik ve verších, čehož autor textu dosahuje pomocí slabik *dee* a *ho'*. Celý text je zároveň rýmovaný protaženými slabikami na koncích veršů. Přihlédneme-li k pravidelné struktuře textu a využití básnických prostředků, je v této písni po formální stránce zkrátka vše „až příliš“ dokonalé a správné.

3.2.3. *Esreg O'dor*²⁵

<i>Hey, Bi o'noodor uusan baina</i>	Hej, dnes jsem pil
<i>Yor ni z'oohon muudsan baina</i>	A všechna znamení se jevila zlá
<i>C'in setgeleesee dailya hemeen</i>	Abych je srdečně pohostil
<i>no'hdoos duudsan baina</i>	svolal jsem své kamarády
<i>Naad arhia bodoltoihon bariulaarai</i>	Opatrně rozlijte vodku
<i>Olon yum bitgii yariulaarai</i>	A nenechte mě moc mluvit
<i>Hariya gevel s'u'ud l hariuulaarai</i>	Když řeknu, tak odpovězte
<i>Hey, bu'gdeeree urd urdahaa neg togtooy</i>	Hej, všichni vypijme, co před každým stojí
<i>Eru'ul baigaa negniigee sogtooy</i>	A ty co jsou ještě v pořádku, tak opijme
<i>C'i naiz l yum bol naizaa</i>	Jestli jsi kamarád
<i>u'uniig uuz' l haruulaarai</i>	ukaz to tím, že se napiješ
<i>Hamaagu'i hatuu baival daruulaarai</i>	Nevadí, když je to silné, zajez to
<i>Tegvel namaig bitgii yaruulaarai</i>	A pak mě nenuť moc mluvit
<i>O'vliin hu'itend namaig bitgii daaruulaarai</i>	Nenech mě venku mrznout
<i>Hurd hu'c'iig mini bitgii saaruulaarai</i>	A nenech mě zeslábnout
<i>Gu'ie, yostoi tiim yum baihgu'i</i>	Ale ne, to se přeci nestává
<i>enec'ee z'oohon suuyaldaq</i>	jen si tak trochu posedíme
<i>Oo tegvel hamaa alga uuvalc'iig uuyaldaq</i>	Aha, tak v pořádku, tak budeme pít
<i>Bi o'noodor ta hoeyriig dailna</i>	Dnes budu vás dva hostit
<i>Margaas' o'gloo mailna</i>	a zítra ráno bečet
<i>Hamaagu'i hamtdaa s'araa tailna</i>	Ale nevadí, spolu pak zapijeme kocovinu
<i>Za ingeed eru'ul mendiin to'loo</i>	Tak tedy na zdraví
<i>Bas erh c'o'loo</i>	A na svobodu
<i>Sain saihonii to'loo</i>	Na vše nejlepší
<i>Bas emegteic'u'udiinhee to'loo</i>	A také na ženy.

25 (<http://www.youtube.com/watch?v=vQP4ckyPYpg>).

(http://www.gregorydelaplace.com/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=9)

Ref: *Uu ah, airгаа тавараа ууя (8x)*

*Eniig toiron narlan baigaa
do'rvon uulandaa sogdon morgoy
Ehnertee barigdahgu'i geed
burhandaa morgoy
Tiim l surhii yum bol
ehneru'ud ireed avna biz
Bid gurav uudgaaraa uuya
ayga tavgaa savna biz
Za tegvel hamaagu'i
bi ter arhiig ni zahyalna
Bidentei bidengu'i av cecegs nahialna
Dahiad l ene arhiig ahiad toiruulya
Yeron ingeed u'ldsen
amidarlaa arhindaa zoriulya
Baiz'ee baiz'ee delhii arai hurdan ergez'iina
Hundgandahi arhi ni ai hurdan s'irgejiina
Bid gurav hoorondoo arhi uucan baigaad l
Nu'dend mini alag horvoo
ter ayaaraa naigaad l*

Ref:

*Za ehner zalgaad l baina,
nogoo hoyortoi c'in alna gesen
Yag odoo irehgu'i bol bi c'amaas salna gesen
Bi helsen, minii hogs'in bitgii iim yum yariz'ii
Naiz ni araas ni oc'ii, c'i tu'ruuleed hariz'ii
Bi neg l yum zahidag,*

26 Čtyřmi horami jsou míněny čtyři posvátné hory: *Bogd Han, Songino hairhan, C'ingelt hairhan a Bayanzu'rh*. Tyto hory obklopují hlavní město Ulánbátar ze čtyř světových stran.

Ref: Uu ah, pijme kumys jak se nám zlíbí

Posílejme si tuhle dokola
modleme se ke čtyřem horám²⁶
Modleme se k bohům
ať nás nechytí naše manželky
Jestli je to tak vážné
Tak manželky přijdou a podají si nás
My tři si budeme pít jak chceme
ať si pak třískají miskami a talíři
Ale co, vždyť je to fuk
já tuhle vodku zaplatím
I s námi nebo bez nás pokvetou květiny
Tak si ještě jednou pošleme vodku dokola
A vůbec!
zbytek života zasvětime alkoholu
Počkej, počkej, země se nějak rychle točí
Vodka v kalíšcích nějak rychle mizí
My tři spolu stále jen pijeme vodku
A pestrý svět před mýma očima
se motá sám od sebe

Ref:

Volala mi žena
řekla, že mě a tamty dva zabije
A že jestli hned nepřijdu, tak mě opouští
Řekl jsem jí, moje stará, neříkej takový věci
Já přijdu hned za tebou, ty běž napřed
Když ale něco nakážu

<i>ehneru'ud dandaa ahidag</i>	ženy často neuposlechnou
<i>C'uluunii ehneriig har l daa</i>	Podívej se na C'uluunovu manželku
<i>zu'geer l geree sahidag</i>	ta v klidu sedí doma
<i>Gehdee z'oohon sonin c' yum boloh ni bolno</i>	Ale začíná to být trochu zajímavé
<i>s'u'u, bu'r baraigaad l</i>	vlastně se to spíš úplně hroutí
<i>Ehner u'giin zoroogu'i</i>	Žena mě vůbec neposlechla
<i>utasnii tsaanaas haraagaad l</i>	a jen mi po telefonu vynadala
<i>Ene bu'hen hamaagu'i uudgaaraa uuya dee</i>	Ale to je všechno fuk, jen se napijeme
<i>Ingelee geed arhind orc'ihgu'i yum c'in zee</i>	A utopíme ten problém v alkoholu
<i>C'i tegez' bodoz' baigaa bol</i>	Jestli si tohle vážně myslíš
<i>hamaagu'i uuya tulgaad l</i>	tak je všechno fuk, lij do sebe alkohol
<i>Yamar saihan orz' baina</i>	Jak krásně do člověka vklouzne
<i>hooloigoor gu'ilgeed gulgaad l</i>	běží a stéká hrdlem.

Ref:

Ref:

Tradice krátkých pijáckých písní v Mongolsku oslavuje alkohol coby jeden z kulturních výtobytků, který činí člověka člověkem a působí mu jen samou radost a potěšení. Soudobý mongolský hip hop se od této tradice odráží a často se soustřeďuje na odvrácenou stranu této radosti, totiž na alkoholismus, který tolik sužuje současnou mongolskou společnost. Téma alkoholu a popíjení s přáteli se v písni *Esreg O'dor* ironicky převrací a de facto tak navazuje na silnou tradici satirických písní. Představa spokojených opilců se v průběhu písně postupně mění v obraz velmi hořké reality.

Text písně *Esreg O'dor* tedy odkazuje na lidové písničky spíše coby na žánr než že by s v něm objevovaly motivy a postupy pro mongolskou tradiční lidovou hudbu typické. Text písně staví více na ději nežli na obrazech. Výjevy z každodenního městského života posouvají děj kupředu a nabízejí posluchači přehled fenoménů, kolem nichž se tento život točí. Rodinné vztahy a vztahy s přáteli doplňují odkazy na systém dobrých a špatných znamení a lidová náboženství a zvyky. Z převrácení funkce těchto motivů se rodí satiričnost písně, obohacená motivy studu a rozpadu řádného fungování vztahu mezi mužem a ženou.

Po formální stránce se text této písně od tradičních textů velmi odlišuje. Text není příliš strukturován a jen tu a tam přetíná proud veršů refrén o jedné větě. Rytmus textu udává shodný počet slabik ve verších a rýmování na koncích veršů. Aliterace, která v tradiční lidové hudbě často stanovuje formální kvalitu textu písně, zde zcela chybí.

3.2.4. *Ho'h Mongol* (z desky Blood kapely Altan Urug, 2010)

<i>Alsran alsrah tu'uhiin c'anadaas</i>	Ten, jež je od dávných dějin
<i>Aldar suu ni duursan duursaz'</i>	Velebený a proslavený
<i>Arvan zu'gtee su'ldee tahisaar</i>	Uctívající korouhev deseti směrů
<i>Atgalan enhiig dayananaa togtooz'</i>	Ustanovující všeobecný mír a klid
<i>Argamag hu'lgiin hu'c'im tuurai ni</i>	Mocná kopyta jeho rychlých koní
<i>Altan delhiig dorgioz' yavsan</i>	Se burácivě přehnala přes zlatý svět
<i>Asar tengeriin zayaatai to'rson</i>	Zrozen s požehnáním nejvyšších nebes
<i>Aguu udmiin nutag mini ee</i>	Mocný rod a jeho (i můj) nutag
<i>Eh tu'uhiin altan huudsaa</i>	Ti, co zlatou listinu o dějinách vzniku
<i>Ehelz' bic'sen ongon talaa</i>	od počátku psali, panenskou step
<i>Eelz'len manah zuun zuund</i>	po staletí jeden po druhém střežili
<i>Ecgiin golomt tasraa ni u'gui</i>	Jejich otcovský krb nikdy nevyhasl
<i>Esgii turgaat borhon ger mini</i>	Má plstěná šedá jurta
<i>Engu'i taldaa toroiz' baigaa</i>	Se v dálce skví v nekonečné stepi
<i>Eceg tengeriin zayaatai to'rson</i>	Zrozeni s požehnáním pána nebes
<i>Ih haadiin nutag mini ee</i>	Velcí chánové a jejich (i můj) nutag
<i>Terteeh tu'uhiin holiin holoos</i>	On, z dalek dávných dějin
<i>Temcez' bosson o'vog deedes</i>	Náš předek, povstálý z boje
<i>Tergel saran degden ho'ordog</i>	Se vznáší kolem měsíce v úplňku

<i>Tengeriin hayaag so'hoz' u'zdeg</i>	Nadzvedá oponu obzoru a shlíží
<i>Tenheet hu'lgiiin erc'im tuurai ni</i>	Ten, jehož silného koně mocná kopyta
<i>Tenhlegt delhiig dorgioz' yavsan</i>	Se burácivě přehnala přes mocný svět
<i>Tenger deed zayaatai to'rson</i>	Zrozen s vysokým požehnáním nebes
<i>Temu'uz'in C'ingisiin nutag mini ee</i>	Temudžin Č'ingischán a jeho (i můj) nutag
<i>Terteeh tu'uhin holin holoos</i>	Oni, z dalek dávných dějin
<i>Temcez' bosson o'vog deedes</i>	Naši předkové, povstali z boje
<i>Tergel saran degden ho'ordog</i>	Se vznášejí kolem měsíce v úplňku
<i>Tengeriin hayaag so'hoz' u'zdeg</i>	Nadzvedají oponu obzoru a shlíží
<i>Delee hiisgeh hu'lgiiin zoon deer</i>	Na hřbetech koní s vlající hřívou
<i>Deelee ho'dorc' o'rniih zorison</i>	S vykasáným délem vyrazili na západ
<i>Delhiin daitai su'ldee o'rgoson</i>	Ti, co pozvedli korouhev velkou jak svět
<i>Ih Haadiin nutag mini ee</i>	Velcí chánové a jejich (i můj) nutag

Tvorbu mongolské soudobé kapely *Altan Urug* lze označit se moderní fúzi prvků tradiční lidové hudby a ústní slovesnosti s rockem a evropskou vážnou hudbou. Na rozdíl od *zohioliin duu*, které na tradici lidových písní navazují především textově a melodicky se zde setkáme i s využitím tradičních mongolských nástrojů a technik zpěvu. Především hrdelní zpěvy *ho'omii* a *harhira* se i v zahraničí staly symbolem této hudby, která každým rokem značně nabírá na popularitě. V písni *Ho'h Mongol* se posluchač setkává ve slokách se způsobem přednesu, který se velmi podobá při epických vyprávěních používané technice *haalah*. V refrénu, který nemá text a tvoří jej pouze melodie, se přidává *ho'omii* a ženský zpěv podobný zdobenému glissandu *urtiin duu*. Tato píseň se ve své podstatě prezentuje jako festival co nejšířšího množství všeho mongolského, s čím se lze setkat v tradiční lidové hudbě. Do tří minut a padesáti sekund jsou tak vměstnány žánry, které v tradičním kontextu vyžadují značné množství času na přípravu i samotný přednes.

Píseň *Ho'h Mongol* pojednává o mongolské vlasti, dotýká se historie Mongolů a představ lidového náboženství. Text písně staví vyloženě na jednotlivých obrazech, které v písni

definují *nutag* všech Mongolů, jejich domovinu, k níž jsou od narození do smrti citově připoutáni. Na jedné straně se posluchač setkává s obtížněji uchopitelnými obrazy předků a vojevůdců, na straně druhé s familiérní představou rozsáhlé stepi a rodné jurty. Oba dva principy propojené v textu písně vytváří v mysli posluchače ucelenou vizi rodného Mongolska. Tato vize na první dojem překypuje hrdostí nad slavnou historií a jejími hrdiny, zároveň si však uchovává osobní rovinu skrze motivy spojené s rodinou. Tento dojem utváří zmínky o ohništi a šedavé jurtě. Symbolika Čingischánovy korouhve a zlatých kronik pak dodává dojem velkoleposti nad slavnou vojenskou minulostí Mongolů. Vír obrazů dotvářejí verše o koních s burácejícími kopyty a vlající hřívou, které jsou povinnou součástí textů vycházejících cíleně z tradiční lidové hudby.

Jednotlivé sloky čítají osm veršů, na jejichž začátku je pravidelná aliterace. U posledních dvou slok je aliterace dokonce napříč šestnácti verši. Pravidelný počet slabik zaručuje pevný rytmus. Formálně připomíná tento text spíš úryvek z eposu zkráceného do pár slok, než písňový text.

4. Závěr

V této bakalářské práci jsem se pokusil nastínit hudební svět Mongolů, charakterizovat jej, rozdělit na jednotlivé žánry a postihnout vývoj tradic v konfrontaci s nástupem moderní hudby. K teoretickému rozboru a výčtu informací jsem uvedl i několik konkrétních příkladů z tradiční i moderní hudby, které jsem navzájem porovnával.

Tato komparace se ukázala být poměrně plodnou v oblasti nalézání odkazů a vlivů tradiční hudby na moderní. Pohled na pomyslnou třetí plochu mezi těmito dvěma hudebními světy odhaluje, v čem spočívají jejich specifické charakteristiky.

Na jedné straně stojí tradiční mongolská lidová hudba, využívající plejádu specifických hudebních nástrojů a stylů zpěvu. Texty lidových písní stojí na obrazech přírody a popisu každodenního života pastevců. Tyto obrazy bývají často metaforické a srozumitelné jen určité skupině posluchačů. Dále se v textech písní objevují narážky na sociální poměry v nomádské komunitě, které bývají často plné ironie. Typickou a nezbytnou vlastností v tradiční lidové hudbě je improvizace, kterou je prodchnuta téměř veškerá lidová hudební tvorba. Mongolská tradiční lidová hudba zahrnuje nespočet žánrů. Ty mají pevně danou strukturu a využívají specifických básnických prostředků a barev tónů za účelem dosažení estetické dokonalosti či maximální výpovědní hodnoty.

Na druhé straně stojí moderní mongolská hudební produkce, jež samovolně vznikla v průběhu 20. století. Sedmdesát let komunismu a následujících dvacet jedna let demokracie a západních vlivů přineslo do hudební tvorby Mongolů mnoho změn. Proměny v tradiční hudbě v období komunismu a příliv cizích žánrů daly za vznik svérázné hudební tradici. Některé z novodobých žánrů se snaží cíleně navazovat a odkazovat na tradiční lidovou hudbu, jiné se navenek tváří odlišně. I ty si však uchovaly mnoho podobností s lidovou hudební tradicí.

Díky pohledu do spojitostí moderní a lidové mongolské hudby vypluly na povrch podobnosti tam, kde nejsou až tak zjevné a naopak neshody ve zdánlivě na sebe navazujících hudebních tradicích. Obzvláště překvapivé jsou paralely mezi mongolskou tradiční lidovou hudbou a současným mongolským hip hopem. Hlavní spojnicí těchto dvou hudebních rovin je

důraz na text písně, který má podat ucelený obraz plný paralel a metafor, skrze který si posluchač může poskládat příběh. Mongolský hip hop do značné míry rovněž funguje v obrazech a jinotajích, které podávají diagnózu sociální situace. Tradičně vysoce ceněná schopnost improvizovat a pohrávat si se slovy, má v hip hopu a rapu stejně výsadní pozici. Raper se tak vlastně stává novodobým zpěvákem a vypravěčem.

Pro patřičnou komparaci je nezbytný co možná nejdokonalejší překlad písňových textů. Na tomto poli vidím možnost, jak výsledky své práce dále zdokonalit a zároveň široké možnosti dalšího bádání v mongolské hudbě. Texty jak moderní tak tradiční stojí na metaforách a textových paralelách, které nejsou na první pohled patrné a vyžadují komentář a doplnění od člověka, který má pevné vazby s patřičným kulturním a sociálním kontextem. Každé slovo může skrývat obraz spojovaný s určitou lidskou vlastností či odkazovat na lidové kultury a náboženství. Odhlédneme-li od textů, vyžaduje patřičný komentář i příležitost, při které se píseň zpívá, kdo ji zpívá atd.

Překlady textů a celkovou interpretaci písní je tedy nezbytné konzultovat s povolanou osobou. Bez konzultací s nomády v případě tradiční lidové hudby a autory (a interprety) soudobých písní v případě hudby moderní, by porovnávání textů písní zůstala jen na úrovni domněnek .

Jelikož v případě moderní hudby pojednáváme hudbu autorskou, má značný význam výpověď samotného autora písně, resp. písňového textu. V budoucnu bych chtěl provést rozhovor s některými ze současných autorů na téma vlivu tradiční lidové hudby na současnou hudební tvorbu. Takový rozhovor by zajisté obohatil a rozšířil pohled na vývoj hudby v Mongolsku.

S výsledků práce je patrné, že bádání na poli mongolské hudby si stále zaslouhuje pozornost. Můj osobní pohled je zaostřen především na hudbu současnou, která navzdory své vysoké výpovědní hodnotě postrádá dostatečné zhodnocení. S ohledem na muzikologii se jako nejplodnější pole bádání jeví právě střet dvou hudebních světů, původního tradičního a introdukovaného moderního. V rámci historickém a sociálním nabízí soudobá (především hip

hopová) hudební tvorba zrcadlo, v němž se odráží diagnóza chodu současné mongolské společnosti.

Výzkum v oblasti mongolské hudby je poměrně bohatý, chybí mu však celistvý pohled. V budoucnu bych rád využil široké horizonty možností, které se v této oblasti nabízejí. Zaplněním mezer a podrobným popisem vývoje hudební tvorby v Mongolsku až do dnešní doby by bylo možné podat co nejucelenější obraz o bohaté a krásné hudební tradici, kterou ta mongolská bezpochyby je.

5. Bibliograife

5.1. Literatura

Gaadamba, S', Cerensodnom, D., 1978, *Mongol ardin aman zohiolin deez' bic'ig*. Ulánbátar

Grollová, I., Zikmundová, V., 2001, *Mongolové, právnuci Čingischána*. Praha

Nansalmaa, D., 1987, *Halhin ugsaatni zu'i* - §4. Ulánbátar

O'lziihutag, C., 1989, *Mongol ardin duu*. Ulánbátar

Parchimowicz, J., 2010, *Krótki zarys muzyki mongolskiej*. Varšava

Pegg, C., 2001, *Mongolian music, dance and oral narrative*. University of Washington

Smirnov, B., 1971, *Mongolskaja narodnaja muzika*. Moskva

5.2. Informanti a přednášející

Davaapil Pu'revdorz'.

Veronika Kapišovská.

Z'u'gderiin Luvsandorz'.

Bayannamsarai Buyandelger.

Alena Oberfalzerová.

Odsu'ren

Joanna Prachimowicz

.

5.3. Hudební nosiče

Altan Urga, 2009, Blood. Ulánbátar

5.4. Internetové odkazy

C'i mini baigaa hoino - <http://www.youtube.com/watch?v=1QtCdYqv6p0>

Esreg o'dor - <http://www.youtube.com/watch?v=yQP4ckyPYpg>

Ilu'u - <http://www.youtube.com/watch?v=06JgWnd3gj8>)

http://www.gregorydelaplace.com/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=9