

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav jižní a centrální Asie

Bakalářská práce

Nástin dějin indické klasické hudby

An outline of history of indian classical music

Filip Němec

Praha 2010

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Svetislav Kostić, Dr.

Rád bych vyjádřil poděkování vedoucímu své bakalářské práce Doc. PhDr.
Svetislavu Kosticovi, Dr. za odborný dohled a Doc. Vlastislavu Matouškovi, Ph.
za cenné konzultace.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci napsal samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších zdrojů.

V Praze dne 20.8.2010

Filip Němec

Abstrakt

Tato práce je nástinem dějin indické klasické hudby od védských dob po současnost, přičemž středem zájmu je od 13. stol. severoindická hudební tradice, tzv. hindustánská hudba. Snaží se zachytit vývoj hudební teorie i praxe v průběhu dějin a podat stručný obsah nejvýznamnějších hudebních děl. Nechybí životopisy nejslavnějších osobností spojených s hindustánskou hudbou (Chusrau, Tánсэн, Bhátkhándé, Paluskar), historie a stručné popisy nejrozšířenějších hudebních nástrojů a interakce hudby s historickými událostmi a proměnami společnosti, jakými byl např. vpád muslimů, britská koloniální nadvláda nebo vzestup indického nacionalismu. Práce není členěna přísně chronologicky, ale v jednotlivých kapitolách jsou vloženy podkapitoly věnované zásadním aspektům (*rága*, *tála* atd.) indické klasické hudby obecně, které napomáhají snazšímu pochopení vývoje hindustánské hudby. Součástí práce jsou poznámka k notaci s tabulkou not používaných v hindustánské hudbě a jejich západními ekvivalenty, seznam zkratk, slovníček vybraných hudebních pojmů s přepisem do dévanágarí, obrazová příloha a bibliografie.

Abstract

This bachelor thesis is an outline of history of the indian classical music from the Vedic age to the present, whereas I am focusing on North Indian musical tradition since 13th century, so called hindustani music. Topics of this thesis is development of the musical theory and practices, important theoretical works, influential musical personalities connected with Hindustani music (Khusrau, Tansen, Bhatkhande, Paluskar), history and brief descriptions of the most common indian musical instruments and interactions of music with historical events and changes in the society, for example invasion of Muslims, British rule or growth of Indian nationalism. The thesis is not organized directly in chronological sequence, but inside chapters there are sub-chapters about key aspects (*raga*, *tala*) of an Indian music generally. This work contents also chart of contemporary Hindustani notation with western equivalents, a vocabulary of musical terms with transcriptions to Devanagari, picture appendix and bibliography.

Klíčová slova

indická klasická hudba, dějiny, hudební teorie, společnost

Key words

indian classical music, history, musical theory, society

1 ÚVOD	7
2 STAROVĚK (OD ÚSVITU INDICKÝCH DĚJIN DO POLOVINY 13. STOL.)	9
2.1 DEFINICE POJMU INDICKÁ KLASICKÁ HUDBA	9
2.2 HUDBA VE VĚDSKÉM OBDOBÍ.....	10
2.3 MÁRGA, DÉŠÍ, GÁNDHARVA	11
2.4 INDICKÉ STUPNICE A LADĚNÍ – POČÁTKY	12
2.5 HUDEBNÍ UČEBNICE	15
2.5.1 <i>Bharatova Nátjaśāstra</i>	15
2.5.2 <i>Sangítaratnākara</i>	16
2.6 HUDEBNÍ NÁSTROJE	17
3 STŘEDOVĚK (13. – 16. STOL.)	19
3.1 RÁGA	19
3.2 TÁLA.....	22
3.3 BHAKTI A HUDBA. DHRUPÁD.	23
3.4 PŘÍCHOD MUSLIMŮ DO INDIE A JEJICH VZTAH K HUDBĚ.	25
3.4.1 <i>Arabská hudební tradice</i>	26
3.4.2 <i>Amír Chusrau – otec hindustánské hudby</i>	27
3.5 HUDEBNĚ TEORETICKÁ DÍLA	27
3.6 HUDEBNÍ NÁSTROJE	28
4 OD 16. STOLETÍ DO SOUČASNOSTI	31
4.1 HUDBA V MUGHALSKÉM OBDOBÍ	31
4.1.1 <i>Doba Akbarova (1556 – 1605) a Tánsén</i>	31
4.1.2 <i>Jihoindická hudební teorie v 16. a 17. století</i>	32
4.1.3 <i>Hudebně – teoretická díla hindustánské hudby v 17. stol.</i>	34
4.1.4 <i>Hudba na sklonku mughalské éry</i>	35
4.2 CHARAKTERISTICKÉ PRVKY INDICKÉ HUDBY – ORNAMENTACE A PRODLEVA.....	36
4.3 OD SMRTI MUHAMMADA ŠÁHA DO NEZÁVISLOSTI (1748 – 1947).....	37
4.3.1 <i>Politické dějiny a hudba do velkého indického povstání (1857)</i>	37
4.3.2 <i>Chajál a Thumrí</i>	39
4.3.3 <i>Předávání hudebních znalostí a sociální organizace hudebníků</i>	40
4.3.4 <i>Hudba a nacionalismus (1857 – 1947)</i>	42
4.3.5 <i>Velcí reformátoři - V. N. Bhátkhándé a V. D. Paluskar</i>	44
4.4 HUDEBNÍ NÁSTROJE	48
4.5 INSTRUMENTÁLNÍ HUDEBNÍ FORMY	50
4.6 HINDUSTÁNSKÁ HUDBA OD ROKU 1947 DO SOUČASNOSTI	51
5 ZÁVĚR	54
6 POZNÁMKA K NOTACI	55
8 SLOVNÍČEK VYBRANÝCH POJMŮ	56
9 SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK	59
10 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	60
11 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	62

1 Úvod

Cílem této práce je podat nástin dějin indické klasické hudby od počátků po současnost a také ve stručnosti vysvětlit některé základní pojmy, které jsou bohužel až dosud v naší zemi neznámé. Také z tohoto důvodu kapitoly nejsou řazeny přísně chronologicky, protože bez základní znalosti těchto termínů by důsledné sledování vývoje hudby bylo značně obtížné; vzhledem k absenci spolehlivých historických pramenů ve starověku by stejně byla taková snaha odsouzena k neúspěchu. Práce je rozčleněna na tři kapitoly popisující starověk (do pol. 13. stol.), středověk (od pol. 13. do pol. 16. stol.) a novodobou éru začínající vládou císaře Akbara. Toto členění dějin hudby je poměrně nové (zvláště proto, že zkoumání dějin indické klasické hudby začalo až na sklonku 19. stol.), ale je logické a v současnosti všeobecně přijímané, a proto nebyl důvod vymýšlet nějaké vlastní členění. Ve středověku se od sebe začaly oddělovat dvě tradice, jihoindická *karnáta* *sangít* („karnátačká hudba“) a severoindická *hindustání* *sangít* („hindustánská hudba“), které sdílejí základní prvky, jakými jsou např. *rága* a *tála*, ale jejich pojetí se u obou tradic mírně liší. Tato práce sleduje především vývoj hindustánské hudby.

Začátek první kapitoly je věnován vysvětlení a vymezení termínu „indická klasická hudba“, poté následují dvě kratší podkapitoly o hudbě ve védském období a období následujícím. Čistě teoreticky laděná je pak další podkapitola o prvním indickém ladění a stupnicích s krátkým vysvětlením některých obecných hudebních termínů, což považuji za užitečné vzhledem k tomu, že tato práce je primárně indologická. Předposlední část první kapitoly tvoří stručný obsah dvou nejvýznamnějších staroindických hudebních učebnic, Bharatovy *Nátjašástry* a Šárngadévyovy *Sangítaratnákary* a celá kapitola je zakončena podkapitolou o hudebních nástrojích.

Druhá kapitola začíná dvěma výkladovými částmi o *ráze* a *tále*, které jsou od středověku základními prvky indické klasické hudby, přičemž zde je výklad už zaměřen na hindustánskou tradici. Dále pojednává o působení náboženského směru *bhakti* na hudbu, jehož plodem je hudební forma *dhrupád*, o příchodu muslimů na Indický subkontinent a jejich vztahu k hudbě a o Amíru Chusrauovi, historické postavě opředenou legendami, které mu přisuzují vynalezení mnoha hudebních nástrojů i stvoření hudebních forem, např. i *chajál*, který prokazatelně vznikl až v 18. stol. Jeho prokazatelné pokusy o synkrezi arabsko-perské a indické hudební tradice však měly podstatný vliv na vývoj hindustánské hudby. Kapitola končí stručným přehledem hudebních nástrojů rozšířených v tomto období, z nichž značné

množství přetrvalo dodnes, ale již zdaleka nejsou tak oblíbené, protože je vytlačila další generace sofistikovanějších nástrojů vzniklých v 18. a 19. století.

Poslední a nejrozsáhlejší kapitola je věnována hudbě od pol. 16. stol. do současnosti. V prvních třech staletích této éry byly pro hindustánskou hudbu podstatné dva fenomény, instituce patronství a v hudební teorii opisování staroindických vzorů, díky čemuž se rozevíraly nůžky mezi teorií a praxí. Největší pokrok se odehrál především v teorii karnátské hudby, kde byl vyvinut logický systém třídění *rág* a položeny základy současného ladění, což je vzhledem k významu i pro hindustánskou hudbu popsáno v krátké podkapitole. Období po Velkém indickém povstání je poznamenáno úpadkem patronství a růstem významu škol zvaných *gharáná* opírajících se o tradiční indický vzdělávací systém *guru – šišja*, vzestupem indického nacionalismu a působením reformátorů Paluskara a Bhátkhándého. Kapitola je zakončena stručnou podkapitolou o indické hudbě v 2. polovině 20. stol., zvláště o fenoménu šíření indické klasické hudby na Západě a zpětném vlivu tohoto procesu.

V celé práci vzhledem k potřebě ohýbání slov používám populární přepis ze sanskrtu a hindštiny do češtiny, který oproti uznávaným metodám přepisu (IAST, ITRANS) nerozlišuje cerebrály, *y*, *j* (*jh*), *c* se v něm přepisují jako *j*, *dž* (*džh*), *č* a *Kh* (ITRANS) jako *ch*. Slova rodu mužského končící v sanskrtu na *-a* se v této práci skloňují jako slova ženského rodu, např. *rága*. Pokud se slovo vyskytuje v sanskrtu i v hindštině, je dána přednost sanskrtské podobě s inherentním koncovým *-a* a (např. *rága*) oproti hindské výslovnosti (*rág*), není-li ovšem těsně spjaté s hindštinou (takovým slovem je např. *áláp* nebo *bhadžan*).

2 Starověk (Od úsvitu indických dějin do poloviny 13. stol.)

2.1 Definice pojmu indická klasická hudba

Pojem indická klasická hudba zhruba odpovídá anglickému *Indian classical music*, na rozdíl od něj je však méně ustálený vzhledem k nedostatku děl v češtině zabývajících se tímto tématem i nízkému povědomí o indické hudbě v ČR vůbec. Slovo *klasická* je v západní kultuře zatíženo mnoha významy, v případě indické klasické hudby však odkazuje na její ustálenost a trvalou estetickou hodnotu a staví ji do protikladu k hudbě populární. Tak vypadá velmi vágní definice. Ale není to jen další západní konstrukt, jako např. *hinduismus*? Používají Indové nějaký termín, který by významem odpovídal slovnímu spojení indická klasická hudba a pokud ano, co všechno se do této škatulky vejde a co už nikoli? To je otázka, na kterou je zapotřebí hned na začátku dát odpověď.

V hindštině, která je dle ústavy hlavním úředním jazykem Indické republiky, se výrazu indická klasická hudba nejvíce blíží termín *śāstrīy sangīt*. První člen termínu je přídavné jméno utvořené od sanskrtského slova *śāstra*, které má dva základní významy. Tím prvním je druh staroindické literatury, teoretické pojednání o světských nebo náboženských záležitostech. Tím druhým je samotná věda nebo nauka, např. *nāṭya śāstra* je věda o divadelním umění (stejně tak ale může znamenat i učebnici divadelního umění). Ačkoli prvotní význam slova *śāstrīy* je *vědecký*, často se překládá i jako *klasický*, zvláště ve spojení s hudbou. Na tomto významovém posunu není nic zvláštního, protože každá klasická hudba může vzniknout teprve tehdy, pokud má vlastní systém třídění a popisu výšek tónů a rytmu, tedy nějakou hudební teorii, vědu. Slovo *sangīt* vzniklo ze sanskrtského *sam* (spolu) + *gīta* (píseň, zpěv), což do češtiny doslovně přeloženo znamená *souzpěv*. Už to napovídá, jak výsadní postavení má zpěv v indické hudbě, avšak toto slovo, kterým se dnes označuje vokální i instrumentální hudba, mělo v minulosti mnohem širší význam - starověká *samgīta* zahrnovala kromě hudby i divadlo a tanec až do začátku 1. tis. n. l.

V hindštině se ale ještě používá jiné označení pro klasickou hudbu, a tím je *rāgdār*, neboli *mající rāgu* (co je to *rāga* viz slovníček). To nás může nasměrovat k odpovědi na druhou otázku, tedy co všechno můžeme za indickou klasickou hudbu považovat. Je ale možné kteroukoli hudbu *mající rāgu* automaticky brát jako hudbu klasickou? Dá se říci, že ano. K tomu, aby mohla být *rāga* správně provedena, jsou zapotřebí léta soustředěného studia a dobrá znalost hudební teorie, protože improvizace na *rāgu* je svázána mnoha přísnými pravidly a porušení jen jednoho z nich je považováno za nepřijatelné a odsuzuje hudebníkovo snažení k nezdaru.

2.2 Hudba ve védském období

Pokud se chce badatel dozvědět něco o staroindické hudbě, má k dispozici dva druhy primárních pramenů: Texty a archeologické nálezy (sošky, reliéfy atd.). Provozovací praxe hudby starověkého období se nedochovala, a proto nemůže být provozovací praxe současná spolehlivým pramenem k jejímu studiu.

Není překvapivé, že o hudbě Civilizace poříčí Indu, nejstarší civilizace na území indického subkontinentu, toho víme jen velmi málo. V Mohendžo-daru a v Harappě byly nalezeny sošky žen v tanečních pózách, jednoduché flétny a tabulky zobrazující hráče na strunný nástroj podobný harfě. Za prvopočátek indické klasické hudby však západní badatelé i indická tradice považují védy, posvátné hymny dochované díky orální tradici s úzkostlivou pečlivostí udržovanou kněžskou vrstvou bráhmanů. Tyto hymny jsou rozdělené do čtyř samhit, neboli sbírek. Nejstarší z nich, Rgvéda, která vznikala přibližně v rozmezí let 1500 – 800 př. n. l., zmiňuje mnoho hudebních nástrojů, ze strunných především několik druhů harfám podobných *vín*, dechové nástroje pak zastupují především flétny. Zvláštností mezi bicími nástroji je *bhúmi-dundubhi*, díra v zemi pokrytá napnutou zvířecí kůží. Co se samotného přednesu rgvédských hymnů týče, je někde na půli cesty mezi recitací a zpěvem. V angličtině se pro takový přednes používá slovo *chanting*, čemuž v češtině odpovídá nejlépe prozpěvování. Při tomto prozpěvování se využívají pouze tři tóny: *udátta* (zvýšený), *anudátta* (nezvýšený) a *svarita* (zvučný, znělý). Ačkoli by se dalo očekávat, že *udátta* bude tón vyšší, než *anudátta*, opak je pravdou – při výzkumech bylo zjištěno, že ve většině případů má *udátta* střední výšku a *anudátta* bývá tón nejvyšší.¹ Nambúdirští bráhmani z jihoindické Kéraly dokonce zpívají všechny tři tóny ve stejné výšce. Badatelé se neshodují na tom, v jakém poměru byly výšky těchto tří tónů původně, co autor, to vlastní teorie, avšak přesvědčivé argumenty doposud nepředložil žádný z nich.

O hudbě můžeme mluvit až v případě Sámavédy, další z védských sbírek, která z literárního hlediska nepřináší téměř nic nového, většina hymnů Sámavédy je převzatá z Rgvédy. Tyto hymny se zpívají na melodii zvané *sámány*, které jsou pevně dané a přenášejí se orální tradicí. Až později vznikly psané zpěvníky zvané *gána*, kde je použito číselné nebo slabičné notace, avšak ty slouží spíše jako pomůcka k zapamatování doplňující ústní tradici.

Při zpěvu hymnů se text samotný přizpůsobuje melodii, slabiky se mohou opakovat a měnit se mohou i jejich délky, a navíc se do textu vkládají *stóbhya*, slabiky bez konkrétního významu, jako např. *him*, *au*, *bhá* atd. Tím se však takřka znemožňuje porozumět zpívanému hymnu. Jak píše O. Gosvámí, „*Je překvapivé, že takové dělení, natahování, opakování a*

¹ *The Garland Encyclopedia of World music. Volume 5, South Asia, the Indian Subcontinent*, s. 241.

*přerušování posvátných textů nebylo považováno za rouhání, ale naopak bylo uznáno za potřebné pro hudbu.*² Tento jev je zajímavý zvláště proto, s jakou pečlivostí se dbalo na to, aby se texty véd zachovaly v co nejpřesnější podobě, k čemuž sloužila i fonetika, jedna z pomocných věd védských zvaných *védángy*.

Zpěv *Sámavédy* byl spojen i s obětními rituály o pěti částech, kterých se účastnilo kromě obětníků i širší obecnostvo a ke zpěvu se přidávalo v závěrečné části, zvané *nidhána* nebo *ábhóg*. Tyto rituály zřejmě zanikly dávno před počátkem našeho letopočtu. Počet tónů použitých v *sámanech* se pohybuje od pěti do sedmi a liší podle škol (*šákhá*), které dnes existují tři – *Džajminíja, Kauthuma a Ránajaníja*.

2.3 **Márga, děší, gándharva**

Hudba *sámanů*, kterou se daly jen stěží vyjádřit nějaké emoce, přestávala uspokojovat estetické nároky bouřlivě se proměňující indické společnosti po 6. stol. př.n.l. Z této hudby se vyvinula *márga*, komponovaná a kultivovaná sekulární hudba čerpající z védské tradice. Jejím protipólem byla hudba *děší*, lišící se kraj od kraje (*děša*), převážně improvizovaná a nesvázaná tak přísnými pravidly, jako *márga*.

Nejasným termínem, který se často objevuje v eposech i v šástrách, je *gándharva*. V BhNš je *gándharva* komponovaná hudba zahajovacího ceremoniálu staroindického divadla. Naproti tomu v *Rámájane* a *Dattilam* se slovo *gándharva* používá ve smyslu kultivované hudby všeobecně. A nakonec *gándharva* může také znamenat hudbu nebeských hudebníků *gandharvů*. Existují domněnky, že *gandharvové*, kteří se v indické literatuře po védách objevují jako polobožské bytosti, mohli být i lidští potulní pěvci, snad původem z *Gándhary*, města dnes známého jako Kandahár. Protože se toto město proslavilo míšením indické a řecké kultury po vpádu Alexandra Makedonského (327 – 325 př.n.l.), spekuluje se i o možnosti, že *gandharvové* byli indo-řečtí míšenci, či snad dokonce Řekové. Těmto spekulacím nahrává i fakt, že starověká indická a řecká hudba si byly daleko blíže, než hudba indická a hudební tradice okolních kultur (např. hudba čínská), už jen tím, že v obou se používaly heptatonické stupnice. Fantazii badatelů jítí i výskyt nástroje podobného lyře na indické půdě, který dokazují mnohé reliéfy. Avšak vzhledem k nedostatku spolehlivých pramenů dnes už jen těžko zjistíme, jakým způsobem hudba řecká ovlivnila indickou. Stejně tak i *gandharvové* pravděpodobně navždy zůstanou jedním z tajemství indické hudební historie.

² Gosvami, O. *The story of Indian Music*, s. 14.

2.4 Indické stupnice a ladění – počátky

Vývoj stupnic se ve všech kulturách řídí několika univerzálními pravidly. Existuje několik intervalů (např. oktáva), které lidé vnímají jako velmi konsonantní, tedy souzvučné a na poslech příjemné, a s nimiž je možné setkat se téměř ve všech hudebních kulturách na celém světě. Také stupnice se vyvíjejí od jednodušších, např. třítónových a čtyřtónových, k složitějším sedmitónovým a vícetónovým. V tradiční hudbě některých kultur (čínská, tibetská) se dnes užívají stupnice pětítónové, v klasické hudbě indické se již celá tisíciletí používá jako základní stupnice sedmitónová, neboli heptatonická.

Pro pochopení indických stupnic pomůže krátký exkurz do hudební teorie a do vývoje stupnic západní hudby. Stupnice jsou tóny seřazené v nějakém poměru a tyto poměry udává ladění. Výšku tónu určuje jeho frekvence, která se měří v hercech (Hz). Rozdíl výšky dvou tónů je interval a jak už bylo řečeno výše, míra konsonantnosti intervalů se liší – nejkonsonantnější interval je oktáva, která vzniká vynásobením frekvence základního tónu dvěma, např. a_1 má frekvenci 440 Hz a frekvence o oktávu vyššího tónu a_2 je 880 Hz. Téměř všechny stupnice světa jsou seřazené v rámci jedné oktávy. Druhým nejkonsonantnějším intervalem je čistá³ kvinta, která vznikne vynásobením frekvence číslem $3/2$. Tohoto výhodného čísla si všiml řecký učenec Pythagoras, který za pomoci kvint vymyslel následující řadu tónů: F – C – G – D – A – E – H. Po seřazení tónů po sobě do jedné oktávy vznikla dórská diatonická stupnice:

Jména tónů:	D	E	F	G	A	H	C	D
Poměry:	1	9/8	32/27	4/3	3/2	27/16	16/9	2/1

Od této stupnice se pak transpozicí daly vytvářet další, avšak kvůli tomu, že stejné tóny v jiných stupnicích neměly stejné frekvence (a mnoha jiným nevýhodám), se přestalo toto ladění později používat. Rovnoměrně temperované ladění, které se v západní klasické hudbě začalo používat za doby Bachovy a používá se dodnes, je výsledkem dlouhého vývoje a podíl na jeho vzniku má příklon k polyfonii. Oktáva se v rovnoměrně temperovaném ladění dělí na 12 stejně velkých intervalů – půltónů, které dále tvoří intervaly mezi osmi tóny stupnice (např. v durové stupnici je jeden půltón mezi 3. a 4. Stupněm a mezi 7. a 8. Stupněm. Mezi ostatními stupni je interval 2 půltóny). Nevýhodou tohoto ladění je absence čistých intervalů kromě oktávy, což je však při poslechu vzhledem k malé velikosti odchylek stěží vnímatelné.

³ Dle teorie se jako čisté označují intervaly, jejichž poměr je vyjádřitelný celými čísly. Tradičně to jsou však pouze tři, čistá oktáva, čistá kvinta a čistá kvarta.

Přenesme se teď ze západní hudební tradice do indické. Jedním ze základních pojmů indické hudební teorie je *svara*, což je buďto výška, nebo nota.⁴ Nejstarší indická heptatonická stupnice byla sámavédská, která se řadila odshora dolů a její noty se jmenovaly *krušta* (hlasitá), *prathama* (první), *dvitija* (druhá), *tritija* (třetí), *čaturtha* (čtvrtá), *mandra* (hluboká) a *atisvárya* (poslední). Později vzniklá sekulární stupnice se řadí od zdola a její noty se nazývají *šaddža*, *ršabha*, *gándhára*, *madhjama*, *pañčama*, *dhaivata* a *nišáda*, zkráceně *Sa*, *Ri*, *Ga*, *Ma*, *Pa*, *Dha*, *Ni*. Kromě prostředních tří nejsou už významy těchto jmen jasné. *Gándhára* bylo jméno města a přilehlé provincie v dnešním Afghánistánu, *madhjama* znamená prostřední a *pañčama* pátý.

Rozdíly výšek tónů se měřily ve *šruti*. Termín *šruti* je odvozený od kořene *šru-*, slyšet a byl vykládán jako nejmenší možný interval rozlišitelný lidským uchem. V rámci jedné *saptaky*⁵ by takových mikrointervalů mohlo být obrovské množství, nicméně dle staroindické hudební teorie se *saptaka* dělila na 22 šruti. Mohlo by se zdát, že všechny šruti mají stejnou velikost, ale většina autorů si myslí, že nikoli. Bylo provedeno mnoho složitých výpočtů a důkazů, z nichž za nejlepší považují Ránadého výpočet⁶, ve kterém autor dospěl ke třem různým velikostem šruti. Existují i autoři, kteří tvrdí, že šruti nebyly vůbec vytvořeny na matematickém základě a že starověcí Indové neznali dělení struny, a tudíž nemohli znát ani čisté intervaly. Stanoviska mnoha hudebních teoretiků je možno nalézt v Nijenhuisově komentáři k dílu Dattilam.⁷ Rozebírat dopodrobna teorii šruti by bylo nad rámec této práce, a proto budu pro zjednodušení považovat všechny šruti za přibližně stejně velké.

V Bharatově Nátjašástre i v Dattilam je ladění založeno na dvou základních stupnicích zvaných *gráma*. První z nich je *šaddža-gráma* (zkráceně *Sa-gráma*), druhá *madhyama-gráma* (zkráceně *Ma-gráma*). V dílech Dattilam a Nárádija – šikšá je zmíněna ještě třetí stupnice *gándhára-gráma*, která byla určena pouze nebeským bytostem a na zemi se nevyskytovala. Podle B. C. Dévy to byl jen způsob jak sdělit, že tato stupnice už se v tehdejší provozovací praxi nepoužívala.⁸

⁴ Je rozdíl mezi notou a svarou. Nota je odvozená od latinského notare, což znamená zapisovat a je to grafická značka pro tón, kdežto v indické hudbě měla grafická složka vždycky malý význam. Noty v západní hudbě mají přesně danou výšku, zatímco v indické hudbě si hudebník výšku první svary může určit libovolně sám. Svary se tak nejvíce podobají západním solamnizačním slabikám (do, re, mi...), které určují intervaly mezi stupni, ale ne jejich přesnou výšku. Protože se však v odborné literatuře slovo *svara* překládá zdaleka nejčastěji jako „nota“, z praktických důvodů bude použit stejný překlad v této práci.

⁵ Oktáva i stupnice je v indickém pojetí sedm intervalů, proto se nazývá *saptaka*.

⁶ RANADE, G. H., *Hindusthāni Music*, s. 36 - 52.

⁷ *Dattilam*, s. 88 - 94

⁸ B.C. Deva. *Indian music*, s. 24

Šruti byly do stupnic rozděleny následovně:

Sa - gráma

Svara:	sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni
Počet šruti:	4	3	2	4	4	3	2

Ma - gráma

Svara:	sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni
Počet šruti:	4	3	2	4	3	4	2

Liší se pouze v umístění *pañčamy*, která je v *Ma – grámě* posunutá směrem dolů o jednu šruti. Tyto stupnice zhruba odpovídají západní diatonické dórské stupnici, tedy stupnici zahrané po bílých klávesách od d, ale jen přibližně, protože západní klasická hudba zná jen celé tóny (cca 4 šruti) a půltóny (cca 2 šruti), zatímco v hudbě indické existují 3 druhy tónů: Velké (4 šruti), malé (3 šruti) a půltóny (2 šruti).

Kromě sedmi čistých not (*šuddha svara*) *Sa – Ni* ještě existovaly *antara gándhára* mezi *Ga* a *Ma* a *kákali niśádha* mezi *Ni* a *Sa*. Celkem tedy bylo v *grámách* sedm not čistých a dvě noty změněné.

Starověcí indiští teoretici rozdělovali noty do čtyř druhů podle vzájemných vztahů: *Vádin*, *samvadin*, *vivadin* a *anuvadin*. Tyto pojmy připomínají nejvíce západní pojmy harmonický a disharmonický, avšak s tím rozdílem, že indická klasická hudba je z podstaty melodická a ne harmonická, a proto se tyto pojmy týkají jen intervalů not následujících po sobě v čase. *Vádin* byla základní nota, kterou můžeme přirovnat k tónice. *Samvadin*, česky souzvučná, byla nota vzdálená od jiné noty devět nebo třináct šruti, tedy čistou kvartu a kvintu. V takové vzdálenosti jsou v *Sa – grámě* např. *Sa* a *Ma*, *Ri* a *Dha* nebo *Ga* a *Ni*. Jako *vivadin*, nesouzvučná, se označovala nota v intervalu dvou a dvaceti šruti. Všechny ostatní noty byly *anuvadin*. V některých šástrách jsou tyto druhy not přirovnávány ke králi (*vádin*), k ministrově (*samvadin*), sluhovi (*anuvadin*) a k nepříteli (*vivadin*).

Na závěr této kapitoly je potřeba zmínit se o tvorbě odvozených stupnic pomocí procesu obratu stupnice zvaného *múrččhaná*, přičemž takto vzniklá stupnice se nazývala stejně jako proces samotný. Pro pochopení bude v tomto případě lepší příklad, než slova:

sa - gráma	Sa	Ri	Ga	Ma	Pa	Dha	Ni
1. mūrččhaná	Ni	Sa	Ri	Ga	Ma	Pa	Dha
2. mūrččhaná	Dha	Ni	Sa	Ri	Ga	Ma	Pa

Zvláštní je, že obraty probíhají směrem dolů a ne nahoru, tedy 1. *múrččhaná* nezačíná na Ri, ale na Ni. Dále existovaly i hexatonické a pentatonické obraty, kterým se říkalo *tána*.

2.5 Hudební učebnice

Šástry, učebnice, jsou hlavním zdrojem informací o hudbě Indie do 13. stol. Pokusit se rekonstruovat, jak vypadala např. starověká indická píseň, je na základě šáster téměř nemožné, protože jsou to teoretická díla a neobsahují (až na malé výjimky) žádný hudební záznam. Nejstarší šástry vznikaly celá staletí a vytvářelo je větší množství lidí, ačkoli autorství je vždy připisováno jedné osobě. Nejdůležitější hudební šástry z období do 13. stol. jsou Bharatova Nátjašástra (BhNš), jen o trochu mladší dílo Dattilam připisované mudrci Dattilovi, Matangovo Brhaddéši z 8. až 9. století a rozsáhlé dílo Sangítaratnákara (ŠárnSR) sepsané Šarngadévou. Následuje obsah dvou z nich, BhNš a ŠárnSR.

2.5.1 Bharatova Nátjašástra

Bharatova Nátjašástra, neboli Bharatova učebnice divadelního umění, která vznikala v rozmezí let 200 př. n. l. – 400 n.l. je nejstarší a nejslavnější učebnicí, která se zabývá hudbou. Často dokonce bývá nazývána pátou védou. Obsahuje kapitoly o mytickém původu divadla, psaní her, stavbě jeviště, kostýmech, tanci a gestech, líčení, hudbě a estetice. Hudba je do BhNš zahrnutá proto, že byla nedílnou součástí divadla (a tou je dodnes, i většina indických filmů se bez písní a tance neobejde). Ke každému divadelnímu souboru patřil orchestr o desíti až šedesáti hudebnících, který se skládal z jednoho zpěváka, několika zpěvaček, hráčů na *vínu*, flétnistů, bubeníka a hráče na činelky, jehož úkolem bylo udržovat rytmus. Divadelní hudbu Bharata dělí na formální (*gándharva*) a neformální (*gána*). První byla komponovaná a využívala se při zahajovacím ceremoniálu, který předcházel hrám o více aktech. Druhá byla improvizovaná a objevovala se v průběhu vlastní hry. Cílem divadelního představení bylo nejen potěšit smysly diváků, ale i samotné bohy. Podle divadelních teoretiků správně provedená hra dokonce udržuje chod tohoto světa.

Kromě divadelní hudby lze v BhNš nalézt i kapitoly věnované hudební teorii, jejímž nejzajímavějším fenoménem je *džáti*, předchůdce dnešních *rág*. Stejně jako se *rága* nedá jednoduše definovat pomocí několika slov, totéž není možné ani u *džáti*. Do angličtiny se *rága* překládá jako *melodic schema* (melodický plán, melodická osnova) nebo *melodic type* (melodický model), ale to není úplně výstižné vzhledem k významu nehudebních složek *rágy*.

Aby se nějaká hudební entita mohla nazývat *džáti*, musela splňovat deset kritérií, např. mít určenou hlavní *svaru*, *amšu* (*svara*, která se v melodii vyskytovala nejčastěji a byla zdůrazňována, nejspíše dnešní *vádí* v *ráze*). Na *amše* pak závisela „nálada“ (u Bharaty ještě ne *rasa*, protože ta je v jeho díle vyhrazená divadelnímu umění) *džáti*, pokud *amša* byla např. *pañčama*, nálada *džáti* byla milostná nebo veselá, pokud *amša* byla *gándhára*, nálada byla soucitná. Předpokládá se, že improvizace na *džáti* probíhala podobným způsobem, jako improvizace na *rágu*.

V BhNš se také poprvé objevuje teorie *rasy*, estetického působení divadla na diváka. Až později se *rasa* začala vztahovat i na hudbu a poezii. Pojmu *rasa* se významově blíží česká nálada, avšak mezi náladou a *rasou* existuje mnoho rozdílů. Jedním z nich je, že nálada se týká každého člověka, zatímco *rasu* může pocítit jenom člověk schopný soustředit se na dílo, *sahrdaja*. Bharata zná osm *ras*: *Rasu* údivu, hrdinství, lásky, nechutenství, veselosti, soucitu, strachu a hněvu (později teoretik Abhinavagupta přidala *rasu* devátou – mír, klid). Celková *rasa* dramatu, hudby či poezie by pak neměla být negativní, to znamená, že v indickém umění se výrazně preferují *rasy* lásky, hrdinství, veselosti a údivu.

Velkým přínosem Nátjašástry je klasifikace hudebních nástrojů podle způsobu tvoření zvuku, která dodnes nebyla překonána. Bharata hudební nástroje dělí na strunné (*tata*, chordofony), dechové (*sušira*, aerofony), blanzvukčné (*avanaddha*, membranofony) a samozvukčné (*ghana*, idiofony). Naprosto stejná je Sachs – Hornbostelova klasifikace hudebních nástrojů z r. 1914, která byla ve své době na západě považována za převratnou a která se používá dodnes, jen k ní časem přibýly nástroje elektronické (*elektrofony*). Je otázkou, jestli muzikologové Sachs a von Hornbostel měli možnost seznámit se s indickým tříděním hudebních nástrojů či nikoli, ale jedno je jisté: prvenství v tomto ohledu patří stejně Bharatovi.

2.5.2 Sangítaratnákara

Rozsáhlé dílo z počátku 13. stol. Sangítaratnákara, neboli Důl klenotů hudby, ovlivňovalo mnoho generací hudebníků po celý středověk. Jeho autorem je Šarngadéva, který byl úředníkem a lékařem na dvoře krále Singhany v Dévagiri. ŠárnSR je rozdělena do sedmi kapitol. První se zabývá stupnicemi, laděním a mikrointervaly, druhá *rágami* a jejich klasifikací. Třetí zahrnuje výčty vlastností dobrého zpěváka a hudebníka, popis hudebních ozdob (*gamaka*) a další drobnosti. Čtvrtá kapitola je věnována kultivovaným písním (*prabandha*), pátá rytmu (*tála*), šestá hudebním nástrojům, jejich popisu a technikám hraní a

sedmá tanci (*nartana*) a teorii *rasy*. Jak je z následujícího obsahu kapitol patrné, *samgíta* se v této době již osvobodila od divadla a stává se samostatným a plnohodnotným uměním, hudbou. Ale to platí pouze o hudbě vokální, hudbu instrumentální, pokud není doprovázena zpěvem nebo tancem, nazývá Šarngadéva poněkud nelichotivě *šuška vádya* („suchá hudba“)

V celém díle jsou patrné změny, které hudba prodělala od Bharatovy doby. Ladění je sice založeno na 22 šruti, ale již chybí 2 *grámy*, místo toho je tu jedna základní stupnice s mírně odlišnými intervaly mezi tóny a počet pozměněných not (*vikrta svara*) vzrostl na dvanáct, takže v základní stupnici bylo celkem devatenáct tónů.

Starověké *džáti*, přestože se o nich Šarngadéva o nich ještě několikrát v díle zmiňuje, byly nahrazeny *rágami*, kterých uvádí 264 a dělí je do pěti zvláštních kategorií na čisté a jasné, zakroucené a delikátní, zdobné, komplikované a smíšené.

Zajímavé jsou nepochybně pro západního čtenáře obrazy dobrého či špatného zpěváka nebo hudebníka. Správnému zpěvákovi by se například neměly chvět rty strachem nebo vystupovat žíly na obličejích během zpěvu, neměl by mít hlas drsný jako vrána, omezený rozsah, neměl by trpět výpadky paměti atd. Tyto výčty ideálních vlastností se sice mohou zdát bizarní a přemrštěné, ale nejedná se o to, jaký zpěvák musí být, ale o to, jaký by měl být. Podobné výčty můžeme najít i v jiných staroindických dílech, např. v Kautiljově Arthašástrě, nebo v Kámasútre.

Protože *ráze* a *tále* budou věnovány dvě krátké samostatné kapitoly, a tudíž je zbytečné podrobněji je rozebírat v této kapitole, následuje krátký odstavec o kultivovaných písních, neboli *prabandhách*. *Prabandha*, byl typ komponovaných písní zpívaných na panovnických dvorech k počtě vládce, tedy hudební forma. Nejčastěji měly čtyři části zvané *angy* (údy). První, *udgraha*, byl rozsáhlý úvod následovaný kratší částí *mélápakem*, jejíž hlavní smysl byl spojit *udgrahu* s hlavní částí *dhruvou*. Poslední část *ábhóg* byla chválou patrona a nechyběla ani zmínka o autorovi a zpěvákovi písně.

2.6 Hudební nástroje

Nejvýznamnějším zdrojem při studiu starověkých indických hudebních nástrojů nejsou *šástry*, ale různé sochy, reliéfy a malby. Tento zdroj je zvláště důležitý i z toho důvodu, že v indických klimatických podmínkách hudební nástroje dlouho nevydrží a dnes už bychom se nedozvěděli, jak vypadaly některé nástroje, které z Indie dávno vymizely. Příkladem mohou být hudební nástroje vejčitého tvaru a nástroje podobné harfě (viz obr. č. 1), které se objevují na reliéfech do 13. století, ale pak náhle mizí. Mimořádně cenné jsou reliéfy v Sánčí (cca 2.

stol. př.n.l.), malby v jeskyních v Adžantě (2. – 6. stol. n.l.) a Éllóře (8. – 11. stol. n.l.) ve státě Maharáštra a sochy a chrámové reliéfy z období vlády dynastie Čólů v Jižní Indii.

Ve staroindické literatuře je možné nalézt odkazy na stovky hudebních nástrojů. Jsou to bubny, jako např. *ádambara*, *bhéri*, *dindima*, *mrdanga* atd. Buben s názvem *mridangam* se dnes používá v karnátské hudbě a buben *mridang* (častěji nazývaný *pakhávadž*) v hindustání, ale není jisté, zda jsou tyto bubny totožné se starověkou *mrdangou*, protože chybí detailní popisy z té doby i jiné hmotné prameny, jako reliéfy nebo malby. Chordofony zastupuje *vína*, což patrně nebyl název pro jeden konkrétní hudební nástroj, ale spíše pojem označující všechny strunné nástroje. Starověké *víny* se ale s jistotou podstatně lišily od dnes nejpoužívanějších *sarasvatí víny* a *rudra víny* – ty nejstarší se podobaly spíše harfám. Aerofony mají v kategorii starověkých indických hudebních nástrojů tři ověřené zástupce: zvířecí rohy (*šrnge*), mušle (*šankha*) a flétny, (*túnava*, *nádí*, *bákura*, *muralí* atd.). Naopak se nepodařilo prokázat, že se v té době v Indii vyskytovaly plátkové nástroje podobné dnešnímu jako *šáhnaji* nebo *nágasvaramu*. Zdaleka nejrozmanitější skupinou hudebních nástrojů starověku jsou idiofony, které se ze všech skupin hudebních nástrojů vyvíjejí vždy jako první. Tato skupina zahrnuje chrastidla, zvonky, i nástroje, které svůj původ odvozují od kuchyňského náčiní, z nichž nejslavnější je *ghata*, hliněná nádoba používaná jako rytmický nástroj. Technika hraní na *ghatu* se během tisíciletí vyvinula natolik, že je dnes považována za kultivovaný nástroj, který se uplatňuje na koncertech zvláště karnátské hudby a oblibu si získal i v zahraničí. Z dalších nástrojů je třeba zmínit činelky (*tála*) používané ve starověku k udržování rytmu, pár tyčí zvaný *dandá*, kterými se vytváří zvuk úderem o sebe a chrastítka a rolničky na provázku uvázaná kolem kotníku, svého času symbol tanečnictví.

Hudební nástroje jsou často atributem indických bohů. Šiva bývá zobrazován s bubínkem *damaru* podobajícím se tvarem přesýpacím hodinám, který má symbolizovat prvotní zvuk (*náda*) prostupující celý vesmír. Ke Kršnovi zase neodmyslitelně patří příčná flétna, pomocí které si získal srdce pastýřek ve Vrndávanu. Bohyně učenosti a umění Sarasvatí bývá zobrazována s *vínou*, stejně jako zřec Nárada, který dle mýtů přinesl hudbu z nebeské sféry na zem a rozšířil ji mezi lidmi. Posvátným rituálním hudebním nástrojem v Indii i v Tibetu je velká ulita *šankha*, v hinduismu tradičně spojovaná s Višnuem, v buddhismu pak symbol šíření Buddhovy nauky.

3 Středověk (13. – 16. stol.)

V období mezi 13. až 16. stoletím došlo k mnoha zásadním změnám ve všech oblastech života Indie. Vývoj indické hudby ovlivnil především vpád muslimských dobyvatelů, který zapříčinil odlišný vývoj hudby v Severní a Jižní Indii a s nimiž se na indickou půdu dostaly nové hudební nástroje a ideje. Velkým přínosem muslimů byly psané kroniky, ze kterých je možné se dozvědět čas a místo událostí (v Indii bylo do té doby napsáno jen jediné dílo, které je možné nazvat kronikou, Kalhanovo Rádžataranginí). Sanskrt, po mnoho staletí lingua franca Indie, začal být nahrazován v této pozici perštinou. Avšak nejen muslimové, i renesance náboženského směru *bhakti* indickou hudbu obohatila.

Ze všeho nejdříve ale bude nutné vysvětlit podrobněji pojmy *rāga* a *tāla*, protože označují dvě základní složky indické klasické hudby, které s ní jsou neoddělitelně spjaté už přes tisíc let.

3.1 Rāga

Rāga, odvozená od sanskrtského slovesného kořene *rañdž-* (být zabarven, být potěšen) je dnes hlavní prvek indické klasické hudby. Poprvé se *rāgou* zabývalo Matangovo Brhaddéši staré zhruba dvanáct set let a od 13. století se pojetí *rāgy* začalo vyvíjet jinak na severu Indie a jinak na jejím jihu. Přesto je základní strukturální i estetické pojetí *rāgy* v celé Indii stejné.

Výklad bude vhodné začít jednou z mnoha definic *rāgy*:

„Melodická forma indické klasické hudby skládající se z not určité stupnice, mající rozpoznatelný melodický tvar a přidruženou náladu.“⁹

Konstrbatost této definice jen ukazuje, jak těžké je definovat tak složitou a mnohvrstevnatou entitu, jakou *rāga* bezpochyby je. Ve skutečnosti neexistuje jednotná a všeobecně uznávaná definice. Přesto nezbyvá, než se pokusit nějak *rāgu* charakterizovat. *Rāga* je něco, na co se improvizuje, tedy nějaký plán improvizace nebo melodický model, definovaný souborem pravidel. I když samozřejmě existují kompozice na určitou *rāgu*, jejich hlavním smyslem je sloužit jako podklad pro improvizaci a toto pojetí kompozice se zásadně liší od západního, kdy skladba má být především bez odchylek zahrána podle not. Každá *rāga* je odvozená od stupnice (*méla* v karnátače, *thāta* v hindustání) a má určitý počet not, minimálně pět, maximálně sedm v karnátačské a dvanáct v hindustánské hudbě. Ne všechny noty *rāgy* mají stejný význam. Nejdůležitější z nich, na kterou je teoreticky kladen největší

⁹ BAGCHEE, Sandeep. *Nād: Understanding Rāga Music*, s. 333.

důraz a často se v melodii opakuje, je *vádí*. Druhá nejdůležitější je *samvádí*, vzdálená čistou kvartu nebo kvintu od *vádí*. Přestože dle teorie se tento vztah zdá být jasný, při poslechu určitých *rág* se dá těžko rozlišit, která z not je *vádí* a která *samvádí*. Tento jev vysvětluje Alí Akbar Chán následovně:

„Každá rága je jako malý stát. Je v něm král, který vládne (vádí) s pomocí svého hlavního ministra (samvádí). Ale skuteční vládcí jsou různí. Ve státě, kde je silný král, vláda přijímá rozhodnutí podle královy vůle, ve třetím král spí celý den a hlavní ministr sebere všechny peníze. Takže nemůžete poznat rágu jednoduše podle vádí a samvádí.“¹⁰

Nota, která do *rágy* nepatří (tj. není mezi notami určujícími *rágu*) se nazývá *vivádí*. Základní melodické pohyby *rágy* jsou vzestup a sestup, *áróha* a *avaróha*. Počet not použitých v *áróze* a *avaróze* může být stejný, jako počet not *rágy*, ale může se také lišit. U heptatonické *rágy* tedy může být počet not v obou melodických pohybech 7-7 (takové se říká *sampúrna*, úplná), nebo i 7-5, nebo 6-7 atd. *Rága* je také charakterizována různými melodickými vzorci (zvanými *pakar* nebo *mukhjánga* v hindustánské hudbě) a ozdobami (*gamaka*), které jsou jedním z hlavních rozlišovacích znamení *rág* se stejnými notami.

Ale *rága* má i mnoho nehudebních aspektů. S každou *rágou* se pojí jedna z devíti *ras*, v hindustánské hudbě dokonce roční období a jeden z osmi tříhodinových úseků dne zvaný *pahar*. Tak např. *rága* *Vasanta* je spojená s obdobím časného jara, *Mégh* zase s obdobím dešťů. K jakému období dne *rága* patří, závisí především na tom, jaké noty se v ní vyskytují, např. *rágy* se sníženými *ri* a *dha* a čistými *Ga* a *Ni* (des, as, e, h) se mají zpívat či hrát za svítání a za soumraku. Někdy se k *rágám* přiřazovala ještě barva, zvíře či planeta. Dalším zajímavým aspektem je personifikace *rág*, kterou ilustruje následující příběh z *Adbhuta Rámájany* ze 14. stol.:

*„Za dávného času si velký zřec Nárada o sobě myslel, že zvládl veškeré hudební umění. Aby potlačil jeho pýchu, vzal ho vševědoucí Višnu na návštěvu obydlí bohů. Vstoupili do prostorné místnosti, kde mnoho mužů a žen nařikalo nad svými pochroumanými údy. Višnu zastavil a zeptal se je na příčinu jejich bédování. Odpověděli, že jsou *rágové* a *rágini* stvoření Mahádévou, ale že zřec jménem Nárada, neznalý pravého hudebního vědění a nezkušený hudebník je zpíval nedbale, jejich vlastnosti byly překrouceny a jejich údy zlomeny a tak tomu*

¹⁰ *The Garland Encyclopedia of World Music. Volume 5, South Asia, the Indian Subcontinent*, s. 74.

*zůstane, dokud je Mahádéva nebo nějaký jiný znalý člověk nezaspívá. Zahanbený Nárada se sklonil před Višnuem a poprosil ho o odpuštění.*¹¹

Z předchozího příběhu je také vidět, že *rágy* se dělily na mužské (*rága*) a ženské (*ráginí*) a na tomto dělení také stavěla první klasifikace *rág*, dle které existovalo šest základních mužských *rág*, jimž náleželo pět nebo šest manželek *ráginí*. *Rágové* a *ráginí* pak byli zobrazováni na malbách *rágamálá*, které představují unikátní propojení hudebního a výtvarného umění. Tyto malby se málokdy vyskytovaly samostatně, většinou tvořily knihu o 36 až 42 malbách *rágů* a *ráginí* v lidské nebo božské podobě v pozicích vyjadřujících jejich *rasu*. První dochovaná kniha pochází z r. 1475 a největší rozmach tento druh umění zažil v 16. a 17. stol. Tehdy se také k malbám připojily verše popisující vzhled a povahu *rágů* a *ráginí* (*dhyána*).

Podle některých pověstí může správně provedená *rága* ovlivnit některé přírodní procesy, nejznámější je schopnost *rágy* Dípak zapálit oheň a schopnost *rágy* Mégh vyvolat déšť. Z vynikajícího hudebníka se pak může stát něco na způsob kouzelníka, když např. zahraje ve dne noční *rágu* a kolem něho se začne stmívat, což se dle pověsti stalo Tánsénovi.

První klasifikace *rág* obsahovala 36 nebo 42 *rág* a *ráginí*. Ale už Šárngadéva popisuje 264 *rág* a pozdější prameny dokazují, že toto číslo během staletí vzrůstalo až do dnešních tisícovek možných *rág*. Kde se ale tolik *rág* vzalo? Jsou a byli doloženi hudebníci, kteří vlastní *rágy* skládali sami (A. Chusrau, Tánsén, R. Šankar), nicméně zvláště do začátku 20. století to nebylo obvyklé a počet takto vzniklých *rág* je jen zlomkem celkového počtu. Odpověď na otázku původu *rágy* se často skrývá v jejím jméně. *Ándhrí*, *Gudžrí*, *Kámbhódží*, *Málví* aj. jsou odvozené od jmen národů či kmenů dříve obývajících Indii. Jména jiných odkazují k městům či krajům, např. *Multání*, *Sindhu*, *Púrví*. Z toho vyplývá, že lidová hudba byla po celou dobu důležitým pramenem inspirace. Méně často lze ve jménech rozeznat jména bohů (*Durgá*), zvířata (*nágadhvani*) a některá jména samozřejmě zůstávají neobjasněná.

¹¹ H. A. Popley: *The Music of India*, s. 8.

3.2 Tála

Slovo *tála* znamená rytmus nebo rytmický vzorec či cyklus. Už slovo rytmus samotné nějaký cyklus implikuje, i v západní klasické hudbě se čas dělí na velmi jednoduché cykly, takty, obsahující určitý počet dob. Absence harmonie v indické hudbě dovolila rozvinout se mnohem komplikovanějším cyklům, zatímco takty v západní klasické hudbě se dělí nejčastěji na dvě, tři nebo čtyři stejně velké časové jednotky, jeden indický cyklus může čítat až stovku takovýchto jednotek rozdělených do několika nestejně velkých dílčích částí.

Tála se objevuje už v BhNš a Dattilam, kde je popsáno pět základních *márga tál*. Zatímco dnes je v hindustánské hudbě *tála* spojena s bubny, především *tablá* a *pakhávadžem*, v minulosti byla zajišťována především činelkami nebo tleskáním a pro měření času se užívala speciální gesta. Nejmenší jednotkou měření času byla *kšana*, definovaná jako čas potřebný k propíchnutí jednoho sta lotosových okvětních lístků poskládaných na sobě jehlou. *Kšana* pochopitelně praktické uplatnění v hudbě nenalezla, a proto se jako základní jednotka měření času používala *laghu* (lehká). *Guru* (těžká) se rovnala dvěma *laghu* a *pluta* (prodloužená) třem *laghu*. Později přibýly *druta* (rychlá) a *anudruta* (velmi rychlá) o délkách $\frac{1}{2}$ a $\frac{1}{4}$ *laghu*. Termíny *laghu*, *druta* a *anudruta* se dodnes používají v teorii karnátské hudby.

Jeden rytmický cyklus (*ávarta*) se v hindustání dělí na nestejně velké části (*vibhág*), které se skládají ze stejně velkých dob (*mátrá*). Např. *ávarta tály dhamar* má čtyři *vibhágy* po pěti, dvou, třech a čtyřech *mátrách*, což by se číselně přepsalo jako 5+2+3+4. V rámci jednoho cyklu existují tři druhy úderů: *Sama*, *chálí* a ostatní. *Sama* je vždy první a nejsilnější doba, zatímco *chálí* se vyskytuje obvykle na začátku druhé poloviny cyklu a je to nejslabší doba. V *tále* hindustánské hudby se tedy vyskytuje cosi analogického k *ároze* a *avaróze*, také se jedná o jakýsi vzestup a sestup, ale dynamický. Od *samy* k *chálí* se dynamika snižuje, zatímco v druhé části cyklu od *chálí* k *samu* dynamika narůstá.

Jak už bylo výše řečeno, v hindustánské hudbě je *tála* spojená s bubnováním, které v posledních dvou staletích ovládl jeden z nejoblíbenějších indických hudebních nástrojů *tablá*. Přestože si dnes bez tohoto nástroje lze indickou hudbu jen těžko představit, jde o nástroj poměrně mladý, vzniklý až v 18. století. Do té doby byl hlavním bicím hudebním nástrojem *pakhávadž*, ekvivalent jihoindického *mridángu*. Různé údery na *tablá* nebo na *pakhávadž* mají svá jména, kterým se říká *ból*. Jsou to nejčastěji jednoslabičná onomatopoická slova jako *dhi*, *na*, *ti*, *tak* apod. *Tála* bývá dnes už téměř vždy reprezentována *thékou* složenou z *bólů*, např. *théka pro tálu rúpak* (3+2+2) je *tin tin na dhin na dhin na*.

Tempo, *laja*, se tradičně dělí na pomalé, střední a rychlé (*vilambita*, *madhja*, *druta*). V Indické hudbě je zvykem u téměř všech koncertů začínat pomalým tempem a končit v rychlém. *Laja* je také název pro dělení dob na trioly, kvintoly, osminy, šestnáctiny apod.

Tála je klíčový prvek indické klasické hudby, ale jednodušší *tály*, jako např. *tintála* (4+4+4+4) nebo *ektála* (4+4+4) se uplatňují i v poloklasických žánrech i v lidové hudbě.

3.3 Bhakti a hudba. Dhrupád.

Bhakti je směr hinduismu kladoucí na první místo lásku a oddanost Bohu. Ve středověku tento směr nebyl ničím novým, první konkrétní obrysy *bhakti* lze nalézt už Bhagavadgítě, v prvním tisíciletí n.l. bylo nejvíce rozšířené na jihu Indie a spojené s uctíváním Šivy. Nejdůležitějšími charakteristikami *bhakti* jsou otevřenost všem kastám a ženám (v „hinduismu“ do té doby nemyslitelné) a naprostá oddanost a láska k Bohu. *Bhakta* (oddaný) celý svůj život a všechno konání zasvěcuje Bohu a uctívá ho mnoha způsoby, mumláním jeho jména (džapa), poutěmi na posvátná místa, obětováním a zpěvem náboženských písní *kirtanů*.

Podnětem k bouřlivému rozvoji višnuistického *bhakti* na severu Indie byla báseň Gíta Góvinda složená v sanskrtu Džajadévou ve dvanáctém století, jejímž ústředním tématem je láska Rádhy a Kršny, alegorie vztahu oddaného a Boha. A právě s rozvojem višnuismu souvisí i rozvoj hudby, zvláště hudební formy považované za „nejklasičtější z klasických“, *dhrupádu*.

Za dobu vzniku *dhrupádu* bývá považováno 13. až 14. století a patrně ho výrazně ovlivnila starší hudební forma, *prabandha*. *Dhrupád* dnes, stejně jako před staletími, zpívá jeden či dva zpěváci (vždy muži), prodlevu zajišťuje *tampúrá* a rytmický doprovod *pakhávadž* (nikdy *tablá*). Dříve se jako doprovod používal ještě *bín*, dnes známější jako *rudra vína*.

Dhrupád je založen na *ráze* a *tále*, přičemž *tál* se v něm používá malé množství (dříve tomu ale bylo jinak), nejčastějšími jsou *čautála* (2+2+2+2+2) a *džhaptála* (2+3+2+3). První částí je *áláp*, pomalá improvizace na *rágu* s volným rytmem bez doprovodu rytmického nástroje a beze slov. *Áláp* začíná v nižší poloze a jeho cílem je představit *rágu* v celé své kráse, zpěvák musí věnovat pozornost každé notě a každé frázi, aby se plně rozvinula její *rasa*. Poslední třetina této části se nazývá *nóm-tóm áláp* a zpěvák v nich používá slabiky bez konkrétního významu (*ne*, *ri*, *ré*, *di* atd.), také začíná používat *gamaky*, objevují se náznaky tempa a zrychlování a často bývají opakovány stejné noty za sebou v rychlém sledu. Na úplném závěru *álápu* se tempo opět zklidňuje. *Áláp* není technicky náročný, ale klade velmi

vysoké nároky na hudební cit a invenci umělce a často je to provedení *álápu*, co odlišuje vynikajícího hudebníka od průměrného.

Druhá část *dhrupádu*, zvaná *bandiš* nebo *číz*, dříve obsahovala další čtyři části, *stháji*, *antaru*, *sañčári* a *ábhóg*, ale dnes se zpívají pouze první dvě z nich. Tato část je komponovaná, avšak v indické hudbě má kompozice jiný smysl než v hudbě západní, protože od hudebníka nežadá, aby se jí přísně držel. Je to spíše podklad umožňující rozvinout schopnosti umělce, odchylky a improvizace v rámci mezí (zvláště rytmické) jsou dokonce žádoucí. Při *stháji* se do hraní zapojuje *pakhávadž* a zpěvák zpívá regulérní text v nějakém z hindských dialektů, jehož nejčastější náměty bývají láska Rádhy a Kršny, náboženská témata, opěvování krás ročních období, hrdinství a méně často i chvála patrona. V *antaře* se více improvizuje, zvyšuje se tempo a noty z vyšších oktáv. Následuje návrat k *stháji*, kdy hudebník zpívá pouze první řádek textu a opět v nižší oktávě. Je to ryze improvizovaná část, ve které jsou slova „rozsekávána“ na kousky (*ból-bánt*) a ve dvacátém století většinou část poslední.

Ve středověku se *dhrupád* nejčastěji zpíval v chrámech nebo u chrámů a existovalo více jeho tradic spojených s nějakou višnuistickou sektou. Tradice *havéli sangít* vznikla v Bradžsku začátkem šestnáctého století, brzy se rozšířila především v Rádžasthánu a je spojená se sektou Vallabhovců. Další tradice, *samádž gájan*, při které se do zpěvu zapojovalo i obecenstvo, je spojená se třemi sektami: Nimbárka, Haridásí a Rádhavallabha. Haridásí nese slavné jméno svého zakladatele Svámího Haridáse (16. stol.), považovaného za jednoho z nejlepších zpěváků *dhrupádu* a indických hudebníků vůbec.

Dhrupád se brzy začal zpívat i na dvorech panovníků. Největším z nich byl na přelomu 15. a 16. stol. velký patron umění, rádža Mán Singh Tomar z Gválijoru, později se centrem hudebního umění stal dvůr císaře Akbara, kde působil zpěvák Tánzen, o nic menší než Svámí Haridás.

Dhrupád přežil až do dnešní doby a je tak možná nejstarší dochovanou hudební formou hindustánské hudby. Ěru své největší slávy, tedy 15. a 16. století, ale už má dávno za sebou a v současnosti existuje jen velmi málo hudebníků, kteří se *dhrupádem* zabývají a je pravděpodobné, že další století už nepřežije. Proč došlo k úpadku této hudební formy? Snad to je přílišná strnulost a složitost formy, nepřístupnost vůči melodickým ozdobám *gamakám* a fakt, že těžištěm improvizace je rytmus. Výsledkem těchto vlastností je určitá monotónnost.

Souputníkem *dhrupádu* je *dhamár*, který se zpívá výhradně o svátku hólí a neliší se příliš od *dhrupádu* ani stářím, ani formou. Největší rozdíl je ve výhradním používání *tály dhamár* (5+2+3+4).

Višnuističtí bhaktové ale nezpívali jen *dhrupád* nebo *dhamár*, objevovalo se i mnoho „lehčích žánrů“ na pomezí klasické a lidové hudby. Tím je např. *náma kirtana*, píseň, jejíž text je neustálé opakování božího jména. Tento typ písňe uvedl zakladatel sekty Gaudía Šrí Čajtanja Maháprabhu v Bengálsku a melodie *náma kirtany* jsou jednoduché, aby se do zpěvu mohlo zapojit co nejvíce lidí. Zpěv *náma kirtan* je v současnosti možné slyšet v ulicích téměř všech metropolí západních zemí, kde je proslavilo hnutí *Haré Kršna*.

3.4 Příchod muslimů do Indie a jejich vztah k hudbě.

Dobývání Indie muslimy byl dlouhodobý proces, který začal již koncem 7. století. Avšak s arabskou hudbou se mohli Indové setkat ještě v době před prorokem Mohamedem, protože Arabové čile obchodovali s indickými státy na pobřeží Arabského moře, ale nepředpokládá se, že by v této době hudba arabská nějak ovlivnila indickou hudbu. V Indii nejprve muslimové dobyli a získali okrajová území v povodí Indu (Sindh, Multán, Kábul) v období od 8. do 9. stol. Následovaly loupežné vpády Mahmúda z Ghazny na začátku 11. stol a vznik Dillíského sultanátu, prvního muslimského státu v údolí Gangy na začátku 13. stol. Sultáni z Dillí se pak zaměřili na rozšiřování své říše jižním směrem, ale tyto snahy padly v r. 1398 spolu s Dillíským sultanátem, který byl dobyt Tamerlánem a jeho hlavní město bylo vyplněno a spáleno. Po zhruba padesáti letech roztržičnosti a bezvládní získali moc Lódiovcí a v r. 1526 byl poslední z nich poražen u Pánípatu Báburem, zakladatelem dynastie mughalů.

Pravděpodobně první „hudbou,“ kterou mohli slyšet původní indičtí obyvatelé od muslimských dobyvatelů, bylo volání k modlitbě, předcházející každé společné modlitbě v mešitě (*salát*) a zároveň jeden z nejnápadnějších prvků islámské kultury. Volání k modlitbě je dnes až na několik málo výjimek čistě vokální záležitost a má ho na starosti školený zpěvák *muezín*. Hudební pravidla jsou volná, rytmus se řídí délkou slabik, také výběr not a melodií žádná pravidla neomezuje, ale většinou je melodie založená na *makámu*, arabském modu. Nejdůležitější kritéria, jaká zpěv k modlitbě musí splňovat, jsou srozumitelnost textu a dostatečná hlasitost, aby se volání dostalo ke všem členům muslimské obce. Druhé kritérium je pak dodnes častou příčinou konfliktů ve městech, kde jsou muslimové v menšině.

S kultivovanou hudbou to bylo složitější, také díky nesmířlivému postoji mnoha muslimských právníků k hudbě obecně (s výjimkou volání k modlitbě). Přestože nikde v Koránu není uvedeno, že hudba je zakázaná (*harám*), hned po prorokově smrti začali někteří právníci vyzývat k zákazu hudby, což se téměř podařilo už na dvoře Umajjovských vládců. V celých dějinách se nejortodoxnější muslimové snažili hudbu zakázat, ať už to byl

mughalský císař Aurangzéb, íránský ájatolláh Chomejní či v současnosti Tálibové v některých oblastech Afghánistánu a Pákistánu.

Indičtí sultáni se naštěstí často klonili spíše k umírněnějšímu pojetí islámského práva, ale přesto časté politické zvraty a nepokoje zpočátku rozvoji hudebního umění příliš nepřály. Mnozí nejlepší indičtí hudebníci, kteří byli závislí na hinduistických panovnících, svých patronech, po vpádu muslimů buď zemřeli, nebo uprchli do hinduistických království na jih.

3.4.1 Arabská hudební tradice

Arabská hudba, která se dostala na subkontinent s muslimskými dobyvateli, je stará hudební tradice silně ovlivněná řeckou hudbou, o čemž svědčí i arabské slovo pro hudbu *músíkí*. Ačkoli noví vládci Indie byli z oblastí, které patřily pod kulturní vliv Persie, v době, o níž je řeč, se perská hudba od arabské téměř nelišila (i dnes, kdy jsou rozdíly mezi hudbou arabskou a perskou větší, jsou pořád znatelné společné prvky obou tradic). Arabská hudba je z podstaty melodická. Improvizace nebo kompozice je založená na *makámech*, tedy „melodických modelech“, které obsahují stupnici, obvyklé melodické fráze a důležité noty, což trochu připomíná indickou *rágu*. Narozdíl od ní však v *makámech* byla povolena modulace. V ladění arabské hudby se uplatňovaly mikrointervaly, kterých nejdříve bylo 24, v pozdním středověku počet intervalů klesl, ale moderní arabské ladění je opět založeno na 24 mikrointervalech. Rytmus se dělí na cykly zvané *wazn*, které se skládají z dvou a více částí, rozdělených na doby.

Stejně jako Indové, i Arabové ve středověku považovali za nejlepší hudební nástroj lidský hlas. Al-Farábí dokonce klasifikuje hudební nástroje ve svém díle *Kitáb al-musíkí al-kabír* z 10. stol. podle toho, do jaké míry se jejich zvuk blíží hlasu. Na první místo kladl smyčcový *rabáb* a flétny, na nižší příčce předchůdce evropské loutny *úd, tunbúr*, též nástroj loutnového typu, ještě níže strunné hudební nástroje podobné lyře a na nejnižší pozici byly rytmické nástroje. Pozdější klasifikace dělí nástroje na strunné či nestrunné, dokonalé a nedokonalé apod., ale žádná nebyla všeobecně přijata. Dalšími hudebními nástroji kultivované arabské hudby ve středověku byly citera *aká*, flétna *surnáj* a plátkový dechový nástroj *mizmár*. Mezi všemi nástroji si postupem času vydobyl privilegované postavení *úd*, později nazývaný sultánem hudebních nástrojů. Je vyrobený ze dřeva a svým tvarem připomíná hrušku, zakončenou krátkým krkem bez pražců. Obvykle má 10 až 11 strun a právě za pomoci dělení strun *údu* středověcí hudební teoretikové určovali intervaly.

3.4.2 Amír Chusrau – otec hindustánské hudby

Často se stává, že kolem životů výjimečných osobností se vyrojí bezpočet legend. Takovou osobností byl určitě Amír Chusrau, učenec, básník, zpěvák, hudební teoretik a ministr Chaldžiovských sultánů žijící v letech 1253 až 1325. Jeho otcem byl Turek a matkou Indka, avšak sám se považoval za Inda. V oblasti literární se nejprve věnoval psaní poezie i prózy v perštině, přičemž hlavními tématy bylo oslavování šíření islámu v Indii a náboženská mystika, později psal i v hindaví, předchůdkyni dnešní hindštiny a mezi jeho oblíbená témata se dostala i milostná lyrika. V oblasti hudební je mu připisováno neskutečně mnoho zásluh, od vynálezu sitáru až po vymyšlení hudební formy *chajálu*. Jisté je, že je to první historická postava pokoušející se o syntézu perské a indické hudby. Pokusil se o reformu klasifikace *rág*, přičemž se snažil adaptovat některé *makámy* jako rágy nebo stvořit rágy nové. Tak vznikly např. *Káfi* a *Bahár*, které jsou oblíbené dodnes. Amír Chusrau také bývá považován za tvůrce *kavváli*, náboženské hudby súfistů (která je také syntézou – indického *bhadžanu* a perské rytmiky a melodiky), což je pravděpodobné, protože byl žákem súfijského mystika Nizámuddína Auliji. Zřejmě se také zasloužil o vznik *ghazalu*. Ghazal je lehčí vokální hudební forma hindustánské hudby, jehož textem je vždy báseň v perštině nebo urdštině s milostným tématem. Rytmus se odvíjí od metra básně, pokud se používá *tála*, tak jen jednoduchá a taková, která s metrem nekoliduje – zachování integrity básně je nejdůležitější. Hudebně se *ghazal* podobá zjednodušeným *stháji* a *antaře dhrupádu*. Tradičně se *ghazaly* zpívaly na panovnických dvorech za doprovodu hudebních nástrojů. Naopak vynálezcem sitáru s největší pravděpodobností Amír Chusrau nebyl, protože nástroj jemu podobný se objevuje na ilustracích a v písemných pramenech až od 18. století. Stejně tak *chajál* vznikl až později. To ale nic nemění na jeho významu pro hindustánskou hudbu, a proto bývá často a po právu nazýván jejím otcem.

Ghazal je lehčí vokální hudební forma hindustánské hudby,. Textem ghazalu je vždy báseň v perštině nebo urdštině s milostným tématem. Rytmus se odvíjí od metra básně, pokud se používá *tála*, tak jen jednoduchá a taková, která s metrem nekoliduje – zachování integrity básně je nejdůležitější. Hudebně se *ghazal* podobá zjednodušeným *stháji* a *antaře dhrupádu*. Tradičně se *ghazaly* zpívaly na panovnických dvorech za doprovodu hudebních nástrojů.

3.5 Hudebně teoretická díla

Hudebně teoretická díla v období 13. až 16. stol. se psala výhradně ve dvou jazycích, sanskrtu a perštině. K těm prvním patří Sudhákara (14. stol.) a komentář k ŠárnSR Kálanidhi (polovina 15. stol), Sangítaširomani, Sangítarádža a Sangítópanišatsaródhára. Díla psaná

v Perštíně zastupuje Ghunijat-ul-munija (1374-5) a Lahdžat-i-Sikandar Šáhí věnované milovníku hudby sultánovi Sikandaru Lódímu.

Co do obsahu všechna díla psaná v sanskrtu zůstávala ve stínu ŠárnSR. Odlišnosti se objevovaly hlavně v klasifikacích a filozofických stanoviscích, ale systém zůstával pořád stejný, přestože se musel rozcházet s provozovací praxí. Jako nejdůležitější se z dnešního hlediska Kálanidhi, jehož autorem byl Kallinátha, který žil v 15. stol. ve Vidžajanagaru. Porovnává tehdejší praxi a ladění s ŠárnSR a identifikuje *rágy* z 15., jejichž jména se změnila, s *rágami* z Šárngadévova díla. Tvoří tak důležitý spojovací článek mezi hudbou indického starověku a hudbou středověku.

3.6 Hudební nástroje

Mezi 13. až 16. stoletím vzniklo v Indii mnoho nových hudebních nástrojů a velká část z nich se používá dodnes. Nezřídka šlo o nástroje původem z Persie, střední Asie nebo Arábie, které byly na indické půdě více či méně přestavěny a vylepšeny.

Někdy v 15. nebo 16. století vznikla *tampúrá*, doprovodný strunný nástroj dnes rozšířený po celé Indii. Jeho předchůdcem byl *tambúr*, loutna původem ze střední Asie. Korpus nástroje je vyroben ze dřeva nebo z vydlabané tykve s dřevěnou rezonanční deskou. Má dlouhý krk bez pražců a na jeho konci jsou ladící kolíky, od nichž jsou natažené většinou čtyři kovové struny až k místu, kde jsou připevněny ke korpusu (*langót*). Vyrábí se varianty vhodné k ženskému nebo mužskému hlasu. Ačkoli není *tampúrá* sólový nástroj, téměř žádný koncert indické klasické hudby se bez ní neobejde, protože zajišťuje prodlevu.¹²

Velmi oblíbený byl i *rabáb* (obr. 3), původně smyčcový nástroj z Arábie, který se rozšířil po celé střední a jižní Asii, a každá její geografická oblast mu vtiskla odlišnou podobu. Indický *rabáb* je odvozený od drnkacího perského typu, zvaného též *rubáb* nebo *robáb*. Oba nástroje se objevují vedle sebe na mughalských malbách, první zmínky o používání *rabábu* v Indii ale pocházejí už z doby raného Dillíského sultanátu. Indický *rabáb*, který dodnes přetrval v Kašmíru a Paňdžábu, má vypouklý korpus i krk vyřezané z jednoho kusu dřeva a oddělené zúženou částí. Korpus je pokrytý kůží, obvykle kozí, krk je pokrytý dřevem. Nástroj má čtyři struny vyrobené ze střívek, vyšší dvě struny někdy bývají zdvojené. Při hře na *rabáb* sedí hráč se zkříženýma nohama s nástrojem opřeným o levé rameno a struny rozechvívá trojúhelníkovým dřevěným plektrem. Od 13. do 19. stol. kraloval *rabáb* strunným nástrojům Severní Indie spolu se druhem *víny* zvaným *bín*, nebo *rudra vína*. Na začátku 19. stol. se z něj

¹² Dlouho držený tón, často v basu.

vyvinul *saród*, který je hlasitější, dá se na něm zahrát daleko širší spektrum tonálních ozdob a díky tomu svého předchůdce za krátký čas zastínil a vytlačil na okraj zájmu profesionálních hudebníků, avšak v lidové hudbě se udržel, zvláště na severozápadě Indie.

Téměř stejný osud jako *rabáb* potkal i *rudra vínu*, dříve známější pod jménem *bín* (na obr. 4). Také byla nejoblíbenější ve středověku a za mughalských císařů, také svoji pozici ztratila na začátku 19. století, na čemž se podepsal vynález sitáru, i úpadek *dhrupádu*, jehož byla doprovodným nástrojem. Ve dvacátém století proběhly pokusy o znovuoživení hry na tento nástroj, ale ty nebyly příliš úspěšné a v současnosti žije už jen jeden profesionální hráč na *rudra vínu*, Asad Alí Chán. *Rudra vína* se skládá z bambusové (výjimečně dřevěné) tyče s pražci (dříve dvanácti, dnes osmnácti až dvaceti čtyřmi), ke které jsou připevněny dvě velké tykve. Celkem má sedm strun, 3 rezonanční a 4 na hraní, které se rozechvívají plektrem z kovového drátu nebo nehty. Při hraní drží hráč jednu ozvučnou tykev pod pravou rukou a druhou tykev má položenou na levém rameni.

Posledním strunným nástrojem této kapitoly je *svarmandal*, jehož jméno znamená „kruh tónů“. Na jeho dřevěném korpusu lichoběžníkového tvaru jsou natažené kovové struny, pro každý tón jedna struna. V mnohém se mu podobá kašmírský *santúr*, který však má pro každý tón tři struny a hraje se na něj dvěma dřevěnými paličkami, zatímco na *svarmandal* se hraje prsty. Nástroj podobný *svarmandalu* se používal jako doprovod na dvorech středověkých vládců a jeho nejpravděpodobnějším předchůdcem byl arabský *qánún*.

Rytmiickým nástrojem klasické hudby, který po dlouhá staletí těžko nacházel konkurenci, je *pakhávadž* (viz obr. 4), také známý jako *mridang* nebo *ávádž*, který se velice podobá jihoindickému *mridangamu*. O bubnu zvaném *mrdánga* existuje mnoho zmínek ve staroindické literatuře, ale detailní popis chybí. Jediné, co jistě spojuje dnešní *pakhávadž* a *mridangam* s nejstarším druhem *mrdangy* je proces nanášení pasty na blánu, pomocí kterého se snižuje výška tónu a tím pádem ladí. Podle BhNš se pasta připravovala z jemného černého říčního bahna, nebo z mouky.

První podrobný popis *mrdangy* podobné dnešnímu *pakhávadži* pochází ze 13. stol. z ŠárnSR, ale slovo *pakhávadž* se objevuje až v druhé polovině 16. stol. v díle Áin-i-akbarí. Vypadá to, že se skládá ze dvou slov, druhé z nich je pravděpodobně *áváz*, což znamená zvuk a první slovo je předmětem spekulací (O. Gosvami navrhuje *pakká*, tedy pravý nebo čistý). *Pakhávadž* je buben ve tvaru soudku zužujícího se od poloviny nestejněměrně k oběma koncům, které jsou potažené kůží. Plocha pravé blány je menší než plocha levé blány a plocha obou blan se dělí na tři zóny: Okraj, prostředek a střed na pravé bláně pokrytý natrvalo černou pastou z rýže, oxidu železitého a síranu měďnatého, kdežto na střed levé blány se před

každým hraním nanáší nová vrstva obilné pasty. Při hře má hráč buben položený na zemi před sebou v rovnoběžné poloze a pravý konec podepřený látkou. Existuje mnoho druhů úderů na *pakhávadž* a ty mají svoje jména (*bóly*). Zvuk nástroje se podobá zvuku, jaký vydávají *tablá*.

Ve středověku byl *pakhávadž* rozšířený jak ve dvorním, tak v chrámovém prostředí a využíval se především při doprovodu *dhrupádu* a *kírtanů*. Narozdíl od *rudra víny* a *rabábu* neprodělal *pakhávadž* tak prudký pokles popularity v 19. stol. a v současnosti je druhým nejoblíbenějším membranofonem hindustánské hudby, který bývá často k slyšení na koncertech i při zpěvech *kírtanů*.

4 Od 16. století do současnosti

Období od první poloviny můžeme rozdělit na tři etapy. První etapě dominuje výsadní postavení mughalského dvora, kde působili nejlepší hudebníci Severní Indie štědře podporovaní hudbymilovnými mughalskými císaři. Druhá etapa začíná úpadkem císařství za Muhammada Šáha (vládl 1719 až 1748), za jehož panování bylo dobyt a vypleněno Dillí iránským panovníkem Nádirem Šáhem a mughalská říše ztratila značnou část území i prestiže. V té době hudebníci začali odcházet na dvory regionálních vládců, z nichž největší mecenáši umění byli navábové z Lakhnaú. Další změny přišly s ovládnutím subkontinentu Brity. Význam indických panovníků poklesl a stejně tak i jejich úloha patronů umělců vzala za své a novým vládcům Indie její hudba dlouho připadala méněcenná (nebo přinejlepším jen nepochopitelná) ve srovnání se západní klasickou hudbou, a tudíž neměli žádný zájem na tom vydržovat si indické hudebníky. Na čas na sebe vzali „břímě“ patronství bohatí obchodníci a majitelé půdy, ale mecenášský systém vzal definitivně za své v první polovině 20. stol a v této době také začaly vznikat první hudební školy a instituce, jako např. Gándharva mahávidjálaja, nebo Bhatkhande Music Institute. Počátkem třetí etapy je rok 1947, ve kterém Indie získala samostatnost. Nový stát si byl vědom významu svého kulturního dědictví a začal umělce podporovat, ale nejdůležitější bylo paradoxně přijetí indické klasické hudby na západě, které pomohlo i její popularizaci v Indii samotné. Pokračovalo také zakládání hudebních škol a institucí (Ali Akbar College of Music, ICT Sangeet Research Academy aj.).

4.1 Hudba v mughalském období

4.1.1 Doba Akbarova (1556 – 1605) a Tánsén

Akbar zdědil po svém otci Humájúnovi říši na pokraji kolapsu, ale během několika let se mu podařilo vybudovat velmoc, schopnou poskytnout vhodné prostředí k rozvoji vědy a umění. Akbar sám byl velice tolerantní, dokonce zrušil do té doby běžnou daň pro nemuslimy a stal se příznivcem súfijského řádu Čištíja. Tolerance, prestiž a v neposlední řadě i bohatství učinily z Akbarova dvora lákadlo pro všechny nadané vědce, spisovatele, umělce a myslitele. Devět z nich, kteří svými schopnostmi převyšovali všechny ostatní, proslulo později jako „Devět klenotů“. Předmětem zájmu této práce budou dva, Abul Fazl a Mijan Tánsén. První jmenovaný byl Akbarův kronikář, autor Akbarova životopisu Akbarnáma, obsahující ve své třetí části Ain-i-Akbarí cenné údaje o hudbě a hudebních nástrojích tehdy používaných na Akbarově dvoře. Druhý „klenot“ byl proslulý zpěvák, hudebník a skladatel Miján Tánsén.

Spolu s Amírem Chusrauem patří Tásén do skupiny hudebníků o kterých známe více mýtů než faktů. Dokonce i jméno Tásén je pseudonym, jeho pravé jméno upadlo v zapomnění. Narodil se do hinduistické rodiny někdy koncem první poloviny 16. stol. v malé vesnici Béhátu nedaleko Gválijaru. Dle jedné z legend mu po narození požehnal muslimský *faqír* a díky tomu se z něho později stal muslim, ale ani jedno, ani druhé se nedá ověřit. Dokonce není jasné, kde a od koho získal hudební vzdělání, možná ho učil nějaký hudebník z Gválijarského dvora, většinou je však považován za žáka neméně slavného Svámího Haridáse, ačkoli ani o tom důkazy neexistují. V r. 1562 přišel na Akbarův dvůr a brzy jeho sláva vzlétla do výšin, od císaře dokonce získal titul *Miján* (mistr). Legendy o Tásénovi ho vyzdvihují jako výjimečného zpěváka, jehož zpěv měl magické účinky. Podle jedné legendy se někteří dvořané chtěli zbavit stále oblíbenějšího Táséna, a proto přesvědčili císaře, aby si od něj nechal zazpívat *rágu Dípak* schopnou zažehnout oheň. Protože se Tásén nemohl vzepřít císařově rozkazu, nezbyvalo mu nic jiného, než pustit se do zpěvu. Během chvíle svým zpěvem zažehl všechny lampy v paláci a Tásénovo tělo se začalo nesnesitelně zahřívát, takže se šel zchladit do nedaleké řeky, ale zakrátko se voda v ní začala vařit a vypadalo to, že se v ní Tásén uvaří. Pomohl mu jeho přítel, který přivedl jeho milenkou a řekl jí, ať zazpívá *rágu Malhár*. Tak se stalo, z nebe se spustil mohutný liják a Tásén byl zachráněn. Jak Tásénova milenkou nabyla magické schopnosti podobné Tásénovým, se v legendě neřeší.

Když pomíneme oblast mýtů a legend, přispěl Tásén hudbě složením několika *rág*, které se dají rozpoznat podle přívlastku „Mijánova“ (*miján kí/ká*), např. *miján kí tódí*, *miján kí malhár* atd. a zmenšil počet tehdy užívaných *rág* ze čtyř tisíc na čtyři sta. Také je mu připisováno složení několika desítek *dhrupádů*. Nepodařilo se prokázat, že tři díla dříve jemu připisovaná (Ganéša stótra, Sangítasara a Rágamálá) napsal skutečně on, takže celkem vzato, ačkoli Tásén byl doložená historická postava, o jeho životě a skutečném hudebním přínosu toho víme velmi málo, protože většinu informací o něm pochází ze sféry mýtů a legend. To však jeho význam nezmenšuje, už fakt, že se kolem něj „vyrojilo“ tolik legend svědčí o tom, že Tásén byl výjimečný hudebník, který je dodnes považován za vzor, a mnohé hudební školy odvozují svůj původ právě od něj.

4.1.2 Jihoindická hudební teorie v 16. a 17. století

Největší změny v oblasti hudební teorie v 16. a 17. století se udály v jižní Indii, kde vzniklo několik novátorských děl. Chronologicky prvním takovým dílem je Rámamátjovo

Svaraméla *lakálanidhi*, sepsané v roce 1550 ve Vidžajanagaru, 15 let před jeho dobytím a zničením. V něm se pokouší sladit zastaralou teorií Sangítaratnákary s tehdejší praxí a jako první autor se dopracoval k ladění založenému na dvanáctitónové stupnici. Na začátku Rámámátja vychází ještě z teoretického podhoubí ŠárnSR a udává v rámci jedné *saptaky* osmnáct not na čtrnácti pozicích (čtyři noty jsou zdvojené) a těchto čtrnáct pozic je mezi *šruti* rozděleno následovně: 1, 2, 3, 4, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 20, 22. *Šaddža* je na pozici čtyř *šruti*, *pañčama* na pozici sedmnácti *šruti*. Poté hledá polohu těchto pozic na *víně*, nástroji citerového typu se čtyřmi strunami a šesti pražci podobného dnešní *rudra víně*. Vzdálenost mezi pražci je pevně daná a neměnitelná (*svajambhú*), zhruba jeden půltón. Během experimentu zanikají dvě noty, *čjuta šaddža* a *čjuta madhjama*, které se hrají na stejném pražci, jako *kákalí nišáda* a *antara madhjama*. Z experimentu vyplývá, že starověký systém *šruti* jakožto přibližně stejně velkých mikrintervalů převzatý z ŠárnSR už tehdy neměl žádnou spojitost s tehdejší hudební praxí a že v polovině šestnáctého století se ladění nelišilo od dnešního jihoindického.

V jižní Indii byl také poprvé vypracován a uveden v život systém klasifikace *rág* na čistě hudebním základě. Jeho autorem byl Vénkatamakhin, ministr Thaňdžavúrského krále a tento systém popsal ve svém v sanskrtu psaném díle *Čaturdandíprakáśika*. V čem tento systém spočívá? *Rágy* se odvozují od „otcovských“ stupnic (*džanaka méla*), které se dělí na dva tetrachordy, spodní a horní (*púrvánga/uttaránga*). Noty spodního tetrachordu jsou *Sa, ri, Ri, ga, Ga, Ma, ma* (c, des, d, es, e, f, fis) a noty vrchního tetrachordu jsou *Pa, dha, Dha, ni, Ni, Sa¹* (g, as, a, b, h, c¹). Kombinacemi tetrachordů je možno získat 72 otcovských heptatonických stupnic. Ale *rágy* mají *áróhu* a *avaróhu*, ty navíc můžou být i pentatonické, hexatonické, nebo míšené. Od jedné otcovské stupnice tedy může být odvozeno až 484 *rág*, což vynásobeno počtem 72 dává 34 848 *rág*. Melodický vzestup nebo vzestup v *áróze* a *avaróze* nemusí být jen přímý, ale může být i „zakřivený“ (*vakra*), např. *avaróha rágy Darbáří Kánada: Sa, dha, ni, Pa, Ma, Pa, ga, Ma, Ri, Sa*. Když vezmeme v úvahu i to, množství odvozených *rág* je tak ohromné, že přesahuje naši představivost. Jedná se však jen o možné *rágy*, nikoli skutečné, kterých jsou „pouze“ stovky, protože ne všechny odvozené *rágy* splňují estetická kritéria. Navíc i zapamatovat si sto *rág* je pro člověka velmi obtížné, má-li uchovat v paměti všechny jejich aspekty, melodické fráze, tonální ornamentaci atd. Systém *mél* tak nabízí nespočet možností tvorby nových *rág*, ale z těchto možností je naprostá většina odsouzena k nevyužití. Pro svoji přesnost a logičnost se systém klasifikace *rág* vytvořený Vénkatamakhinem používá v karnátace dodnes a výrazně ovlivnil i v současnosti nejuznávanější severoindický systém vytvořený Bhátkhándém.

4.1.3 Hudebně – teoretická díla hindustánské hudby v 17. stol.

Množství dochovaných hudebně – teoretických děl spojených s hindustánskou hudbou ze 17. stol. se počítá na desítky. Ve většině případů kopírovala strukturu ŠárnSR i její obsah, ale objevila se také díla obsahující nové myšlenky. Nový systém klasifikace *rág*, který se stal standartem v 18. a 19. století, popisuje v díle *Sangítadarpana* z roku 1625 *Dámódara*. Oddíl věnovaný *rágám* obsahuje dvě starší klasifikace *rág* a jednu novou, která se nazývá *Hanumána – mata*, což přeloženo znamená „Hanumánovo učení.“ Jde opět o klasifikaci typu *rága – rágini* čítající celkem 36 *rág*, tentokrát se ale dělí na základě počtu tónů ve stupnici, od které jsou odvozené. *Dámódara* tento systém klasifikace nepovažuje za nový, za jeho autora považuje mudrce Hanumána, který měl žít dávno před ním, ale nejsou žádné spolehlivé prameny, které by existenci Hanumána potvrdzovaly, stejně tak se nedochovalo žádné jeho dílo.

Stejný význam, jaký mělo pro ladění karnátaky dílo Rámámátjovo, má pro ladění hindustánské hudby *Sangítaparidžáta* od Ahóbaly. Postup Ahóbaly je podobný postupu Rámámátji, nejdříve za pomoci *šruti* určí vzdálenost mezi sedmi přirozenými notami (*šuddha svara*), které jsou na pozicích 4, 7, 9, 13, 17, 20 a 22. Všechny noty kromě *Sa* a *Pa* se mohou snížit o 1 – 2, nebo zvýšit o 1 – 4 šruti. Tyto modifikované pozice nazývá: *Púrva* (-2 šruti), *kómala*,(-1), *tívra* (+1), *tívratará* (+2), *tívratama* (+3) a *ati – tívratama* (+4). Nicméně u žádné noty stupnice se nevyskytují všechny její modifikace, celkem jich je pouze 10, přičemž pozice pěti modifikovaných not se shodují s pozicemi pěti přirozených not, takže celkem je ve stupnici 12 pozic.

Poté přichází na řadu určení těchto pozic na *víně* pomocí matematického dělení struny (to je teprve druhý nejstarší známý případ popisu matematického dělení struny v indickém hudebně – teoretickém díle, a proto někteří autoři věří, že až přinejmenším do středověku Indové toto dělení, známé už starověkým Řekům, neznali). Podle Ahóbaly jsou intervaly *Sa – Pa* a *Sa – Ma* čistá kvinta a kvarta s poměry $3/2$ a $4/3$. Interval *Sa – Ma* je stejný jako velká sekunda v pythagorejském ladění, $9/8$. Některé jiné intervaly jsou značně neobvyklé, např. *Sa – Dha* (sexta, zde $12:7$), který je zhruba o osminu tónu vyšší než v pythagorejském ladění ($27/16$). Na konec všech výpočtů autor dodává, že konečné pozice mohou být doladěny podle sluchu. Z předchozích výpočtů opět vyplývá, že *šruti* už v tehdejší době byly jen čistě teoretický relikv a že současné ladění hindustánské hudby je přímým nástupcem Ahóbalova ladění.

Poslední významné dílo napsal v perštině Mírza Chán v druhé polovině 17. století a nese název *Tuhfat al-Hind*. Je to rozsáhlá kompilace poznatků z oblastí umění, poezie, indických

jazyků a hudby. Kapitoly o hudbě vyplňují střípky ze ŠárnSR, dosavadní systémy klasifikace *rág* (včetně Hanumánova učení), popis linií učitelů a žáků a také část věnovaná perským *makámům*.

4.1.4 Hudba na sklonku mughalské éry

Mughalský císař Aurangzéb (vládl 1658 – 1707) byl schopný politik a stratég, ale hudba a umění za jeho panování upadaly. Hlavní podíl na tom měl Aurangzébův příklon k ortodoxnímu islámu. Zakázal slavení hinduistických svátků, znovu zavedl zvláštní daně pro nemuslimské obyvatelstvo, do nejvyšších státních funkcí dosazoval ortodoxní duchovní a v nelibost dokonce upadly i neortodoxní směry islámu, jako např. súfismus. Ačkoli hudba nebyla na mughalském dvoře výslovně zakázána (přestože se o to mnozí duchovní snažili), štědrá podpora hudby a umění celkově, jaká byla do té doby od mughalských císařů běžná, skončila a několik málo hudebníků, kteří u dvora zůstali, živořili. Po Aurangzébově smrti následovalo krátké chaotické období rychlého střídání panovníků na mughalském trůně, které ukončil nástup Muhammada Šáha (1719 – 1748), posledního velkého mughalského vládce. Muhammad Šáh se zdá být opakem Aurangzéba, miloval umění a dvůr v Dillí se opět stal vyhlášeným centrem hudby, malířství a literatury. Zato správě říše nevěnoval tolik pozornosti a politického talentu také zdědil méně, než by bylo potřeba k odvrácení nepříznivé situace uvnitř i vně mughalského panství. Čím dál větší moc získávali jemu poddaní správci okrajových území, mezi kterými vzrůstaly vzájemné antipatie, což se posléze projevilo v neschopnosti čelit vpádu Íránského vládce Nádira Šáha, z něhož se oslabená mughalská říše už nikdy nevzpamatovala. V posledních desetiletích své slávy ale vzešlo z mughalského dvora mnoho podnětů a nových myšlenek, které nastartovaly pomalý úpadek *dhrupádu* a jiné změny v hindustánské hudbě. Nejslavnějším hudebníkem té doby byl Nijámat Chán, známý pod pseudonymem Sadárang, jehož předkem z otcovy strany byl údajně sám Tánsén. Sadárang, vynikající zpěvák a hráč na *vínu*, uvedl novou hudební formu, *chajál*, která časem vytlačila starší *dhrupád*. *Chajál* je perské slovo a znamená „myšlenka“, „fantazie“ a poskytuje daleko větší volnost v improvizaci, než *dhrupád*, přestože je odvozený od něj a původně se mu více podobal. Jako vynikající hráč a zpěvák se také prosadil Sadárangův synovec Adárang. Na Muhammadově dvoře byl také vynalezen *sitár* (z perského *seh*, tři + *tár*, struna, do češtiny volně přeloženo „třístrun“), který zřejmě vznikl přestavěním *tampúry*. Vynálezce není znám, spekuluje se o Amíru Chusrauovi, jmenovci slavnějšího Chusraua ze 13. stol. Tehdejší *sitár* se od dnes rozšířeného poněkud lišil, hlavním rozdílem byl počet drnkacích strun, který se

z původních tří zvýšil na dnešních pět. Jiné bylo i použití, zatímco dnes je sitár prominentní sólový hudební nástroj, v 18. století se používal hlavně jako nástroj doprovodný.

4.2 Charakteristické prvky indické hudby – ornamentace a prodleva

Každého, kdo vyrůstal v západní hudební tradici a poprvé poslouchá nahrávku s indickou klasickou hudbou, nejvíce zaujme bohatá hudební ornamentace, spousta druhů glizand, trylků i jiných melodických pohybů, pro které v západní klasické hudbě neexistují pojmenování. Tyto ozdoby zároveň často bývají první věcí, která takového posluchače od indické hudby odradí, protože jeho ucho je zvyklé na „čisté“ tóny, ne všelijak zašmodrchané a rozkolísané. V klasicko – romantické tradici západní hudby se samozřejmě také používají ozdoby, ale jen zřídka a jako okrajový prvek, obvykle jen několikrát během celé skladby a někdy také vůbec. Souvisí to s tím, že v západní hudba je založená na harmonii, a ta nepřipouští, aby tóny příliš vyčnívaly z řady. Výjimkou je melodie, ve které se několik druhů ozdob může vyskytnout, ale i melodie tu většinou vystupuje ve vztahu k harmonii a přílišná „vyzdobenost“ by mohla ohrozit její pochopení v harmonickém kontextu. Naopak v indické klasické hudbě je tón ve středu pozornosti a v takovém případě je ornamentace žádoucí, protože melodie složená jen z čistých tónů by byla suchá a nezajímavá.

Ve starověku se ozdoba označovala termínem *alamkára*, řidčeji jako *gamaka*. Už tehdy byly podstatnou složkou hudby, což dokazuje i tato věta z BhNš: „*Píseň bez alamkary je jako noc bez měsíce, řeka bez vody, rostlina bez květu a žena bez šperků.*“¹³ V BhNš ale nejsou srozumitelně vysvětleny, jasnější, i když ne příliš podrobnou pasáž o *alamkárách* lze nalézt v *Dattilam*, kde je jich stručně popsáno třináct. Např. jedna z nich, *bindu*, je definována takto: „*Pokud zůstala dlouhý čas na nějaké notě, poté se zlehka dotkla vyšší noty jako oheň a vrátila se zpět na tu samou pozici, je zvána bindu.*“¹⁴ Postupem času se význam slova *alamkára* posunul a od doby Ahóbalovy (17. stol.) se ve smyslu ornamentace tónu používá slovo *gamak*, nebo *uččár* (výslovnost). *Gamak* ale také může znamenat jeden konkrétní druh ozdoby. Těchto ozdob existuje velké množství, pro potřeby této práce bude stačit stručně popsat pět nejrozšířenějších v hindustánské hudbě. Pomalé portamento z jednoho tónu na druhý se nazývá *mínd*. *Kan* je ozdobná tón přidaný před jiný tón (něco na způsob *appoggiatury*). *Murkí* je ozdoba, která spočívá ve vložení dvou a více rychlých tónů před jiný tón. Rychlý „třes“ nebo „záchvěv“ zpravidla se sestupnou intonační tendencí se nazývá *gamak* a poslední z pěti nejrozšířenějších ozdob je *andólan*, lehké vibrato jednoho tónu.

¹³ *Dattilam*, s. 303.

¹⁴ *Dattilam*, s. 34.

Alamkára v hudbě je pak opakující se melodický ozdobný motiv, např. pokud je *áróha rágy Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni*; *alamkára* může být *Sa Ri Sa, Ri Ga Ri, Ga Ma Ga* nebo *Sa Ma Ga Ri, Ri Pa Ma Ga*, a tak dále. Analogicky se mohou *alamkára*y používat i v *avaróze*.

Prodleva, další z charakteristických prvků indické klasické hudby, se v pramenech objevuje až na sklonku starověku a nástrojem zajišťujícím prodlevu byla v této době flétna. Později byla pro tento účel jako vhodnější shledána *tampúra*, jejíž čtyři struny bývají naladěny na *Ma₁ Sa Sa Sa₁, Pa₁ Sa Sa Sa₁* nebo *Ni₁ Sa Sa Sa₁*. Prodleva dává vyniknout intervalům mezi notami melodie a prodlevou i mezi jednotlivými notami melodie navzájem a tím pomáhá hudebníkovi v orientaci a správné intonaci.

4.3 Od smrti Muhammada Šáha do nezávislosti (1748 – 1947)

4.3.1 Politické dějiny a hudba do velkého indického povstání (1857)

Ve druhé polovině 18. stol. bylo území severní Indie rozděleno na desítky malých územních celků a právě na dvorech některých jejich vládců se hudebníci uchýlili po zhroucení mughalské říše. Nejdříve byl mezi nimi nejoblíbenější Faízábád, ale poté ho vystřídalo Lakhnaú, které se na více než sedmdesát let stalo kulturní metropolí severní Indie, nicméně jeho pozice nebyla zdaleka srovnatelná s pozicí mughalského dvora. Od bitvy u Palásí (1757) začala růst v Indii moc Britů a okolo roku 1850 už ovládali téměř celý subkontinent. Ale proces obsazování Indie nebyl ani jednoduchý, ani krátký a neobešel se bez dlouhých a někdy i vyrovnaných válek, především s Maisúrem, Maráthy a sikhským státem v Paňdžábu, který odolával nejdéle. Často však stačilo, aby panovníci podepsali smlouvu o přenechání řízení obranných záležitostí státu a zahraniční politiky Britům (samozřejmě za úplaty), a na oplátku mohli na svém území téměř nerušeně vládnout dál. Také jim zbývalo dost peněz na podporu umění, a tak hudba přežívala na jejich dvorech, ale společenská prestiž hudebníků se postupně snižovala. Nejvýraznější podpory se hudba těšila v Gválijaru, Indauru a Baródě.

Roztříštěnost politickou do jisté míry kopírovala i hudba, existovaly spousty škol s odlišnými či dokonce protichůdnými názory na mnohé aspekty hudební teorie. Tuto situaci se snažil napravit džajpurský maharádža Pratáp Sinh Déva, když svolal sněm největších odborníků v oblasti hudby, jehož výsledkem byla rozsáhlá kompilace *Sangítsár* napsaná v džajpurském dialektu hindštiny. Přes veškerou snahu sjednotit teorii hindustánské je toto dílo slepencem ŠárnSR a pozdějších hudebně – teoretických spisů. Nejednoznačnost některých pasáží *Sangítsáru* dokonce znemožňuje dokázat, že v té době se už jako přirozená stupnice (*šuddha saptaka*) používala stupnice ekvivalentní k západní durové.

Nahradit nelogické systémy třídění *rág* podle ženského či mužského étosu se pokusil Mohammad Réza ve svém v perštině sepsaném díle *Nagmát-i-Asafí*, ale daleko více se v literatuře o dějinách indické hudby proslavil jako člověk, který poprvé uvádí jako přirozenou stupnici durovou. V *Hinusthání Music* od Ránadého a v článku o ladění v indické hudbě na *Grove Music Online* od H. S. Powerse a R. Widdese lze však najít jiný názor. Podle Ránadého se Mohammad Réza v díle nikde o žádné přirozené stupnici nezmiňuje. Powers a Widdes uvádí, že pojmem *aslí* (ekvivalentu sanskrtského *śuddha*) Réza označuje pouze dvě noty, *Sa* a *Pa* a tím pádem tradiční rozdělení not na přirozené a pozměněné v *Nagmát-i-Asafí* mizí. Ránadé z rozšíření fámy o přirozené durové stupnici, objevující se ve většině dostupné literatury, viní hudebního teoretika Bhátkhándého, který se na začátku 20. stol. snažil zprostředkovat současníkům již těžko srozumitelné vědomosti ze starších hudebně – teoretických děl, a to jak těch psaných v sanskrtu, tak i perských či urdských.

Ze sedmnáctého a osmnáctého století také pochází vůbec první evropské práce o indické hudbě. Ačkoli před britskou expanzí a ovládnutím subkontinentu Brity měli možnost setkat se s hudbou Indie, Portugalci i jiné evropské národy, z této doby jen málo stručných knih věnovaných tomuto tématu. Za zmínku stojí Marsenův spis *Harmonie Universelle* z let 1636 – 1637 a *Malabarisches Heidenthum* z pera dánského misionáře německého původu. Zájem o indickou hudbu s příchodem Britů vzrostl, ale byla to spíše záležitost několika nadšenců, protože většina Britů považovala za jedinou kultivovanou a civilizovanou hudební tradici tu „jejich“, západní a ostatní tradice se z tohoto pohledu zdály být primitivnější a nebylo potřeba se jimi nějak zvlášť zaobírat. Mezníkem ve výzkumu indické hudby bylo založení Asijské společnosti Sirem Williamem Jonesem, kalkatským soudcem, který se proslavil především díky objevu souvislostí mezi latinou, starořečtinou a sanskrtem (přestože jeho prvenství bývá zpochybňováno, alespoň byl první, kdo tomuto tématu zajistil publicitu). To ho přivedlo k myšlence, že i indická hudba by mohla být nějakým způsobem příbuzná s evropskou hudbou a v r. 1784 napsal článek „*On the Musical Modes of the Hindus*“, který vyšel o šest let později v časopise Asijské společnosti *Asiatic Researches*. V něm se snaží přesvědčit, že indická hudba si zasluhuje úctu a pozornost a zabývá se některými jejími aspekty, převážně na základě děl psaných v sanskrtu.

V roce 1834 byla v Kalkatě vydána kniha „*A Treatise on the Music of Hindoostan*“ od kapitána N. A. Willarda, který sice nebyl profesionálním hudebníkem, ale podle dostupných pramenů uměl hrát na několik indických i západních hudebních nástrojů a vyznal se v teorii západní klasické hudby. Narozdíl od Jonese, jehož zajímala především staroindická díla psaná v sanskrtu, a své znalosti o hudbě čerpal především z nich, Willardův přístup byl z dnešního

pohledu daleko „vědecktější.“ Jeho úsudky jsou založené na zkoumání tehdejší hudební praxe, pracoval jak s muslimskými, tak s hinduistickými hudebníky a získané poznatky konzultoval s akademiky. Vzniklo tak výjimečné dílo převyšující všechna ostatní díla o indické hudbě napsaná Evropany do začátku dvacátého století. Ve své době však nebylo přijato s nadšením a po celé devatenácté století bylo evropskými i indickými znalci hudby přehlíženo.

4.3.2 Chajál a Thumrí

Chajál a *thumrí* jsou v současnosti dvě nejrozšířenější vokální hudební formy hindustánské hudby. Obě dvě jsou spolehlivě doložitelné již v osmnáctém století, ale až v devatenáctém století, tedy přesněji v jeho druhé půlce se prosadily a získaly ustálenou podobu.

Chajál si získal oblibu především díky větší volnosti při improvizaci, než jakou mohl nabídnout vážný a mírně asketický *dhrupád*, přesto mnoho prvků převzal a v pojetí některých škol (*gharáná*) se *dhrupádu* velmi podobá. Témata textu *chajálu* jsou stejná jako u *dhrupádu* s tím, že k nim přibylo téma lásky mezi mužem a ženou a odloučení milenců. Jazykem textu je nejčastěji hindština. Existují dva základní druhy *chajálu*: *Bará chajál* („velký chajál“) zpívány v pomalém tempu a *čhótá chajál* („malý chajál“) zpívány v rychlém tempu. Při koncertu se obvykle předvede *bará chajál*, poté následuje krátká přestávka a po ní *čhótá chajál*, v němž se může uplatnit i jiná *rága*, než v *bará chajálu*.

Struktura *chajálu* se výrazně liší podle škol. Jak už bylo zmíněno výše, může se podobat i *dhrupádu*. V takovém případě *bará chajál* začíná *álápem* bez rytmického doprovodu, který se zpívá na rozkouskovaná slova textu nebo jména not (*sargam*). Poté následuje *bandiš* doprovázený hrou na *tablá* a rozdělený na *stháji* a *antaru*. *Jindy* začíná krátkým nerytmickým uvedením *rágy* následovaný *stháji*, jehož první částí je *barhat* (v překladu „nárůst“, „rozvoj“), *áláp* s rytmickým doprovodem zpívány v pomalém či středně rychlém tempu. Následuje improvizace v rychlejším tempu sestávající se z *tán*, rychlých melodických vzorů, které výrazně odlišují *chajál* od *dhrupádu*. Důležitým prvkem *stháji* je *mukhrá*, krátká fráze opakující se nepravidelně během celé *stháji*. *Antara* v mnoha případech úplně odpadá, ale pokud se zpívá, tak v rychlejším tempu a vyšší poloze a je v ní kladen důraz na rytmickou improvizaci, přičemž se opět uplatňuje charakteristická fráze *mukhrá*. V *čhótá chajálu* se obvykle vynechává *áláp* nebo jakékoli pomalejší rozvíjení či představení *rágy*, jeho začátkem bývá rychle odzpíváná kompozice následovaná improvizací v rychlém tempu. Většinou se jako *tála* u *čhótá chajálu* používá *ektála* nebo *tintála*.

Hudební forma *Thumrí* stojí někde na pomezí klasické hudby a využívá „lehčích“ *rág*, jako *Káfi*, *Pilú*, *Gará*, *Bhairaví* atd. Přístup k zachování typických prvků *rágy* je rozvolněný a není problém v rámci *thumrí* dvě *rágy* smísit. *Thumrí* je hlavně vokální hudební forma, kterou můžou zpívat jak ženy, tak muži, ale v dnešní době se vyskytuje i v instrumentální variantě.

Text je většinou milostného charakteru a jazykem bradžština. *Thumrí* se dělí na dvě části, *stháji* a *antaru*, přičemž důraz je kladen na improvizaci a obvyklé tempo je pomalé až střední. V 19. a v první polovině 20. století vedle sebe existovaly dva styly této hudební formy, *bandiš thumrí* a *ból banáo thumrí*. První z nich vzniklo v okolí Lakhnaú v 18. století a hrálo se samostatně, nebo jako doprovod k tanci *kathak*. Tempo *bandiš thumrí* bylo střední a při zpěvu docházelo k „rozsekávání“ slov (*ból – bánt*). *Ból banáo thumrí* vzniklo až později, na začátku 19. století v Banáresu a představuje klasičtější styl, charakteristický pomalejším tempem, důrazem na správnou artikulaci textu a typickými rychlými rytmickými vzorci *laggi* používanými ke konci. Zatímco první styl v 1. polovině 20. stol. vymizel, *ból banáo thumrí* se udrželo dodnes a lze ho slyšet na koncertech po celé severní Indii.

4.3.3 Předávání hudebních znalostí a sociální organizace hudebníků

Vědomosti se už od starověku předávaly z generace na generaci prostřednictvím tzv. tradice guru – žák (*guru-šišja parampará*). Hned od počátku byla tato tradice spjata s náboženstvím – ve védských dobách byl guru duchovní učitel, který žáka vedl k pochopení pravé podstaty věcí. Žákem se člověk mohl stát až tehdy, prokázal – li dostatečné schopnosti a zájem o studium, ale odměnou mu bylo vědění přístupné jen guruovým žákům a synům a nikomu jinému, čemuž napomáhalo i předávání vědomostí výhradně orální cestou. Žáci žili bezúplatně v guruově domě a guru je trpělivě musel naučit všemu, co znal. Na oplátku mu nejen oni, ale i celá jejich rodina museli prokazovat patřičnou úctu, být mu bezmezně oddáni, pomáhat s vykonáváním domácích prací a dodržovat mnoho jiných přísných pravidel. Je zřejmé, že vztah gurma a žáka byl daleko pevnější a intimnější, než jen vztah obyčejného učitele a žáka. Tradice guru-žák se později přenesla na jiná náboženství i do různých nenáboženských sfér lidského vědění, jakými jsou medicína, astrologie, literatura, hudba atd. Postavení gurma jakožto duchovního učitele tím ale nezaniklo a zvláště hudební guruové byli považováni za osoby oplývající nadpřirozenými schopnostmi, protože hudbě samotné se přisuzovaly magické vlastnosti a těšila se tak privilegovanému postavení.

Analogická k tradici *guru-šišja* je muslimská tradice *ustád-šágird*. Slovo *ustád* pochází z perštiny a označuje jakéhokoli učitele, ale na indické půdě je toto slovo vyhrazeno zvláště

pro učitele hudby. Obě tradice se však v jedné věci liší – zatímco v osobě gurua se spojuje funkce učitelská i náboženská, u *ustáda* tomu tak být nemusí. Hinduisté hudbu vnímají jako prostředek uctívání, text *dhrupádu* i *chajálu* má často náboženský obsah a existují i výhradně náboženské písně na hranici klasické hudby (*bhadžan*, *kírtana*). Naproti tomu hudba v muslimském pojetí přináší potěšení, ale k uctění Alláha jí použít nelze. Výjimkou jsou v tomto ohledu *súfisté*, u kterých je pojetí *ustáda* jakožto duchovního učitele shodné s hinduistickým. Celkově je pro vztah muslimských a hinduistických hudebníků příznačná vzájemná tolerance a respekt a není výjimkou, když hinduistický žák studuje u muslimského učitele nebo naopak.

Vztah gurua a žáka je jádrem tradice zvané *gharána*. Termínem *gharána* se označuje skupina hudebníků spojených charakteristickým hudebním stylem a příbuzenstvím nebo následností ve smyslu předávání hudebních znalostí. *Gharána* je, volně přeloženo do češtiny, škola, ale s takovým překladem samozřejmě mizí podstatné kulturní konotace slova. K tomu, aby se nějaká hudební tradice mohla nazývat *gharánou*, musí existovat minimálně tři generace, mít slavného zakladatele a rozlišitelný hudební styl. Historie *gharán* je důvěryhodně popsána od konce 18. století, ale již začátkem 17. století jsou zmiňovány čtyři školy (*báni*) zpěvu *dhrupádu*, které *gharána* sloužily jako vzor. Rozvoj *gharán* je spojen se zvyšující se oblibou *chajálu* v 19. století a zároveň s rozvojem velkých měst, podle nichž většinou získávají svoje jméno. Nejstarší ze všech *gharán* je Gválijská, jejíž dějiny sahají do konce 18. století, kdy na Gválijský dvůr z oblasti kolem Dillí přišli zpěváci *chajálu* Nathan Chán a Nathan Pír Bakš, podle jedněch pramenů otec a syn, podle druhých bratři. Za zakladatele *gharány* jsou považováni bratři Haddú a Hassú Chán, kteří byli ovlivněni súfijskou hudbou *qavváli*. Pro tuto školu je charakteristický eklektický styl, čerpající jak z *dhrupádu*, tak z *qavváli*. Později tento styl šířili maráthští hudebníci, kteří také byli přítomní na Gválijském dvoře a několik z nich se stalo žáky Haddúa a Hassúa. Z hudebníků této školy se nejvíce proslavil Pandit V. D. Paluskar, reformátor hindustánské hudby, kterému se bude věnovat blíže jedna z následujících kapitol.

Další slavná *gharána*, Ágerská, svůj původ odvozuje od Šjamarangy, údajného potomka hudebníka na Akbarově dvoře Sudžána Sinha. Protože tyto informace se nepodařilo ověřit, považuje se za prvního doloženého hudebníka z této školy Gagge Chudá Bakš (asi 1800 – 1855), nejdříve zpěvák *dhrupádu*, který se stal žákem Gválijského Píra Bakše, od něž se naučil *chajál*. Fajaz Chán (1886 – 1950), vnuk syna Chudá Bakše Gulama Abbáse, přišel o otce ještě dříve, než se narodil, a proto hudební vzdělání získal od svého děda a ještě za svého života se stal jedním z nejslavnějších hudebníků své doby. Styl *chajálu* Ágerské *gharány* je

typický tím, že ze všech škol nejvíce připomíná *dhrupád*. Její hudebníci se vyžívají v dlouhých a propracovaných *álápech*, zpívání v nižším rejstříku (*mandra saptaka*), dlouhých koncertech a co nejčistším a nejpreciznějším provedení *rág*, z nichž nejčastější jsou *Mégh* a *Darbári Kánadá*. Z hlavních *gharán* je třeba ještě zmínit Džajpurskou, Rámpurskou. První charakterizuje melodická komplikovanost, důraz na ornamentaci a s tím související obliba pomalého tempa. Rámpurská škola se proslavila menším důrazem kladeným na *áláp*, používáním vysokého počtu *tánů*, které všechny končí na *Sa* a *chajálem* s prvky *thumrí*. Členy této *gharány* byli zpěváci i hráči na *bín* nebo *sitár*, z nichž nejvíce prosluli Hajdar Chán, Alláudín Chán, Alí Akbar Chán a velvyslanec indické klasické hudby na západě Ravi Šankar. Kiránská *gharána* se vyznačuje

Gharány samozřejmě měly a mají různou prestiž záviselou na schopnostech hudebníků a délce a vážnosti tradice, od čehož se samozřejmě odvíjel i sociální status hudebníků. Míra vážnosti tradice se odvíjela od „vážnosti“ hudebních forem, kterými se škola zabývala. Např. hudebník z *gharány* zabývající se *chajálem* by nikdy nezpíval *bhadžan*, protože by to bylo pod jeho úroveň. Podobně ale pohlíželi dříve zpěváci *dhrupádu* na *chajál*, který považovali za „lehký žánr“ nehodný jejich pozornosti. Délka tradice se dala pozměnit úpravami genealogií a jejich reinterpetacemi, což mnozí hudebníci ze škol s nižší prestiží skutečně dělali, aby vylepšili svoje postavení. Méně prestižní než kterákoli *gharána* byly do první poloviny 20. století doprovodné instrumentální tradice zvané *bádž*, pod které patřili zejména hráči na *tablá* a *sarangí*. Jejich sociální status byl nízký a ve společnosti se netěšili dobré pověsti, nejen kvůli tomu, že pouze doprovázeli sólisty a přitom plnili funkci jejich asistentů, ale také proto, že často doprovázeli i zpěvačky nebo tanečnice na pochybných zábavních akcích.

Vrcholné období v letech 1850 až 1950 mají *gharány* už za sebou. Hierarchie, tradice pokrevní následnosti a vztah gurua a žáka se důsledkem společenských změn rozvolnily, ale *gharány* jsou dodnes důležitou součástí hindustánské hudby a téměř všichni nejlepší indiští hudebníci jsou spjati s některou z nich.

4.3.4 Hudba a nacionalismus (1857 – 1947)

Po porážce velkého indického povstání v r. 1859 začalo docházet ke změnám myšlení Indů i ke změnám ve společnosti, kterým napomáhalo i zlepšení komunikací, rozvoj železnic a jiné technické vymoženosti. Zatímco vláda nad Indií byla v rukách Britů pevnější než kdy před tím a navzdory občasným nepokojům je možné období mezi léty 1859 až 1947 označit jako dobu největšího klidu a stability na subkontinentu za poslední staletí, v myšlenkové sféře to

vřelo. Vedly se četné debaty o příčinách porážky povstání, o tom, jestli získat nezávislost a jak to udělat, co je vůbec indické a co ne atd. Zakládaly se spolky, hnutí náboženské obrody (jako např. Árjasamádž) a posléze i politická uskupení. Rostl nacionalismus spojený se zájmem o vlastní kulturu a dějiny, ale zároveň rostlo i napětí mezi muslimy a hinduisty. Hlavními nositeli změn byly vzdělané městske vrstvy, ze začátku především v Bengálsku, kde se do roku 1912 nacházelo hlavní město Indie, Kalkata.

Změny se týkaly samozřejmě i hudby. Zmenšil se počet panovníků podporujících umělce i jejich štědrost se snížila, zato se v její podpoře začala angažovat vrstva bohatých obchodníků či měšťanů. Jedním z nich byl S. M. Thákur (1840 – 1915), Bengálec, který se snažil popularizovat indickou hudbu mezi řadovým indickým obyvatelstvem, u kterého se netěšila příliš valné pověsti. Buďto byla považována za příliš elitářskou a odtrženou od života, nebo za dekadentní a amorální zábavu navábů. Rodiče dokonce svým dětem často zakazovali doma zpívat či hrát na hudební nástroje. S. M. Thákur usiloval o napravení této situace zakládáním nových vzdělávacích institucí podle západního vzoru určených především městským středním vrstvám. Také se snažil vydobýt pro indickou hudbu místo rovnocenné západní klasické hudbě, a to vymyšlením notace, která by prokázala její „vědeckost“ a také důsledným zapisováním indické hudby do not. Nakonec tak vznikla notace v bengálském písmu, po jejímž publikování byl Thákur označen za nacionalistu, protože nechtěl přijmout jako základ západní notaci. Thákur se později věnoval i kurióznějším aktivitám, jako např. aplikování hymny „God Save the Queen“ na indické *rágy*. Ačkoli měl nálepku nacionalisty, jeho přístup byl v podstatě probritský, protože věřil, že indickou hudbu může zvednout z prachu jen díky „pozápádnění“ – zavedením důsledné notace, což je charakteristický rys západní hudby vyhovující její přirozenosti, ale už ne pro indickou hudbu založenou na improvizaci.

Podle jiného silícího názorového proudu způsobili úpadek indické vědy, náboženství a umění včetně hudby muslimové, kteří přerušili tradici sanskrtské vzdělanosti a způsobili, že znalost starých děl upadla v zapomnění. V tom případě k tomu, aby se Indové mohli vyrovnat Britům, stačilo jen znovu oživit staré myšlenky obsažené ve staroindické literatuře. Učenci však při jejím studiu naráželi na obtížnost interpretace i na to, že to co našli, často neodpovídalo jejich idealizovaným představám. Např. i S. M. Thákur v jeden čas věřil, že ve starověkých *šástrách* nalezne skvělý systém hudebního záznamu, ale žádný takový systém se samozřejmě nenašel.

Vzrůstající nacionalismus také našel v hudbě svého spojence. Oblíbené byly vlastenecké písně, jejichž nejznámější autor byl Rabíndranáth Thákur. Jako reakci na rozdělení Bengálska složil 24 vlasteneckých písní, které se sice nedají označit jako klasická hudba, ale jejich

hudební složka z klasické (hindustánské) hudby čerpá. Nejslavnější Thákurovy vlastenecké písně jsou *Bandé mátaram* a *Džana gana mana*, přičemž první z nich se měla stát indickou národní hymnou, ale po odmítavé reakci muslimů byla jako hymna přijata druhá píseň.

4.3.5 Velcí reformátoři - V. N. Bhátkhándé a V. D. Paluskar

Značné zásluhy na současné podobě hindustánské hudby mají V. N. Bhátkhándé a V. D. Paluskar. Oba byli Maráthové, oba měli blízko k nacionalistickým názorům a oba žili přibližně ve stejné době, ale jejich názory na budoucí směřování indické hudby se v mnohém rozcházel.

Višnu Nárájan Bhátkhándé se narodil 10. srpna 1860 do bráhmanské rodiny v Bombaji. Nikdo z jeho rodiny se před ním indické hudbě nevěnoval, jeho otec byl účetní bohatého obchodníka. Až od patnácti let se Bhátkhándé učil hrát na sitár a o něco později se začal studovat starověké hudební učebnice, k čemuž byl patřičně jazykově vybaven. V roce 1884 vstoupil do hudebního spolku *Gájan uttédžak mandalí*, kde se stýkal s některými významnými hudebníky své doby a kde se naučil *chajál* a *dhrupád*. Přestože ho hudba zajímala stále více, jeho životní dráha určená rodiči se měla ubírat jiným směrem – vystudoval práva na Bombay University a do roku 1900, kdy mu umřela manželka i dcera, vykonával právnické povolání. Poté zaměřil svoji pozornost na hudbu a vydal se na cesty po celé Indii, během kterých se stýkal s hudebníky i hudebními teoretiky a každého se ptal na zhruba sto otázek s cílem získat obraz tehdejší hudební praxe a dějin indické klasické hudby. Rozhovor začínal z Bhátkhándého strany vždy lichotkami a pokládáním nekonfrontačních otázek, ale posléze přitvrdil a zvláště se zaměřoval na znalost sanskrtu dotazovaného. Mnozí hudebníci totiž o svém pojetí umění prohlašovali, že je v souladu se starověkými díly a že právě podle nich se řídí. Proto se Bhátkhándé ptal na znalost sanskrtu a dokonce i když dotazovaný odpověděl ano, neváhal se zeptat několikrát znovu, popřípadě jeho znalosti prověřit. Většinou samozřejmě nemohl dospět k jinému závěru, než že dotazovaný ani nemá ponětí o obsahu Véd nebo šáster, ke kterým se odvolával. Pak se ptal dál, odkud své znalosti o hudbě získali, kdo byl jejich učitel, atd. Není divu, že mu jeho bádání mezi hudebníky příliš velkou oblibu nepřineslo. Během svého cestování se Bhátkhándé setkal i s karnátskou hudbou, o které předpokládal, že se díky menšímu vlivu muslimů na jihu Indie vyvíjela nepřetržitě až do jeho doby, a tudíž by mohla existovat přímá spojitost mezi ní a hudbou popsanou v ŠárnSR. Odpovědi dotazovaných hudebníků a teoretiků ho však přesvědčily o tom, že tento předpoklad je zcela mylný – jihoindická hudba je stejně vzdálená ŠárnSR, jako

hindustánská. Karnátská hudba ho po estetické stránce příliš nezaujala, ale dokázal ocenit přesnější klasifikaci *rág*, kterou se později inspiroval při vytváření svého systému.

Na svých cestách Bhátkhándé došel k závěru, že tehdejší podoba indické klasické hudby měla za sebou přibližně dvousetletou historii, ale že s hudbu popsanou ve starověkých textech toho má společného jen velmi málo. Nejprve se domníval, že za zpřetrhání vazeb může nadvláda muslimů ve středověku a jejich přehlížení sanskrtské vzdělanosti, ale později jeho kritice neušli ani hinduisté, kteří se podle něj málo snažili pochopit starověké učebnice a nevážili si vědění. Nicméně stará tradice se vrátit už nedala a ta tehdejší byla roztříštěná mezi *gharány* a chrámové zpěváky. Největší problém hudby své doby spatřoval Bhátkhándé v nedostatečné pozornosti věnované hudební teorii a v její nesystematičnosti, což by podle jeho názoru měly napravit sekularizované státní hudební akademie. Hlavně díky jeho úsilí vznikly Madhav Music College v Gválijaru (1918) a Marris College of Music v Lakhnaú (1926), dnes Bhatkhande Music Institute.

V. N. Bhátkhándé napsal několik vlivných děl. V roce 1910 vyšla pod pseudonymem jeho kniha *Šrímallakšja sangítam*, napsaná v sanskrtu tradiční formou tak, aby čtenáře zmátla a považoval ji za dílo pandita z šestnáctého nebo sedmnáctého století, ale autor do ní vpašoval svůj pohled na hudbu jeho doby, takže ideově to bylo dílo soudobé. Další Bhátkhándého dílo, v němž se zabývá hlavně teorií a historií hindustánské hudby (především *rág*), se nazývá *Hindustání sangít paddhati*. Je rozdělené do čtyř svazků o celkovém počtu cca 2500 stran a původní verze byla napsána v maráthštině, později přibyl hindský překlad a na anglický překlad se stále čeká. V tomto díle Bhátkhándé navrhl nový systém třídění *rág* podle *thát*, což je dnes standartní klasifikační systém hindustánské hudby. Funkce *tháty* se podobá funkci *džanaka mély* v karnátské hudbě, je to opět jakási „otcovská stupnice“. Zatímco *džanaka mél* je 72, *thát* je jen deset a jsou pojmenovány podle nejznámějších *rág*, které noty určitého *thátu* používají (např. *Bilával tháta* podle *rágy Bilával*). Tento systém je na jedné straně daleko jednodušší, než jihoindický, na straně druhé logičtější, než severoindické třídění *rág* podle mužské a ženské povahy. Má však i řadu nevýhod. Některé *rágy*, jako např. *Ahír bhairav* (*Sa, ri, Ga, Ma, Pa, Dha, ni*) se do systému nevejdou a při klasifikaci hexatonických a pentatonických *rág* dochází k nejasnostem, protože *tháty* jsou heptatonické. Proto byl tento systém často kritizován a někteří teoretici se pokoušeli tento systém nahradit, ale přes všechny své nedostatky dosud nebyl Bhátkhándého systém *thát* překonán. Dalším Bhátkhándého přínosem je notace v dévanágarí, ve které se přirozené noty značí slabikami, snížené noty slabikou s vodorovnou čárkou dole, zvýšené noty slabikou s vodorovnou čárkou nahoře, nízká oktáva tečkou pod slabikou, vysoká oktáva tečkou nad slabikou a *gamaky* se značí zvláštními

symbols. Tato notace je v současnosti jedna z nejpoužívanějších, ale druhů notace se v indické hudbě používá mnoho a některé jsou dokonce odvozené od západního způsobu zápisu not. Bhátkhándé také shromáždil stovky kompozic (*bandiš/číz*) a jiného materiálu, převedl je za pomoci své notace do tištěné podoby, opatřil poznámkami a úvahami a vydal v šestisvazkovém díle *Kramik pustak máliká*. V angličtině napsal knihu o historii hindustánské hudby *A Short Historical Survey of the Music of Upper India*. Celoindické hudební konference (All India Music Conference, první se konala v r. 1916 v Baródě) vděčí za svůj vznik také jemu.

Po roce 1926 se Bhátkhándého zdravotní stav začal zhoršovat, mimo jiné začal trpět sluchovými halucinacemi, při kterých slyšel zpívající hlasy. Přesto se dál snažil věnovat bádání až do své smrti v r. 1933. Během třiceti tří let, která uplynula od smrti jeho manželky, zasvětil Bhátkhándé svůj život hudebnímu bádání, jezdil po Indii, debatoval, psal a vyučoval, avšak za svého života se uznání nedočkal. To přišlo až po jeho smrti a v současnosti bývá považován za jednu z nejvýraznějších osobností indické klasické hudby vůbec.

Višnu Digambar Paluskar se narodil 19. srpna 1872 a narodil od Bhátkhándého se s hudbou stýkal už od dětství, protože jeho otec byl *kirtankár* (zpěvák náboženských písní) na dvoře panovníka malého knížectví v jižní Maháráštre Kurundwádu. Jako malý spolu s bratrem doprovázel svého otce při zpěvu *kirtan* nebo *bhadžanů* a tak získával hudební vzdělání, byť ne příliš systematické. Ještě ve školním věku ho na náboženské slavnosti poranil dělobuch a od té doby byl Paluskar skoro slepý. Jeho rodina se proto rozhodla, že mu zajistí řádné hudební vzdělání, aby se mohl stát profesionálním hudebníkem a vyslala ho za tímto účelem do jiného knížecího státu, Mirádže. Před tím si vzal za ženu Kélkar, které bylo v době sňatku deset let. V Mirádži ho učil *chajál* věhlasný zpěvák Bálkrišna Buvá v souladu s tradicí *guru – šišja*. Paluskar žil s ostatními žáky v jeho domě a pomáhal s udržováním chodu domácnosti, chodil pro dřevo, uklízel dům, pral prádlo a dokonce se musel starat i o učitelovy mladší děti. Buvův způsob učení byl podobný způsobům ostatních guruů. Byl založen na opakování a memorování, ale žákům neříkal ani jména *rág*, ani pravidla, jakými by se měli řídit při improvizaci a platil přísný zákaz jakýchkoli otázek, projevování nesouhlasu nebo zapisování vědomostí na papír. Tyto zvyklosti se však Paluskarovy nezamlouvaly, nevráživost mezi ním a jeho učitelem neustále rostla, což vyústilo v jeho odchod z Mirádže v r. 1896. Poté cestoval z místa na místo, zpíval *bhadžany* u chrámů a brzy získal pověst vynikajícího umělce. O rok později uspořádal v Gválijaru jeden z prvních veřejných koncertů indické klasické hudby, na který se prodávaly lístky, a následně se usadil v Láhauru, kde v květnu 1901 založil hudební školu Gándharva Mahávidjálaja, na níž se žáci neučili jen hraní a zpěvu, ale i učitelství

hudby. Zatímco Bhátkhándého usiloval o sekularizaci hudby a hudebních institucí, Paluskar se vydal opačnou cestou. Na jeho škole se mohli učit jen hinduisté (tolerováni byli i pársové, pokud se přizpůsobili) a ti museli dodržovat přísný řád týkající se i oblečení a vystupování na veřejnosti, zakázán byl alkohol i maso. Učení se hudbě bylo považováno za oddanou službu bohům, tedy za náboženskou činnost. I přes podporu ze strany některých vládců knížecích států (především kašmírského maharádži) škola trpěla nedostatkem peněz, a proto Paluskar nabízel za peníze své nejlepší žáky jako hudebníky při náboženských obřadech. GMV si během pár let získala dobrou pověst, a tak přenechal její řízení Paluskar někomu jinému a přestěhoval se do Bombaje, kde založil další pobočku GMV, která se později stala jejím ústředím. V Bombaji také propagoval hindustánskou hudbu, pořádal soutěže a koncerty, na nichž často sám vystupoval. Přestože bombajská GMV byla vyhlášená škola se stovkami žáků a sám Paluskar populární osobnost, nezabránilo to bankrotu školy v r. 1924 a jejímu následnému zavření, protože budova GMV byla prodána v dražbě. Poté se přestěhoval do ášramu poblíž Bombaje, kde dál vyučoval do své smrti v r. 1931.

Psaní nepřikládal Paluskar příliš velkou váhu (i když o psaní v pravém slova smyslu nemůže být řeč, protože vzhledem ke špatnému zraku byl negramotný). Naprostou většinu jeho díla tvoří články (zvláště do časopisu GMV Sanskrit amrit praváh), učebnice a brožury, z nichž nejznámější se stala šestnáctistránková Mahilá sangít napsaná v maráthštině, ve které uvádí důvody, proč by se ženy měly učit hudbě. Také vymyslel vlastní notaci, ale ta se příliš dobře neujala. Jeho daleko větším přínosem byla popularizace indické klasické hudby, čemuž napomáhal i fakt, že byl sám vynikajícím hudebníkem. Značné oblibě se těší i Paluskarův model hudebních vzdělávacích institucí, už rok po jeho smrti byl jeho příznivci založen Gándharva Mahávidjálaja Mandal, jakási kopie GMV, která prosperuje dodnes a jejíž pobočky jsou v každém větším městě. Za svého života byl přímý a charizmatický Paluskar daleko populárnější, než odměřený intelektuál Bhátkhándé. Oba se v mnohém lišili: Bhátkhándé kladl důraz na teorii a historii hudby, uměl mnoho jazyků včetně perštiny a sanskrtu (totéž vyžadoval i po svých studentech) a právě sanskrt považoval za nejvhodnější jazyk pro hudební vzdělávání (později z praktických důvodů přijal angličtinu), znal podrobně nejdůležitější hudební šástry, požadoval sekularizaci hudby a byl ochoten akceptovat i muslimský podíl na ní a odmítal hudební vzdělání žen. Naproti tomu Paluskar tolik neprotěžoval teorii a spíše se zaměřoval na praxi, propagoval hudební vzdělávání v regionálních jazycích, kladl rovnítko mezi indickou hudbu a hinduistickou hudbu, podporoval hudební vzdělávání žen a kvůli negramotnosti se jeho znalosti šáster dají jen těžko

srovnávat s Bhátkhándéovými. Dokud žili, jejich vzájemný vztah byl nepřátelský a toto nepřátelství se později přeneslo i na jejich stoupence a trvá dodnes.

4.4 Hudební nástroje

Nejoblíbenějším strunným nástrojem Indie a zároveň symbolem indické klasické hudby je *sitár*. Vzhledem připomíná *tampúru* s pražci a první zmínky o něm pocházejí z doby císaře Muhammada Šáha, na jehož dvoře působil i první slavný sólista ve hře na sitár Masít Chán. K původním třem strunám *sitáru* koncem 18. století přibyly dvě struny a další dvě zvané *čikáří* v 1. pol. 19. století, kdy se počet drnkacích strun ustálil na sedmi. Od té doby se u nástroje měnil především vzhled, ale v podstatě se *sitáry* z poloviny 19. stol. svojí základní strukturou příliš nelišily od těch dnešních.

Nástroj má dvě základní části: Rezonanční skříň vyrobenou z tykve (*khól*) a krk (*dandá*), který je na spodní straně zakulacený. Někdy je možné vidět *sitár* s přidavnou ozvučnou tykví (*tumbá*) přišroubovanou ke krku, jejíž efekt je ale spíše vizuální a zvuk nástroje téměř vůbec neovlivňuje. Spojení krku a rezonanční skříň (*gal, gulí*) je plynulé a často bývá ozdobeno vyřezávanými listy. Krk a ozvučná deska (*tablí*) se vyrábí ze stejného druhu dřeva, většinou je to teak nebo dřevo stromu zvaného *tún* (angl. *toonwood*). Nástroj má sedm drnkacích strun (z toho dvě bordunové *čikáří*) a devět až třináct rezonančních strun. Všechny struny jsou dole přichycené na spodní části (*langót*), odkud jsou natažené přes dvě kobyly (jedna pro drnkací struny, druhá pro rezonanční) přes krk k masívním ladícím kolíkům kulovitého tvaru, menším pro rezonanční struny, větším pro drnkací. Ke krku je provázky přichyceno 17 - 20 kovových posuvných pražců. Struny se rozechvívají *mizrábem*, plektrem z kovového drátu.

V současnosti se vyrábí dva druhy mírně odlišných koncertních *sitárů* pojmenované podle slavných sólistů Raviho Šankara a Vilájata Chána. *Sitár* ve stylu Raviho Šankara je větší, zdobenější a je možné k němu přišroubovat přidavnou ozvučnou tykev, *sitár* ve stylu Vilájata Chána je menší, s minimem ozdob, bez možnosti připevnit přidavnou ozvučnou tykev a také se liší v ladění. Basový *sitár* se nazývá *súrbahár*. Kromě koncertních nástrojů také existují krajové varianty *sitárů* používaných jako doprovod k lidovým písním.

Další oblíbený strunný nástroj *saród* se pravděpodobně vyvinul z perského *rabábu*. Vynález tohoto nástroje je připisován Nijatmatulláhovi Chánovi (1816 – 1911), zakladatele kalkatské *saród gharány*. *Saród* je menší nástroj loutnového typu s dřevěnou rezonanční skříňí potaženou kůží, která přechází v zužující se krk pokrytý plechem. Celkem má osm drnkacích strun (z toho 5 melodických), pod nimiž je umístěno 10 – 25 strun rezonančních. Jeho struny

se také rozechvívají plektrem trojúhelníkového tvaru, ale vyrobeným z kokosové skořápky a narozdíl od *sitáru saród* postrádá pražce. V současnosti je *saród* severoindickým sólovým strunným nástrojem č. 2 a poměrně známý je i v Evropě a Americe, kde ho svým vystupováním proslavil Alí Akbar Chán.

Nejrozšířenější smyčcový nástroj severní Indie je *sárangí* a nalézá uplatnění jak v klasické, tak v lidové hudbě. Zmínky o hudebním nástroji jménem *sárangí* se objevují už v 11. stol., ale první popisy pocházejí až z 16. stol. a svoji dnešní podobu získalo až v 18. stol. Vzhledem *sárangí* připomíná menší hranatou krabici, k nazdobené eleganci *sitáru* či blyštivé nádheře *saródu* má daleko. Korpus nástroje je vydlabaný z jednoho kusu dřeva, rezonanční skříň pokrytá kůží volně přechází v krk pokrytý dřevem. Obvykle má *sárangí* tři melodické struny vyrobené ze střívek, jednu kovovou bordunovou a pod nimi kolem čtyřiceti kovových rezonančních strun. Při hraní se *sárangí* drží kolmo k zemi a hraje se na něj smyčcem z koňských žíní. Zvláštností *sárangí* je, že struny se nemačkají proti hmatníku, ale proti sobě navzájem, což činí hru na tento nástroj značně obtížnou.

Až do druhé poloviny 20. stol. bylo *sárangí* používáno výhradně jako doprovodný nástroj, především ke zpěvu, protože zvuk tohoto nástroje se lidskému hlasu podobá. Během doprovázení *sárangí* hrálo unisono s hlasem, střídalo zpěv nebo ho opakováním zazpívaného zastíralo (asi jako chrastidla zastírají rytmus). Jeho funkce byla i v jistém smyslu korekturní, zvuk nástroje vyplňoval mezery při nádechu zpěváka. Vzhledem k tomu, že zpěvák většinou improvizoval, a tudíž hráč na *sárangí* si nemohl nikdy být jistý tím, co přijde, jednalo se o dost obtížnou činnost vyžadující praxi i intuici. Přesto byli hráči na *sárangí* považováni za méněcenné, protože „jen“ doprovázeli (navíc často taneční představení, která se zvláště v 18. a 19. století netěšila dobré pověsti) a navíc hráli na nástroj, jehož části byly vyrobené ze zvířecích těl. *Sárangí* bylo povzneseno na plnohodnotný sólový nástroj až v posledních desetiletích, na čemž mají lví podíl Rám Nárájan, Sabri Chán a Sultán Chán. Navzdory tomu však v Indii jeho obliba klesá, hlavním důvodem je obtížnost hry, kvůli které byl tento nástroj v jižní Indii již zcela nahrazen západními houslemi. V severní Indii pozici nejoblíbenějšího doprovodného nástroje zaujalo indické harmonium a dalším konkurentem *sárangí* se staly *dilrúba* a *esrádž*, kříženci *sárangí* a *sitáru*. Přesto nelze než doufat, že tento nástroj s výjimečným zvukem se navzdory všem obtížím udrží a získá své místo vedle *sitáru* a *saródu* jakožto jeden z hlavních sólových nástrojů hindustánské hudby.

Druhým nejslavnějším indickým hudebním nástrojem jsou *tablá*. Slovo *tablá* je odvozené od arabského *tabl*, což znamená buben. Jejich objev je jako obvykle připisován A. Chusrauovi, existuje též pověst o hudebníkovi na Akbarově dvoře, který v záchvatu vzteku

mrštil *pakhávadžem* o zem, ten se rozpadl na dvě poloviny a tak vznikla *tablá*. První zmínky o tomto nástroji však pocházejí až z 18. stol. a do té doby také spadají počátky hudebních tradic hry na tento *tablá* (*bádž*).

Tablá jsou dva malé bubny, menší po pravé ruce z pohledu hráče se nazývá *dáján*, větší nalevo *báján* nebo *duggí*. *Dáján* se vyrábí ze dřeva, *báján* se dříve vyráběl z keramiky, ale tu dnes nahradila měď. Plocha obou blan se dělí na tři části, okraj (*kinár*), hlavní část (*sur*) a prostředek s nanesenou černou pastou (*syáhi*), jejíž složení je téměř stejné jako u pasty nanesené na pravou blánu *pakhávadže* a narozdíl od tohoto nástroje se nanáší napevno na blány obou bubnů. Pravý buben se ladí pomocí kožených pásků, ke kterým je jeho blána přichycena a dřevěných válečků uchycených mezi pásky a bubnem. Levý buben se obvykle neladí, protože výška tónu závisí především na druhu úderu. V minulosti bylo postavení hráčů na *tablá* nízké z podobných důvodů, jako u hráčů na *sárangí*. Tato situace se v druhé polovině 20. stol. změnila a v současnosti patří *tablisté* k respektovaným umělcům, z nichž ti nejlepší vystupují dokonce sólově.

4.5 Instrumentální hudební formy

Po dlouhá staletí sloužily hudební nástroje spíše jako doprovod ke zpěvu, sólová instrumentální hudba podle starověkých a středověkých autorů hudebních učebnic nebyla schopná vyjádřit emoce tak jako zpěv. Situace se začala měnit za vlády Muhammada Šáha v 18. stol., což souviselo s vynálezem *sitáru*. Právě *sitár* a později i *saród* stály za rozvojem nejrozšířenější instrumentální hudební formy *gat*, která čerpá z *dhrupádu* i *chajálu*, ale je založená na technických možnostech těchto dvou nástrojů. *Gat* nepředstavuje jednotnou hudební formu, vždycky vedle sebe existovalo několik druhů nebo stylů *gatů* a i v současnosti se jejich podoba liší od *gharány* ke *gharáně*. Nejstarší druh *gatu* se nazývá *masítchání gat* podle slavného sitáristy Masít Chána, současníka Sadárangova. Byla to „kompozice“ v *tintále* (4+4+4+4) začínající na dvanáctou dobu, jejíž melodie se řídila principy dané *rágy* a ve které se původně uplatňovalo málo technicky náročných tonálních ornamentů typu *mínd*. Novější styl je *razáchání gat* pojmenovaný opět podle jeho tvůrce, jímž byl Gulám Raza Chán žijící v 19. stol. v Lakhnaú. Oproti *masítchání gatu* se hraje v rychlejším tempu a byl ovlivněn lehčím vokálním žánrem *thumrí*. Ve 20. století se tyto styly víceméně smísily a ve své původní podobě vymizely. Hlavní podíl na tom má neustálé vylepšování techniky hraní, díky které se uplatňují stále těžší *gamaky* a hudebníci jsou schopní hrát ve stále rychlejším tempu. V současnosti se přednes skládá z *álápu* a *gatu* samotného. *Áláp* přibyl až někdy v 2. pol. 19.

stol. a jeho účel je stejný jako u *dhrupádu* nebo *chajálu* – plně představit *rágu*. Hraje se amozřejmě bez doprovodu rytmických nástrojů a dělí se na čtyři části podle tempa: *Vilambit*, *madhyam (džór)*, *drut* a *džhálá*. Na začátku hudebník přejeđe prsty přes rezonanční struny, čehož důsledkem je zvuk připomínající harfu. Poté následuje část *álápu* v pomalém tempu, při níž se uplatňují především noty z hluboké oktávy a během níž hudebník zdůrazňuje především vztah *vádí – vivádí*. Během dalších dvou částí *álápu* se objevují náznaky rytmu a tempo se zrychluje a graduje v poslední části *džhálá*, při které se jsou všechny noty melodie odděleny rozechvěním bordunových strun *čikáří*. Následný *gat* je instrumentální ekvivalent *bandiše*, melodický nástroj v něm doprovází *tablá* zajišťující *tálu*. *Gat* se dělí na dvě části: *Vilambit gat* a *drut gat*. Po odehrání samotné kompozice dlouhé nanejvýš dvě *ávarty* se začínají uplatňovat rychlé melodické sekvence *tódá* (ekvivalent *tánu*) a uplatňuje se improvizace. Pokud improvizuje hráč na *sitár* nebo *saród*, tablista hraje tzv. *théku*, což je v tomto případě neměnný vzorec charakterizující *tálu*. Pokud hráč na sólový nástroj hraje nějakou předem danou frázi, má cestu k rytmické improvizaci volnou tablista. Střídají-li se v improvizaci tablista a hráč na sólový nástroj v rychlém sledu, říká se tomu *savál-džaváb* (otázka – odpověď). Během *gatu* tempo graduje a celý koncert končí rychlou *džhálou*. Délka koncertu se pohybuje v rozmezí tři čtvrtě hodiny až dvě hodiny, což závisí především na délce *álápu*, který u hráče ovlivněného *dhrupádem* může trvat přes hodinu, zatímco hráč ovlivněný *thumrí* „prolétne“ *áláp* za čtvrt hodiny.

4.6 Hindustánská hudba od roku 1947 do současnosti

Po vzniku Indické Republiky nastala éra rozmachu hindustánské i karnátacké hudby. Nebylo to však díky štědré finanční podpoře ze strany státu, tedy jakéhosi státního mecenášství, protože institut mecenášství v té době už prakticky neexistoval a hudebníci získávali peníze většinou z veřejných koncertů. Hlavními faktory, které ovlivnily podobu hindustánské hudby a zajistily jí větší popularitu, bylo přijetí indické klasické hudby na Západě a možnost elektronického záznamu hudby. Ke kontaktům západní a indické hudby docházelo už před vznikem prvních britských kolonií na území subkontinentu, ale až do konce 1. poloviny byly vzájemné interakce mizivé. To se začalo měnit s cestami indických hudebníků do Evropy či Ameriky a s rozvojem etnomuzikologie. Prvním hudebníkem, který se na Západě prosadil, byl Inájat Chán, zpěvák a hráč na *bín* a na *sitár*, který poprvé koncertoval v USA v r. 1910. Velký úspěch mělo jeho turné s tanečnicemi, jak si však později sám uvědomil, nebylo to kvůli hudbě samotné, ale kvůli vzrůstající popularitě exotičnosti a

brzy byl celou situací znechucen. Obecenstvo obvykle nedokázalo ani rozeznat ladění od samotného hraní. Poté hrál na koncertech v Evropě a v Rusku, kde zaujal hudebního mystika par excellence skladatele A. Skrjabina (možná se jeho nápad postavit v Indii Chrám hudby zrodil právě po navštívení Inájatova koncertu, prokázat se to ovšem nedá). Na několika univerzitách také byly uspořádány Inájatovy přednášky o indické hudební teorii.

Bezpochyby nejznámějším indickým hudebníkem je Ravi Šankar, velvyslanec indické hudby v zahraničí, jehož jméno zná na Západě téměř každý. K proniknutí do povědomí lidí mu pomohl i fakt, že se přátelil a spolupracoval s Beatles, především s jejím členem G. Harrisonem, který se zajímal o indickou hudbu a učil se hrát na *sitár*. V 60. letech Šankar vystupoval na mnoha koncertních turné v USA i v Evropě a před každým z nich se snažil obecenstvu vysvětlit, co je *rága* a *tála*. Jeho úspěch otevřel cestu na Západ stovkám indických hudebníků a podnítil zájem o indickou hudbu, čehož důsledkem bylo i otevírání hudebních škol a kateder zaměřených právě na tuto tradici, zvláště v USA, Velké Británii, Německu a Nizozemí. A co víc, úspěch Raviho Šankara měl za následek zvýšení zájmu o indickou hudbu v Indii a další zakládání hudebních institucí a bujení hudebních škol, protože v Indii většinou platí, že když má něco uspět tam, musí to nejdříve prorazit na Západě. Tak i hudebníci, kteří tam vystupovali, jsou považováni za lepší a jejich pozice v hierarchii se tím zvyšuje.

Další podstatnou změnou v indické hudbě jsou koncerty podle západního vzoru, tedy večer mezi sedmou až jedenáctou hodinou, což teoreticky umožňuje hrát jen večerní *rágy*, ale to se v praxi neděje, spíše je časový prvek *rágy* opomíjen a na večerním koncertě je tak možné slyšet i *rágy* ranní. Na stále menší důležitosti časového určení *rágy* má svůj podíl možnost nahrávání hudby, protože nahrávku si může kdokoli pustit v libovolný čas. Na druhou stranu má elektronické zaznamenávání i pozitivní efekty při studiu hudební praxe a při popularizaci hudby. Už od vzniku Indické Republiky vysílala veřejnoprávní rádiová stanice All India Radio až několik hodin nahrávky indické klasické hudby, jejíž pozice v rámci vysílání po nástupu bollywoodských hitů upadla, ale doteď se vysílají hudební pořady specializované právě na ni. Ještě větší význam mají nahrávky na deskách, kazetách a CD, umožňující indické klasické hudbě šířit se do celého světa. Pojetí *gharán* se také změnilo, už nejsou tak rigidní, jako kdysi, žák jen málokdy žije u svého učitele a za vzdělání se většinou platí. Přesto ti nejlepší umělci stále vycházejí z *gharán* a nic nenasvědčuje tomu, že by měla tato instituce v blízké budoucnosti zaniknout.

V 2. polovině 20. stol. se také stále více vědců začalo zabývat indickou hudební teorií. V první fázi to byl především A. Daniélou, který ve 40. a 50. letech nahrál mnoho cenného materiálu a napsal několik děl týkajících se především *rág* a ladění. Z dalších významných

západních hudebních vědců zabývajících se indickou hudbou je třeba jmenovat R. Widdese, H. Powerse, L. Rowella a E. te Nijenhuis, z indických O. Gosvámího, O. Thákura, S. Pradžňánandu a P. Sambhamúrthiho. Byly přeloženy téměř všechny zásadní sanskrtské hudební šástry (např. ŠárnSR, Čaturdandíprakášiká atd.), ale téměř žádné dílo psané persky nebo urdsky.

Nakonec je třeba se zmínit o vlivu indické klasické hudby na západní hudbu, ať už populární, jazzovou nebo klasickou. V populární hudbě je to nejčastěji použití nějakého indického hudebního nástroje, nejčastěji *sitáru*, který má dát písni orientálně mystický nádech. Některé skladatele západní klasické hudby 20. a 21. století zase ovlivnily některé prvky indické hudby, jako mikrotonalita, složité rytmické cykly apod. Z nich je třeba jmenovat amerického avantgardního skladatel a experimentátora Johna Cage, v jehož díle 18 *Microtonal Ragas* je inspirace indickou hudbou patrná nejvíce.

5 Závěr

V této práci jsem se snažil podat nástin dějin indické klasické hudby a představit některé její základní aspekty. Také jsem se snažil představit indickou klasickou hudbu jako vysoce kultivovanou tradici, která se svojí propracovanou a složitou hudební teorií, stejně tak i estetickými nároky kladenými na posluchače může srovnávat se západní klasickou hudbou. Indická klasická hudba se vyvíjí nepřetržitě zhruba 3000 let a je pravděpodobné, že některé její nejstarší prvky se přenesly „skrytě“ a pod jinými jmény dodnes, avšak hudební praxe starověku zanikla a její rekonstrukce je na základě pramenů, jaké máme k dispozici, nemožná.

Jako zásadní se v posledním století ukazují interakce indické a západní klasické hudby a vztah těchto dvou tradic bude i do budoucna hrát významnou roli zvláště ve vývoji indické klasické hudby, ve které by teoreticky mohlo převládnout temperované ladění, šířené spolu s indickým harmoniem, v současnosti nejoblíbenějším doprovodným nástrojem poloklasických žánrů, speciálně *qavvālī* a *bhadžanū*. Na druhou stranu indická klasická hudba může být jedním z nejvýraznějších zdrojů inspirace západních skladatelů, kteří mají dobré možnosti se s ní blíže seznámit díky desítkám hudebních škol a institucí, kde se tato hudba vyučuje. Navíc na západě je indická klasická hudba daleko oblíbenější, než je tomu u západní klasické hudby v Indii, jejíž popularita tam ani zdaleka nedosahuje čínské nebo japonské úrovně.

Menší překážkou při zpracovávání této práce byl nedostatek dostupné literatury. V angličtině byly vydány stovky více či méně odborných knih zabývajících se indickou klasickou hudbou, ale jen malý zlomek je literatura věnující se její historii. Ještě menší počet knih je dostupný v České Republice, ať už prostřednictvím knihoven, nebo internetových databází. A naprosto tristní je, že v českém jazyce neexistuje ani jedna dostupná kniha věnovaná indické klasické hudbě. Čas od času se sice objeví nějaký článek v časopise (např. Hudební Rozhledy), ale vždy to je shrnutí maximálně na dvou stranách, což se dá těžko považovat za dostatečný pramen. Také u nás, narozdíl od západních zemí, zcela chybí školy nebo studijní programy na konzervatořích a vysokých uměleckých školách zaměřené na tuto hudební tradici, přestože už i u nás žijí lidé, kteří umí obstojně hrát na indické hudební nástroje, např. tablista Tomáš Reindl, hráčka na *esrádž* Elena Kubíčková nebo houslista Ivo Sedláček. Dokud však nebude existovat potřebná literatura v češtině, budou se koncerty indické klasické hudby setkávat s nezájmem publika, a proto zákonitě bude málo možností, jak si indickou hudbu poslechnout naživo. Doufám, že tato práce by mohla být prvním nepatrným náznakem obratu k lepšímu.

6 Poznámka k notaci

Sedm přirozených tónů (*śuddha svara*) hindustánské stupnice se v této práci zapisuje s velkými počátečními písmeny: Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni, Sa. Pozměněné tóny (*vikrita svara*) se značí s počátečními malými písmeny: ri, ga, ma, dha, ni. Za notami z nízké oktávy (*mandra saptaka*) je číslo v dolním indexu, za notami z vysoké oktávy (*tára saptaka*) je číslo v horním indexu. Noty z prostřední oktávy (*madhja saptaka*) jsou bez čísla. V následující tabulce jsou uvedeny přirozené i pozměněné noty s přibližnými západními ekvivalenty.

Jméno noty (hindská výslovnost v závorce)	Nota	Ekvivalent v západní notaci
śaddža (śaddž)	Sa ₁	c
śaddža (śaddž)	Sa	c1
kómala ršabha (kómal rišabh)	ri	des1
ršabha (rišabh)	Ri	d1
kómala gandhára (kómal gandhár)	ga	es1
gandhára (gandhár)	Ga	e1
madhjama (madhjam)	Ma	f1
tívra madhjama (tívr madhjam)	ma	fis1
pañčama (pañčam)	Pa	g1
kómala dhaivata (kómal dhaivat)	dha	as1
dhaivata (dhaivat)	Dha	a1
kómala niśáda (kómal niśád)	ni	b1
niśáda (niśád)	Ni	h1
śaddža (śaddž)	Sa ¹	c2

8 Slovníček vybraných pojmů

Přepis	Dévanágarí	Význam
Áláp	आलाप	Úvodní pomalá část přednesu <i>rágy</i>
Amša	अंश	Nejdůležitější nota džáti, ekvivalent dnešní vádí
Anga	अंग	„Úd“, „část“ – interval, tetrachord; část prabandhy
Anudátta	अनुदात्त	Nejnižší tón ze tří tónů prozpěvování Rgvédy
Áróha	आरोह	Vzestupný vzorec melodie rágy
Avaróha	अवरोह	Sestupný vzorec melodie rágy
Ávarta	आवर्त	Jeden cyklus tály
Bandiš	बंदिश	Kompozice, nejčastěji o dvou částech zvaných sthájí a antará
Bhadžan	भजन	Hinduistická náboženská píseň
Ból	बोल	Pojmenování úderů na tablá nebo pakhavadž; slova písně
Číz	चीज़	Kompozice, nejčastěji o dvou částech zvaných sthájí a antará
Déší	देशी	„Krajový“, ve starověku označení regionální hudby
Dhrupád	ध्रुपाद	Nejstarší dochovaná forma hindustánské hudby
Džáti	जाति	Starověký předchůdce rágy
Gamaka	गमक	1) Ozdoba tónu všeobecně 2) specifický druh ozdoby
Gat	गत	Kompozice pro sitár nebo saród dlouhá max. 2 cykly tály; instrumentální hudební forma
Gharáná	घराना	Hudební škola nebo styl
Ghazal	गज़ल	Muslimská milostná píseň
Gráma	ग्राम	Starověká základní stupnice
Chajál	खयाल	V současnosti nejoblíbenější vokální hudební forma
Chálí	खाली	„Prázdná doba“, protipól samu

Laja	लय	Tempo
Makám	मक़ाम	Arabský modus
Márga	मार्ग	Sekulární kultivovaná hudba starověké Indie
Méla	मेल	Stupnice sloužící ke klasifikaci rág
Náda	नाद	Podle mytologie prvotní zvuk prostupující vesmírem
Pakar	पकड़	Charakteristická melodická fráze rágy
Prabandha	प्रबंध	Nejrozšířenější hudební forma
Rága	राग	Melodický model pro improvizaci a kompozici
Rasa	रस	„Nálada“, teorie estetického působení uměleckého díla
Sam	सम	První doba cyklu tály, na kterou je kladen největší důraz
Samvádí	संवादी	Druhý nejdůležitější tón rágy, obvykle vzdálený kvintu od vádí
Saptaka	सप्तक	Heptatonická stupnice, oktáva
Svara	स्वर	Nota, tón
Svarita	स्वरित	Prostřední ze tří tónů prozpěvování Rgvédy
Śruti	श्रुति	Ve starověku jeden z 22 přibližně stejně velkých mikrointervalů, na které se dělila oktáva; v současnosti výška nebo jakýkoli nespecifikovaný mikrointerval
Šuddha	शुद्ध	Čistý, přirozený, často používaný termín v souvislosti s notami
Tán	तान	Rychlá melodická fráze v chajálu a novějších hudebních formách
Tála	ताल	Rytmus, rytmický model
Thát	थाट	Stupnice sloužící ke klasifikaci rág
Thumrí	ठुमरी	Lehká hudební forma

Udáta	उदात्त	Nejvyšší ze tří tónů prozpěvování Rgvédy
Vádí	वादी	Nejdůležitější tón rágy
Vivádí	विविवादी	Tón nepatřící mezi tóny rágy

9 Seznam použitých zkratek

BhNš – Bharatova Nátjašástra

ŠárnSR – Šárngadévova Sangítaratnákara

GMV – Gándharva Mahávidjálaja

10 Seznam použité literatury

Aspects of Indian Music. New Delhi: Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India. 1970. 103s.

BAGCHEE, Sandeep. *Nād: Understanding Rāga Music*. Mumbai: Eshvar, 1998. 383 s. ISBN 81-86982-07-8.

BAKHLE, J. *Two Man and Music: Nationalism In The Making Of An Indian Classical Tradition*. New York: Oxford University Press, 2005. 355 s. Dostupná také z WWW: <http://han.nkp.cz/han/ebraryAcademicComplete/site.ebrary.com/lib/natl/docDetail.action?docID=10091858&p00=bhatkhande#>

BANERJI, Sures Ch. *Fundamentals of Ancient Indian Music and Dance*. Ahmedabad: Nagin J. Shah, 1976. 120 s.

BOR, Jeep.; RAO, Suvarnalata aj. *The Raga Guide: A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Monmouth: Nimbus Communications International Limited, 1999. 184 s. ISBN 0-9543976-0-6.

Dattilam. Úvod, překlad ze sanskrtu a komentář E. Wiersma-te Nijenhuis. Leiden: E. J. Brill, 1970. 477 s.

DEVA, Chaitanya B. *Indian Music*. 2. vyd. Delhi: Wiley Eastern Limited, 1995. 172 s. ISBN 81-224-0730-7.

DEVA, Chaitanya B. *Musical Instruments of India: Their History and Development*. 2. přeprac. vyd. Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1987. 159 s. ISBN 81-215-0048-6.

GOSVAMI, O. *The Story of Indian Music. Its Growth and Synthesis*. Bombay: Asia Publishing House, 1957. 332 s.

KRISHNASWAMI, S. *Musical Instruments of India*. 2., přepracované vyd. New Delhi: Ministry of Information and Broadcasting, 1971. 56 s.

OWEN WRIGHT, aj. *Arab music*. V *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Příst. 16. 7. 2010. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01139>

POPLEY, Herbert A. *The Music of India*. 2. vyd. Calcutta, Y.M.C.A. Publishing House, 1950. 184 s.

QURESHI, R. aj. *India*. V *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Příst. 20. 7. 2010. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43272>.

RANADE, G. H. *Hindustāni Music: An outline of its Physics and Aesthetics*. 2 přeprac. vyd. Poona: Aryabhushan Press, 1951. 204 s.

ROWELL, Lewis E. *Music and musical thought in early India*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 409 s. ISBN 0-226-73033-6.

STRNAD, J.; FILIPSKÝ, J.; HOLMAN, J.; VAVROUŠKOVÁ, S. *Dějiny Indie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2003. ISBN 80-7106-493-9.

The Garland Encyclopedia of World music. Volume 5, South Asia, the Indian Subcontinent. New York: Garland, 2000. 1077 s. ISBN 0-8240-4946-2. Dostupná také z WWW: <http://muco.alexanderstreet.com/View/326925>

WADE, Bonnie C. *Music in India: The Classical Traditions*. Engelwood Cliffs: Prentice-Hall, Inc, 1979. 252 s. Prentice-Hall history of music series. ISBN 0-13-607028-0.

ZBAVITEL, D. aj. *Bohové s lotosovými očima*. Praha: Vyšehrad, 1986. 455 s.

ZBAVITEL, D.; VACEK, J. *Průvodce dějinami staroindické literatury*. Třebíč: Arca JiMfa, 1996. 544 s. ISBN 80-85766-34-5.

11 Obrazová Příloha



Obr. č. 1: *Tanečnice s ženským hudebním souborem na reliéfu z 5. stol.*



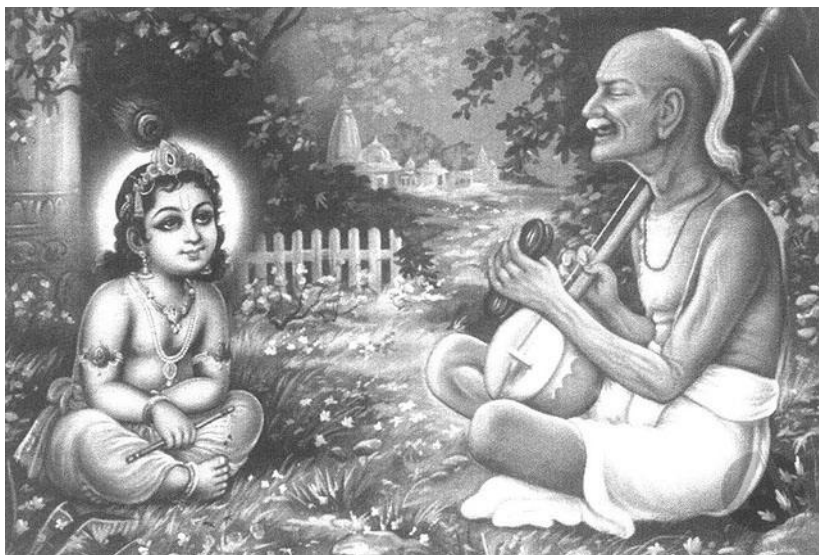
Obr. 2: *Tampúrá*



Obr. 3: *Rabáb*



Obr. 4: *Pakhavadž*



Obr. 5: *Soudobý plakát – Súrďás zpívá Kršnovi a drží v ruce ektáru („jednostrunku“), lidový hudební nástroj rozšířený po celé Severní Indii.*

नमुकी रागे ती टोड़ी गौ पहेर डोढ देव बेँ ७२



Obr. č. 6: Malba rāgamālā - Rāgini Tōḍī.

TABLE 5: Development of the Hindustani tonal system

(a) Tonal system of Ahobala-pandita (17th century) [approximate pitches]

śruti 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 1 2 3 4

sa ri ma pa dha sa

sa ri ma pa dha sa

• komala • suddha • tivratara • tivratama • komala • suddha • tivratara

• pūrva • suddha • tivra • atī-tivratama • pūrva • suddha • tivra

(b) Tonal systems of Hindustani music, c1800 and modern

sa re ga ma pa dha ni sa

Naghmāt-i
āsafi* • suddha • komal§ • tivra • tivra (suddha) • suddha (komal) • tivratama (tivra or tivratara) • suddha • komal • tivra • tivra • suddha

Sang t-sar • asī • utarī • caṛṭi • caṛṭi • caṛṭi • asī • utarī • caṛṭi • utarī • caṛṭi • asī

modern • suddha • komal • suddha (tivra) • komal • suddha (tivra) • suddha • tivra • suddha • komal • suddha (tivra) • komal • suddha (tivra) • komal • suddha

* = after Bhatkhande: *Hindustāni-sang t-paddhati* (1910 – 32), iii

† = [atī-]tivratama ga (E \sharp) in the tāga Saṅg

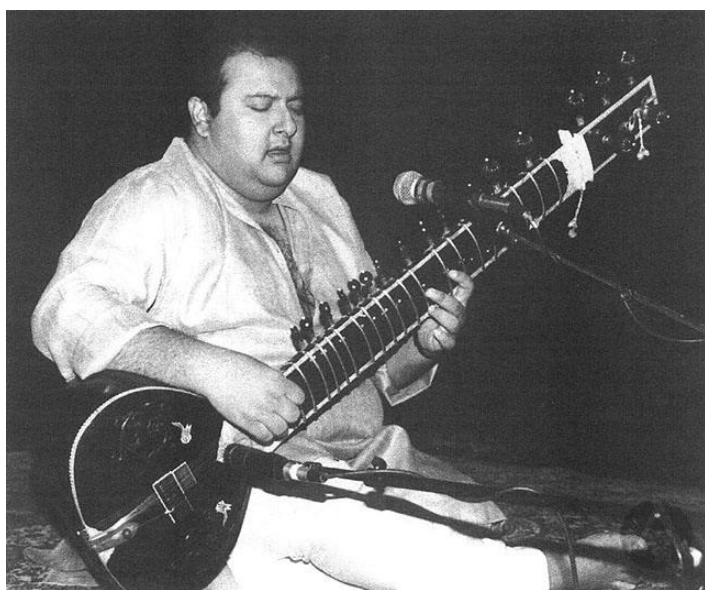
§ = re is atī-komal ('very low') in the tāga Vasant

Obr. 7: Ahóbalovo a současné ladění hindustánské hudby

TABLE 6: *Sangīta-pārijāta*: measurement of pitch positions by divisions of a string

śuddha svara	2:1	sa	sa	sa	1/2 wire
	4:3		ma		1/2 half-wire
	3:2		pa		1/3 wire
	9:8	ri			1/3 sa-pa 5th
	6:5	ga			1/2 sa-pa 5th
	*12:7		dha		1/2 pa-sa 4th
	9:5		ni		2/3 pa-sa 4th
vikṛta svara	27:25	komala ri			2/3 sa-ri tone
	*24:19		tīvra ga		1/2 sa-dha major 6th
	*36:25		tīvratama ma		1/3 tīvra ga-sa minor 6th
	†18:11		komala dha		1/3 sa-pa 4th
	†54:29		tīvra ni		2/3 komal dha-sa major 3rd
Fretting in cents					
		* śuddha dha (and derived pitch positions) † komala dha (and derived pitch positions)			
		<i>Sangīta-pārijāta</i> specifies adjustment by perfect 5th consonance, presumably of the pitch positions above pa (G).			

Obr. 8: *Ahócala*: Určování intervalů pomocí dělení struny.



Obr. 9: *Sitár*



Obr. 10: *Saród*

Obr. 11: *Sárangí*



Obr. 12: *Tablá*

Zdroje obrázků

QURESHI, R. aj. *India*. V *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Dostupné z:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43272>.

The Garland Encyclopedia of World music. Volume 5, South Asia, the Indian Subcontinent.

New York: Garland, 2000. 1077 s. ISBN 0-8240-4946-2. Dostupná také z:

<http://muco.alexanderstreet.com/View/326925>

<http://www.artdrum.com/TABLA.HTM>

<http://www.flickr.com/photos/10050112@N07/2527339532/>

http://www.jpskmusicalstore.com/products.php?cat_name=Pakhawaj&par_cat=0