

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2016

Karolína Beránková

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Gamelan a jeho vliv na tvorbu skladatelů 20. století

Gamelan and Its Influence on the Works of 20th Century Composers

Karolína Beránková

Vedoucí práce: PhDr. Magdalena Saláková, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: B ČJ-HV

2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Gamelan a jeho vliv na tvorbu skladatelů 20. století* vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 7. 7. 2016

.....

podpis

Ráda bych na tomto místě poděkovala PhDr. Magdaleně Salákové, Ph.D. za vedení mé bakalářské práce, podporu při psaní, cenné rady a komentáře, a taktéž za všechny hodnotné podněty a její vždy vstřícný milý přístup, kterého si velmi vážím. Rovněž bych chtěla poděkovat svému blízkému příteli Irfanu Raisovi za rady, postřehy, a diskuze k tématu, za jeho podporu, motivaci, vstřícnost a jeho bezprostřední odpovědi na všechny mé dotazy. Dále děkuji Indonéskému velvyslanectví v Praze za vstřícný přístup a za to, že mi zprostředkovalo osobní zkušenost s jejich javánským gamelanem. V neposlední řadě chci poděkovat své rodině, Simoně a Vojtěchu Beránkovým, a svým blízkým přátelům - Marii a Mikuláši Mrvovým, Karolíně Kavkové, Markétě Rohelové, Heleně Svobodové, Kateřině Malcové a Markétě Pešoutové - kteří mi byli drahocennou nepřetržitou podporou při psaní, kritickými rádci a dávali mi důležité podněty k tématu.

ANOTACE

Tato práce se zabývá gamelanem a jeho hudební tradicí a kontextem ve společnosti. Představuje čtenáři charakter gamelanu, coby tradičního indonéského orchestru, skrze jeho typické hudební nástroje, specifický hudební styl, strukturu a druhy, ladění i notaci. Práce rovněž sleduje duchovní rozměr a propojení gamelanu s dalšími tradicemi; se zpěvem, divadlem a tancem. Dalším těžištěm je mapování hudebního vlivu gamelanu v dílech skladatelů 20. století a otázka prolínání těchto prvků. Jakým způsobem se gamelan a jeho techniky projevují v evropské hudbě, jaké jsou jeho obměny a přizpůsobení.

KLÍČOVÁ SLOVA

gamelan, vlivy gamelanu, skladatelé 20. století

ANNOTATION

This thesis deals with Gamelan and its musical tradition and context in society overall. It introduces the character of Gamelan, the traditional Indonesian orchestra, through its typical instruments, specific musical style, structure and kinds, tuning and notation. The work further pursues spiritual dimension and connection between Gamelan and other traditions such as singing, theater and dance. My another focus is the mapping of the musical influence of Gamelan in the works of composers of the 20th century and the question of merging these elements. Such as how Gamelan manifests itself in European music, what are its modifications and customization.

KEY WORDS

Gamelan, Influences of Gamelan, composers of the 20th century

Obsah

1	Úvod.....	1
2	Indonésie a její stručná historie	4
3	Gamelan	6
3.1	Tradiční indonéský orchestr	6
3.2	Historie a vývoj gamelanu	6
3.3	Kontext gamelanu ve společnosti.....	7
3.4	Rozdíly gamelanu mezi Jávou a Bali	9
3.5	Spirituální kontext gamelanu	10
4	Hudební nástroje gamelanu	11
4.1	Rozdělení nástrojů javánského gamelanu	13
4.2	Nástroje: funkce struktury	14
4.2.1	Gong.....	14
4.2.2	<i>Kempul</i>	14
4.2.3	<i>Kenong, Kempyang a Ketuk</i>	15
4.3	Nástroje: funkce času (tempa).....	16
4.3.1	<i>Kendang</i>	16
4.4	Nástroje: funkce melodie	17
4.4.1	<i>Bonang</i>	17
4.4.2	<i>Saron</i>	17
4.4.3	<i>Slentem</i>	17
4.4.4	<i>Gendér</i>	18
4.4.5	<i>Gambang</i>	18
4.4.6	<i>Celempung</i>	18
4.4.7	<i>Suling</i>	19
4.4.8	<i>Rebab</i>	19

4.4.9	Zpěv	19
4.5	Rozestavení nástrojů v orchestru	20
4.6	Technika hry na úderové nástroje	21
4.7	Vyrábění nástrojů	21
5	Ladění a notace	23
5.1	Ladění.....	23
5.1.1	<i>Sléndro</i>	24
5.1.2	<i>Pélog</i>	26
5.1.3	Balijská specifika	27
5.2	Notace	27
5.2.1	Notový zápis	28
6	Hudební řeč, struktura skladby a teorie hudby gamelanu.....	29
6.1	Melodická linie namísto harmonie.....	29
6.2	Melodické vrstvy.....	29
6.3	Improvizace a její techniky, kadence	30
6.4	Systém <i>irama</i>	32
6.5	Cykličnost namísto lineárnosti.....	32
6.6	Metrum, rytmus a kolotomický cyklus	33
6.6.1	Hudební formy.....	35
6.6.2	Hudební díly	36
6.7	Dynamika a barva tónu	37
7	Historie a vývoj gamelanu za hranicemi Indonésie	39
7.1	Gamelan v Evropě.....	39
7.2	Gamelan v Americe.....	40
7.3	Velvyslanectví a Indonésané.....	41
7.4	Světová výstava v Paříži 1889	42

8	Vlivy gamelanu na evropské a americké skladatele 20. století	45
8.1	Claude Debussy (1862–1918)	45
8.2	Erik Satie (1866–1925)	46
8.3	Maurice Ravel (1875–1937).....	47
8.4	Leopold Godowsky (1870–1938)	48
8.5	Olivier Messiaen (1908–1992).....	49
8.6	Francis Poulenc (1899–1963).....	50
8.7	Colin McPhee (1900–1964)	50
8.8	Benjamin Britten (1913–1976).....	51
8.9	Béla Bartók (1881–1945).....	53
8.10	Constant Van de Wall (1871–1945)	53
8.11	John Cage (1912–1992).....	53
8.12	Lou Harrison (1917–2003)	53
8.13	Steve Reich (1936) a Phillip Glass (1937)	55
8.14	Terry Riley (1935) a Evan Ziporyn (1959)	55
8.15	Další skladatelé.....	56
9	Závěr	57
10	Příloha – Claude Debussy: <i>Pagody</i>	59
11	Seznam použitých informačních zdrojů	61
12	Seznam obrázků.....	67

1 Úvod

Ve své bakalářské práci se věnuji gamelanu ve dvou propojených oddílech – představuji komplexně tento tradiční orchestr a zjišťuji jeho vlivy na dílech „západních“ skladatelů 20. století. V prvním oddílu uvádím gamelan v kontextu kultury oblasti Indonésie, z níž pochází. Dále se věnuji jeho historii, vývoji a rozdílným druhům včetně odlišností souprav nástrojů gamelanu. V jedné z kapitol nastíním propojení gamelanu s dalšími tradicemi i duchovním kontextem a ukážeme si využití gamelanu ve společnosti Javánců a Baličů. Nástroje gamelanu mají své specifické funkce v celku a podřizují se dvěma základním laděním, o kterých se budu zmiňovat. Důležitou součástí práce je hudební řeč, teorie a struktura skladby, která se značně liší od evropských tradic. V druhém oddíle se zabývám vývojem gamelanu za hranicemi Indonésie, a jakým způsobem se skladatelé k jeho hudbě dostali. Závěrem práce je demonstrace vlivů gamelanu na dílech vybraných skladatelů a stručná analýza těchto inspirací v jejich individuálních provedeních.

K tématu této práce mne přivedl můj blízký vztah jak k etnické hudbě, tak ke skladateli Claude Debussyemu. S hudbou gamelanu jsem se setkala také díky PhDr. Magdaleně Salákové, Ph.D. a jejímu předmětu Etnomuzikologie na PedF UK. Tento zájem se u mě plně rozvinul v minulém roce, kdy jsem díky programu Erasmus měla možnost studovat v multikulturním prostředí Bangor University v Severním Walesu. Zde jsem se v rámci studia hudby věnovala modulům zaměřeným na hudbu jihovýchodní Asie a na dílo a osobnost C. Debussyho, u něhož je známa jeho inspirace gamelanem. Ve Walesu jsem kromě teoretických předmětů měla možnost hrát celý semestr na nástroj gamelanu (*saron*) ve studentské skupině, kde jsem se osobně potkala s mnoha studenty z různých koutů Asie a Indie. Naše společné hudební improvizace a diskuze o rozdílných hudebních tradicích, o vnímání hudby a jejích prostředcích včetně ladění, notace a nástrojů, mě hluboce obohatily a inspirovaly. Uvědomila jsem si rozdílnosti a podobnosti „východní a západní“ hudby a rozhodla jsem se mapovat blíže některé vlivy z této oblasti. Pro svůj záměr jsem si zvolila tradiční indonéský orchestr – gamelan – a otázku jeho inspirace u evropských a amerických skladatelů 20. století.

V České republice je veřejné povědomí o gamelanu velmi nízké. Ačkoli v jiných okolních státech jako je Německo, Nizozemsko, Velká Británie, Francie a v USA je gamelan a jeho hudba vcelku živým moderním tématem muzikologie, je možné zde gamelan studovat a provozovat, nalezneme tu několik setů nástrojů a gamelanem v různém kontextu se zabývá nemálo publikací, článků a webových stránek a jiných zdrojů dostupných veřejnosti. V českém jazyce bohužel dosud neexistuje samostatná práce, která by nabízela detailnější úvod do tradice gamelanu, jeho technik, nástrojů a hudebních prostředků. I tato skutečnost mi byla motivací k napsání této práce.

Jediným volně dostupným českým zdrojem, který gamelan blíže představuje, je webová stránka občanského sdružení pro poznání zemí jihovýchodní Asie – Tenggara. Hudbou Indonésie se pak okrajově zabývá Zorica Dubovská v publikaci *Dějiny Indonésie* v kapitole Scénické umění, kde je gamelan zmíněn. Co se týká nástrojů gamelanu, v České republice se nyní nachází jediný set gamelanu (javánský), a to na Indonéské ambasádě v Praze, která mi byla důležitým praktickým zdrojem pro osobní zkušenost s nástroji gamelanu. V rámci návštěvy velvyslanectví jsem také měla možnost zahrát si javánské skladby s několika studenty bývalého uskupení Gamelan Praha.

Nejvíce literatury o gamelanu je k nalezení v anglickém jazyce. Autoři se nejčastěji zabývají poněkud konkrétní problematikou jisté oblasti gamelanu a existuje mnoho erudovaných textů. Ty jsou však určeny primárně muzikologům. Je jím například knižní trilogie etnomuzikologa Mantla Hooda *The Evolution of Javanese Gamelan*, z níž jsem okrajově čerpala. Za zásadní zdroj se také považuje průkopnická práce Jaapa Kunsta *Music in Java*. Jako cenné informační zdroje mi posloužily tři starší, ovšem výborné srozumitelné práce, zabývající se komplexnějším úvodem do gamelanu, a to: Jennifer Lindsay a její hojně citovaná kniha *Javanese Gamelan – Traditional Orchestra of Indonesia*, Mantle Hood a jeho příspěvek *Music of Indonesia* v příručce *Handbuch der Orientalistik* a v poslední řadě online uveřejněná vysokoškolská skripta profesora Sumarsama s názvem *Introduction to Javanese Gamelan – Wesleyan Gamelan*. V sekci vlivů gamelanu na skladatele jsem vycházela z mnoha dílčích výzkumů, článků a diplomových prací. Důležitým východiskem mi byl článek Josse Wibisona *Gamelan in the Blood*,

příspěvek Mervyna Cooka *The East in the West* v knize *The Exotic in Western Music* a několik prací Brenta Hughha na téma „Claude Debussy and the Javanese Gamelan“. Audio materiál jsem čerpala převážně ze světové hudební databáze *Naxos*.

Za nejpodstatnější zdroj informací považuji svého blízkého přítele z Walesu, muzikanta, učitele hudby v Singapuru a etnomuzikologa, Irfana Raise, který je původem z Indonésie. Irfan mi pomohl pochopit filosofii hudby gamelanu, její prostředky a techniky, a byl mi odborným poradcem, aktuálním primárním zdrojem a společníkem v diskuzi o gamelanu.

Ve svém textu vycházím z javánské terminologie a jejích anglických překladů. V anglicky psaných zdrojích se s javánskou terminologií nakládá různě. V některých případech se slova upravují do anglického fonetického systému, v jiných se nechává původní znění. Vzhledem k tomu, že většina javánské terminologie nemá zatím oficiální české ekvivalenty a není přiřazena k českým vzorům, zachovávám původní podoby těchto názvů bez skloňování, a užívám jen formy plurálu. V případech nutnosti překladu, například technik a hudebních prostředků (kolotomie, interlocking), se pokouším o přirovnání ke známému jevu či termíny vysvětluji.

Za hlavní cíl této práce jsem si vzhledem k výše zmíněnému stanovila vytvoření úvodové práce o gamelanu v českém jazyce.

2 Indonésie a její stručná historie

Indonésie je stát ležící v Indickém a Tichém oceánu na jihovýchodu Asie. Zároveň je největším světovým souostrovím, čítajícím 17 508 ostrovů¹, a rozprostírá se podél rovníku od Sumatry až po západní část Nové Guinei. Jen třetina z ostrovů je obydlena, a to 250 miliony obyvateli žijících v úzkém propojení s přírodou. Z náboženství převládá islám, ovšem většina lidí vyznává více než jedno náboženství.² Oficiálním jazykem se stala indonéština, vedle stovky jazyků a jejich dialektů, někdy úplně odlišných (javánština, balijsština). Hlavní město – Jakarta – leží na ostrově Jáva, kde žije 60% celé populace. Díky své velké rozloze je tato země rozmanitá v mnoha ohledech, jak v druhu krajiny, biodiverzity, jazyků, etnik, náboženství, tak tradic a kultury. Ostatně ne náhodou se stalo indonéským národním mottem „*Bhinneka Tunggal Ika*“ neboli „Jednota v rozdílnosti“, „Mnoho, ale jeden“.³



Obrázek 1 Mapa souostroví Indonésie

Nejdůležitější oblastí z hlediska ekonomického, politického i kulturního se stala Jáva, která je jedním z nejstarších osídlených míst na světě. Od prvního století n. l. zde

¹ Viz mapa níže. *Map of Indonesia* [online]. [cit. 2016-07-08].

Dostupné z: <http://www.yourchildlearns.com/online-atlas/indonesia-map.htm>

² Primární zdroj Irfan Rais, Wales – Praha, 2016

³ Indonésie - základní informace. *Thajsko - dovolená, zájezdy a podrobný průvodce* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://thajsko.com/indonesie/zaklinfo/zaklinfo.htm>

s rozvojem vesnic vznikala první království, která zažila největší rozkvět mezi 8. a 10. století, a autonomní vláda dynastií zde přetrvávala až do doby kolonizace v 16. století. Indonésie byla významným obchodním centrem již několik století před naším letopočtem. Obchodování s Čínou a Indií přineslo do Indonésie v 7. století indickou kulturu a náboženství hinduismus a buddhismus. Ve 13. století postupně Indonésané začali od obchodníků přejímat islám, kultury se mísily a nekonformní hinduisté byli během několika staletí vytlačeni východně na Bali. Jedinečnost přírodního bohatství do Indonésie přilákala Evropany, kteří spolu v době zámořských objevů bojovali o ostrovy a ovládnutí obchodu s kořením.⁴ Roku 1602 zde Nizozemsko založilo Východoindickou společnost a během tří století postupně zkolonizovali většinu ostrovů Indonésie, která byla pod jejich vládou až do 2. světové války. Poté přišla krátkodobá invaze Japonců. Roku 1945 vyhlásila Indonésie nezávislost, ovšem od uznání nezávislosti Nizozemskem roku 1949 až do prvních svobodných voleb roku 1999 byla zemí s diktátorským režimem.⁵ Dnes se Indonéská republika skládá z 32 provincií v čele s prezidentem. Některé provincie disponují svou částečnou autonomií a fungují stále jako království (sultanáty) v rámci Jávy. Jsou jimi i palácové dvory v Yogyakarta (vládce sultan) a Surakartě (vládce sunan).⁶ Tato dvě místa na Jávě jsou historicky nejdůležitějšími kulturními centry z pohledu kulturního vývoje celé Indonésie. Paláce (*kratony*) byly zdrojem vzdělání a všeho uměleckého dění. Zde se nejprve pěstovaly a rozvíjely v palácových souborech veškeré tradice recitování a zpěvu javánské poezie, tance, klasické drama (*wayang orang*) či tradiční stínové divadlo s loutkami (*wayang kulit*) na motivy příběhů z Mahábháraty či Rámájany, a také hudba, která všechny tyto tradice doprovázela – tradiční indonéský orchestr, gamelan.

⁴ DUBOVSKÁ, Z., T. PETRŮ a Z. ZBOŘIL. *Dějiny Indonésie*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 125-226

⁵ *A Timeline of Indonesia* [online]. LAMBERT, T. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.localhistories.org/indonesiatime.html>

⁶ Primární zdroj Irfan Rais, Wales – Praha, 2016

3 Gamelan

3.1 Tradiční indonéský orchestr

Gamelan je tradiční indonéský orchestr skládající se převážně z bronzových úderných nástrojů. I přes velký počet nástrojů, gamelan Indonésané vnímají jako „*jeden nástroj, na který hraje mnoho lidí*“, a tím se řídí i jeho hudební řeč. Ačkoliv se označení „gamelan“ používalo původně pro nástroje, dnes se (převážně v anglické literatuře) používá také k označení souboru hudebníků orchestru, hudby a skladeb či techniky orchestru, nebo všeho dohromady. Jak repertoár, tak tradiční javánská technika zpěvu a hry na gamelan, se oficiálně nazývá *karawitan*, neboli „umění tvorby zvuku v tónových stupnicích *sléndro* a *pélog*“. Gamelan je úzce propojen s dalšími tradicemi a celou javánskou kulturou. Jeho různé podoby se utvářely několik století v závislosti na oblasti, vývoji nástrojů a na historických a politických událostech.

3.2 Historie a vývoj gamelanu

Doba vzniku prvního gamelanu nebyla zatím přesně určena. Za místo vzniku se považuje ostrov Jáva. Podle etnomuzikologa Mantla Hooda se na Jávu první gamelan (bronzový) dostal v prvním století n. l.⁷ Tuto teorii podporují i javánské mýty o nejstarším gamelanu *munggang*, který byl prý vyroben nejvyšším bohem do podoby tří gongů, a proto byla původní stupnice tří tónová. Etnomuzikolog Jaap Kunst hovoří o prvním gamelanu vyrobeném na Jávě až koncem 4. století.⁸ Tyto nejstarší gamelany typu *munggang*, jejichž ladění se podobá zárodkům obou stupnic *sléndro* i *pélog*, se stále využívají při nejposvátnějších příležitostech. Během 5. a 6. století vznikly další typy *gamelan kodok ngorék* (základ *sléndro*) a *gamelan talu* (základ *pélog*).⁹ S výrobou nových souborů se postupně vyvíjely i dva základní indonéské systémy ladění a s novými nástroji přibývaly tóny stupnic. V 8. století bylo dokončeno pětitónové *sléndro* a koncem 15. století vznikl *gamelan munggang* v sedmitónovém *pélog*. V 16. století se s vlivem islámu objevil další typ sedmitónového *pélog* – *gamelan sekati*.

⁷ HOOD, M. a J. MACEDA. *Music. Music of Indonesia*. Leiden: E. J. Brill, 1972, s. 13

⁸ Tamtéž s. 13

⁹ Tamtéž s. 13

Na přelomu 17. a 18. století se ustanovila moderní forma gamelanu *gamelan sléndro* a *gamelan pélog*. S vývojem divadla *wayang* se v polovině 19. století standardizoval velký *gamelan seprangkat* se dvěma sety nástrojů v obou laděních.

Nejstarší gamelany se skládaly jen z velkého počtu gongů. Postupně přibývaly další metalofony (xylofony) a další „melodické zdobící“ nástroje (viz kapitola nástroje) a svými kombinacemi vytvořily různé odlišné styly a soubory gamelanu. Výše zmíněný vývoj gamelanu probíhal původně na půdě palácových dvorů v královstvích (ta si výrobu nástrojů mohla dovolit). Nejvlivnější paláce se nacházely na Jávě v Surakartě a Yogyakarta. Roku 1755 se království Mataram po konfliktech královských rodin rozdělilo na dvě oddělená politická a kulturní centra, sultanáty Surakartu a Yogyakarta. Rivalita těchto dvou rodin napomohla kultivaci a rozvoji odlišných stylů gamelanu a kultury celkově.¹⁰ Obecně střídání center politické moci a vlivů náboženství přispělo k diferenciaci gamelanů.

Vlivem příchodu islámu ve 14. století se hinduisté a jejich tradice v průběhu tří století přesunuly z Jávy na ostrov Bali. Zde pokračoval vývoj hindu-javánského stylu gamelanu. Nejposvátnější balijské gamelany jsou *gamelan caruk*, *gambang*, *luang*, *salunding*, lišící se hlavně v nástrojovém složení. V důsledku všech těchto událostí se vydělily dva základní styly gamelanu: javánský a balijský. Oba z nich mají své regionálně se lišící styly, z nichž nejspecifičtější a nejvlivnější jsou tři styly v rámci Jávy – yogyakarta, surakartský (centrální Jáva) a sundský (západní Jáva). Tyto styly se dále mísily a obzvláště na Bali se z paláců přesunuly na vesnice k obyčejným lidem. Na základě rozdílného ladění, počtu, velikosti a druhu nástrojů a funkce gamelanu, existuje v dnešní době více než dvacet pět variant javánského gamelanu a více než dvacet variant balijského gamelanu.¹¹

3.3 Kontext gamelanu ve společnosti

Gamelan vždy existoval jak ve své instrumentální formě, tak ve formě doprovodné. Zpočátku byla funkce gamelanu rytmicky organizovat a doprovázet javánskou zpívanou

¹⁰ SUMARSAM. Introduction to Javanese Gamelan: Notes for Music 451 [online]. 3rd ed. Middletown: Wesleyan's Gamelan, 2002, s. 2. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:

<http://sumarsam.web.wesleyan.edu/Intro.gamelan.pdf>

¹¹ HARNISH, D. Gamelan. In: *Grove Music Online: The Grove Dictionary of Music* [online]. 2nd ed. 2013 [cit. 2016-07-07]. ISBN 9781561592630. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>

poezii zvanou *kidung*. Melodie prvních skladeb gamelanu se vytvořily podle melodie toku řeči v těchto básních.¹²

S gamelanem je neodmyslitelně spjata tradice divadla *wayang*, která je na Jávě a Bali zachovávána dodnes. Existují tři typy představení – stínová loutkohra (*wayang kulit*), obyčejná loutkohra (*wayang golék*) a hrané taneční drama se zpěvem (*wayang orang*). Představení jsou založena na motivech z Mahábháraty a Rámájany, staré poezii, na příbězích hrdinů (Panji), lidových pověstech, mýtech, moudrech a příslovích. Díky divadlu se Indonésané již od útlého věku dozvídají o své kultuře a vzdělávají se. Stínové divadlo *wayang kulit* se hraje přes celou noc až do úsvitu.¹³ Velmi důležitou postavou je zde jediný loutkař – *dhalang*, který je zároveň zpěvák, herec (mění hlasy) a dává gamelanu impulsy ke změnám hudebního doprovodu. Hudebně se stínohra dělí na tři části, které se hrají v rozdílném modu – *patet* (viz kapitola ladění). Začíná se v *patet nem*, o půlnoci se přechází do *patet sanga* a poté hraje gamelan až do úsvitu v *patet manyura*¹⁴. Na Bali se k divadlu používá typ gamelanu *gender wayang*. Postavy, situace i emoce jsou popisovány hudbou a určité scény jsou spjaty s konkrétními skladbami a motivy.¹⁵

Mimo divadlo gamelan doprovází mnoho typů tance; palácový, lidový, posvátný tanec *bedaya* a procesní tanec *réyog*. Dále tvoří doprovodnou hudební složku pro světské ceremoniály a staré rituály; například svatby, pohřby, narození dítěte, ale i vyvolávání deště na javánských rýžových plantážích.¹⁶ Gamelan se adaptoval k mnoha náboženským obřadům: křesťanským, muslimským, hinduistickým i buddhistickým. Soubory doprovázejí křesťanské bohoslužby a nejposvátnější nástroje se používají v muslimském svatém týdnu k oslavám narození proroka Mohameda. Silnou tradici má také pouliční

¹² Tradice zpívání a recitace javánské poezie nazývaná *kidung* je starodávná. Témata básní jsou různá. Nejčastěji to bývá duchovní text z Mahábháraty či Rámájany, ale může to být i báseň o lásce nebo jen jazyková hříčka s vtipným, moudrým obsahem či morálním poučením. Jelikož podoba melodických vzorců hudby gamelanu byla ovlivněna javánskou poezií, její intonací, metrem a rytmem, hudba a text spolu velmi souvisí a propojují se. Poezie má různé formy korespondující s hudbou rytmickým vzorcem, počtem slabik ve verši i hudebním frázováním. Nejčastěji se užívá forma *kinanti*, která je nejprizpůsobivější, má 6 veršů každý s 8 slabikami a samohláskou jako posledním písmenem. (Lindsay)

¹³ Primární zdroj Irfan Rais, Wales – Praha, 2016

¹⁴ HOOD, M. a J. MACEDA. *Music. Music of Indonesia*. Leiden: E. J. Brill, 1972, s. 12

¹⁵ LINDSAY, J. *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1986, s. 43

¹⁶ HARNISH, D. Gamelan. In: *Grove Music Online: The Grove Dictionary of Music* [online]. 2nd ed. 2013 [cit. 2016-07-07]. ISBN 9781561592630. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>

hraní gamelanu, kdy skupiny hudebníků hrají na ulicích a vydělávají si drobné peníze. Lze jmenovat například *gamelan siteran* (sitár + zpěv). Gamelan se vyskytuje i v radiovém vysílání.

Zajímavá je filosofie výuky hry na gamelan. V orchestru se totiž každý hudebník učí hrát postupně na všechny nástroje od nejlehčích (gongů) po těžší melodické „zdobící“ nástroje. Díky zkušenosti s jednotlivými nástroji a pochopení jejich funkcí poslze dokáže muzikant lépe vnímat všechny vrstvy hudebního celku, předvídat a chápat strukturu skladby.¹⁷ V minulém století se gamelan stal dostupným všem vrstvám obyvatel bez rozdílu společenského postavení, pohlaví či věku a rovněž se vyučuje na školách v rámci hudební výchovy i na konzervatoři.¹⁸

3.4 Rozdíly gamelanu mezi Jávou a Bali

Tyto dvě tradice se drobně liší. Například balijský styl je virtuóznější, rychlejší a hlasitější – paličky nástrojů nejsou obaleny. Hudba Bali je modernější a stala se zdrojem pro soudobé žánry gamelanu. Bali také převzalo několik vlivů „západní“ hudby a je nakloněno většímu mísení žánrů, zatímco javánský *karawitan* je více tradiční a určen pro paláce.¹⁹ Na Jávě jsou gamelany nejčastěji v soukromém vlastnictví institucí a bohatých jedinců, zatímco na Bali má každá vesnice svůj gamelan a je zodpovědností vesničanů se o něj postarat.²⁰ Na Bali se ve 20. století, v souvislosti s nizozemskou nadvládou, vyvinul nový styl *gamelan gong kebyar* (v překladu pučící květina), který skloubil mnoho starších stylů s novými nápady a individuálním stylem balijských skladatelů.²¹

¹⁷ LINDSAY, J. *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1986, s. 36

¹⁸ Primární zdroj Irfan Rais, Wales – Praha, 2016

¹⁹ Balinese and Javanese Gamelan [online]. 2005 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://sinisterfrog.com/writings/gamelan>

²⁰ DESCHÊNES, B. *Javanese and Balinese Gamelan Music* [online]. 2002 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: http://musis.ca/matsu_take_eng/3_AMG_Java_Bali.html

²¹ *Indonesia - Gamelan: From Palace To Paddy Field* [online]. 2011 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.worldmusic.net/guide/indonesian-gamelan>

3.5 Spirituální kontext gamelanu

Původní nástroje gamelanu (obzvláště velký gong) považují Javánci za posvátné. Směsí mnoha rozmanitých náboženství Jávy a propojením s přírodou vzniklo nové oblíbené náboženství *kegawen*, které vychází z předpokladu, že každá věc má duši (stromy, nástroje) a člověk by s nimi měl zacházet s respektem a úctou.²² Každý gamelan má své jméno, a duchům uvnitř nástrojů se dávají pravidelně dary. Podle některých zdrojů nástroje nesou hinduistické a buddhistické symboliky cyklu života. Zatímco bronzové nástroje evokují cyklické hodnoty času a kosmu zdůrazňujíc opakující se povahu událostí, melodické nástroje zastupují lineární plynutí času, kde je každý okamžik jedinečný a nikdy již nebude další možnost zažít jej znovu.²³

Mimo různé doprovodné události, hlavním smyslem hry na gamelan je vnitřní obohacení samotného hudebníka a jeho cesta k sebeovládání. Klíč je ve struktuře skladby, která pomáhá hudebníkovi ohraničit, pročistit jeho emoce a pocity a oddělit je od stavu duše. Tento stav přesahující sílu emoce Javánci nazývají *iklas*²⁴ a vychází z učení hinduismu. Všechno javánské umění včetně poezie bylo zamýšleno tak, aby pomáhalo jedinci dosahovat stavu čistého niterného pokoje, nedotknutého emocí. Tento koncept „oproštění“ je dle Mahábháraty založen na potřebě duše uniknout z nekonečného cyklu štěstí a neštěstí, čehož se v hudbě dosahuje kontrolou a ohraničením formy, která svou uzavřeností dává hudebníkovi i posluchači vnitřní pokoj. Proto je hra javánského gamelanu vždy mírumilovná.

²² Primární zdroj Irfan Rais, Wales – Praha, 2016

²³ SPILLER, H. *Gamelan: The Traditional Sounds of Indonesia*. Santa Barbara, Calif.: ABC-CLIO, 2004, s. 86

²⁴ LINDSAY, J. *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1986, s. 39

4 Hudební nástroje gamelanu

Název pro indonéský orchestr „gamelan“ má v javánštině hned tři možné výklady a všechny se nějakým způsobem týkají jeho hudebních nástrojů. V nízké javánštině slovo *gamel* znamená kovářské kladivo. Kladivo je důležité pro samotný vznik gamelanu při výrobě nástrojů a kromě toho se paličky „kladívkovitého“ typu využívají k hraní na velkou část nástrojů z orchestru. Slovo gamelan taktéž odkazuje na styl, jakým je hráno na nástroje, a to úderem. Sufix slova mimoto vyjadřuje kolektivní věc – což je důležitý rys gamelanu. V nástrojovém obsazení gamelanu javánského typu tedy převažují úderné nástroje. Tyto nástroje jsou vyrobené převážně z bronzu. Ve vysokém stylu javánštiny se gamelanu říká *gangsá* což může být složené slovo hned ze čtyř různých výrazů. Bronz, coby směs cínu a mědi, se v javánštině nazývá *tembaga* (měď) + *rejasa* (cín). Směs je v poměru 3:10 - čísla tři *tiga* + *sedasa* deset.²⁵

Většina z nástrojů gamelanu jsou tedy úderové idiofony (metalofony). Zbylé nástroje jsou zástupci z řad chordofonů, membranofonů, aerofonů a zpěv. V této práci budeme nástroje třídit do skupin dle toho jakou úlohu v gamelanu hudebně zastupují. Nicméně postupný historický vývoj gamelanu vydělil dva odlišné styly hraní: hlasitý styl a tichý styl.²⁶ Styly se lišily nástrojovým obsazením, ovšem bronzové gongy se vždy řadily do obou stylů hry, protože jsou původními nástroji gamelanu, a také kvůli své funkci udávání rytmu a struktury skladby. Majestátný hlasitý styl se užíval pro venkovní události, zatímco jemný tichý styl pro hraní uvnitř. Tichý soubor pokračoval ve funkci prvních gamelanů a doprovázel javánskou poezii a posvátný tanec *badaya*. Později získal důležitou roli doprovodu stínového loutkového divadla *wayang kulit*. Nástroje hlasitého souboru (hlavně melodické několika oktávové „zdobící“ nástroje)²⁷ se využívaly primárně k hraní na svatbách a k různým duchovním obřadům.

V dnešní době se k tradicím užívá již celý moderní gamelan vzniklý spojením nástrojů těchto dvou stylů. Kompletní gamelan o dvou laděních má obvykle v každém ladění okolo dvaceti druhů nástrojů. V jednom z ladění mohou být nástroje ještě

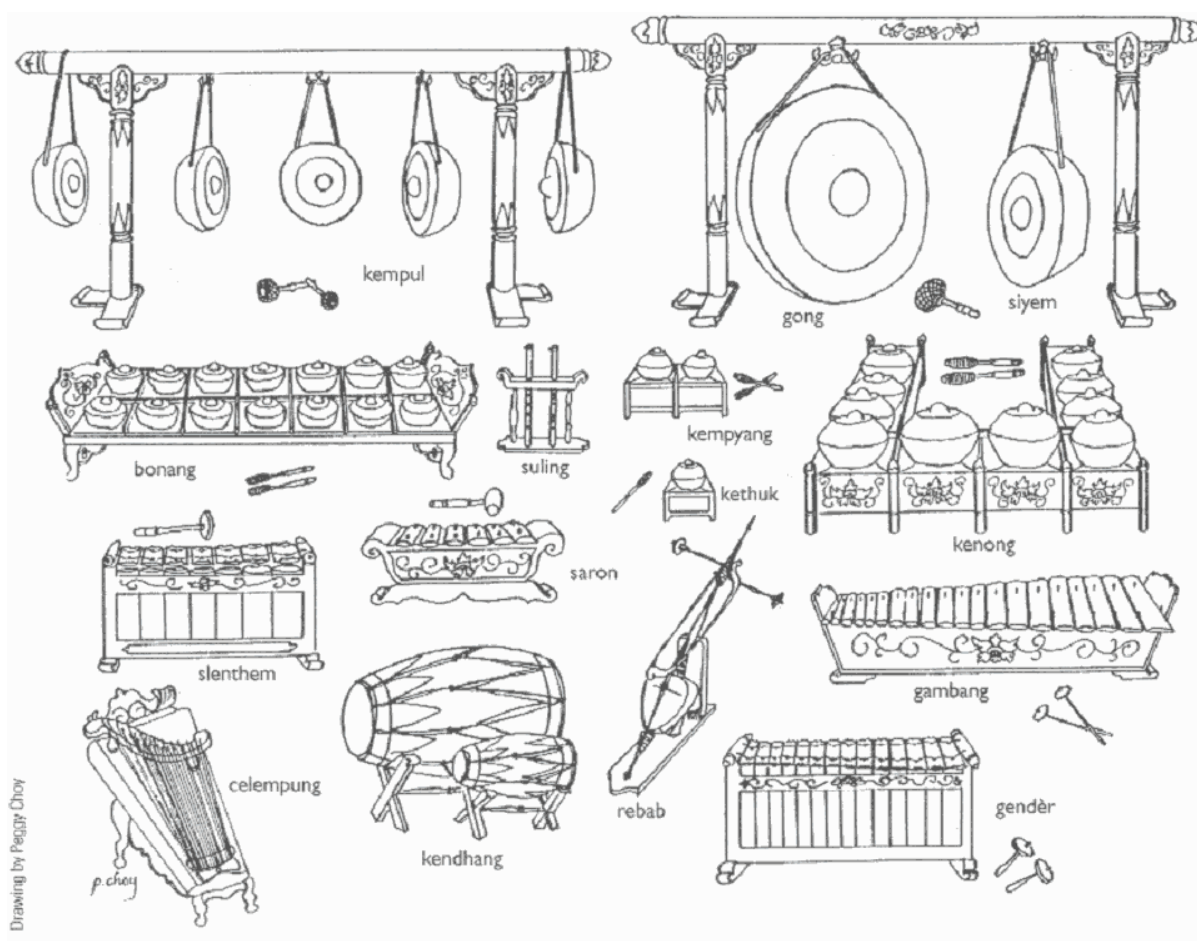
²⁵ LINDSAY, J. *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1986, s. 19

²⁶ V obou souborech byly jiné nástroje, které zastupovaly stejné základní principy skladby – rytmus, tempo melodií, improvizaci.

²⁷ Primární zdroj Irfan Rais, Wales – Praha, 2016

zdvojeny, aby vyhověly tónům rozdílných modů. Celkem se tedy jedná o zhruba padesát nástrojů. Nejzákladnějším nástrojem gamelanu je gong a jeho různé obměny.

Obsazení nástrojů v indonéském gamelanu se liší oblast od oblasti a gamelan od gamelanu. Rozdíly v nástrojích, i v jejich názvech najdeme hlavně mezi Jávou a Bali. Druhy nástrojů v gamelanu závisí i na tom, k čemu se konkrétní gamelan využívá, s jakými tradicemi je spjat. Kromě regionu a specializace je dalším faktorem i stáří nástrojů (viz kapitola o historii gamelanu).



Obrázek 2 Nástrojové složení gamelanu centrální Jávy

(J. T. Titon, *Worlds of Music*, s. 235)

4.1 Rozdělení nástrojů javánského gamelanu

Hlavní motto Indonésie „jednotnost v odlišnostech“ se rovněž odráží v hudbě. Každý nástroj v ansámblu má sice svou představu „vnitřní melodie“²⁸ s jistými zákonitostmi, ale samotná není tato melodie natolik podstatná, a je neoddělitelná od celkového zvuku skladby. Právě dohromady se všemi ostatními dává smysl. Celý koncept hudby gamelanu je postaven na vzájemném působení jednotlivých nástrojů a jejich proplétání v celku. Javánský profesor a muzikolog Sumarsam dělí nástroje gamelanu do tří skupin dle jejich hlavní hudební funkce na nástroje určující melodii, čas, nebo strukturu skladby.

Strukturu vytváří hudební nástroje, které třídí skladbu na rovnoměrné metrické fráze (díly). Jejich údery se pravidelně opakují v jisté posloupnosti, a tím rámuji hudbu a dávají improvizujícím nástrojům jasnou představu o formě skladby. Symbolizují cykličnost času a dávají hudbě řád. Do této skupiny patří všechny gongy: *gong ageng*, *kenong*, *kempul*, *kenyang*, *ketuk*. Nejmenší jednotka skladby *gatra* se skládá vždy ze čtyř dob.²⁹ Dle počtu *gatra* a dle toho, jak často hrají tyto kolotomické³⁰(cyklické) nástroje, a na jakých konkrétních dobách v *gatra* se rozlišují hudební formy.

Čas, ve smyslu tempa, určuje buben *kendhang*. *Kendhang* musí perfektně ovládat principy a vlastnosti struktury skladby, neboť na jejím základě udává a udržuje tempo a kontroluje jeho přechody v daných frázích. Každá hudební forma má své tempové zvyklosti. Javánci mají vyvinutý speciální systém *irama*, který udává nejen tempo, ale zároveň informaci, kolik not navíc má melodický nástroj zahrát v rámci jedné doby *balungan*.

Třetí skupinou jsou nástroje melodické, které se dají rozdělit do dalších tří podskupin. Základem první je hraní melodické kostry skladby - *balungan*. *Balungan* je zapsaná neimprovizovaná melodická linka s jasným rytmem. Zpravidla připadá jen jedna nota na jednu dobu. Patří sem *saron barung*, *saron demung* a *slenthem*, mající všechny rozsah jedné oktávy. Dalším stupněm jsou nástroje, které hrají *balungan* a zároveň i noty nad jeho rámec. Jsou to *bonangy* a *saron peking*. Poslední podskupinou

²⁸ SUMARSAM. Introduction to Javanese Gamelan: Notes for Music 451 [online]. 3rd ed. Middletown: Wesleyan's Gamelan, 2002, 28 s. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:

<http://sumarsam.web.wesleyan.edu/Intro.gamelan.pdf>

²⁹ Primární zdroj Irfan Rais, Wales – Praha, 2016

³⁰ Více nalezneme v kapitole o hudebním jazyce gamelanu

jsou nástroje s několika oktávovým rozsahem, hrající spleťitou melodií. Díky rozsahu a často i neurčité výšce tónu mají možnost improvizovat a zdobit melodií. Kromě zpěvu sem patří také *rebab*, *gender barung*, *gambang*, *sindhén*, *celempung*, *gerong* a flétna *suling*.

4.2 Nástroje: funkce struktury

4.2.1 Gong

Gong je nejdůležitějším a nejposvátnějším nástrojem ze všech. Podle indonéské mytologie byl gong nástrojem nejvyššího Boha, který jím svolával všechny ostatní bohy na posvátnou horu. Javánci věří v jeho propojení s bohy a každý týden skládají dary, aby si udobřili duchy žijící uvnitř gongu.³¹ V gamelanu je nutností mít nejméně jeden velký gong (*gong ageng*), spíše jsou běžné dva až tři velké gongy. Velký gong mívá dokonce své jméno. Jeho zvuk je plný, majestátný, rozhodný i meditativní a má nejnižší tón v orchestru. Je vyroben z bronzu, má černou barvu a jeho průměr bývá okolo 1 metru. V gamelanu zastává důležitou úlohu, neboť rámuje začátek i konec hudebních děl, určuje cykly jejich opakování a uzavírá celou skladbu. Jinými slovy značí nejdelší frázi melodie zvanou *gongan* a zazní ve skladbě nejméně často. Slovo „gong“ vzniklo původně zvukomalbou úderu do daného nástroje (dlouhý zvuk s rezonancí v závěru).³² V notaci se značí kroužkováním dané noty. V některých částech skladby, kdy jsou údery gongu příliš u sebe, se využívá méně rezonující střední gong *suwukan* nebo *kempul*.

4.2.2 Kempul

Kempul je gong menší velikosti. Jako u většiny nástrojů v javánštině je jeho název odvozen onomatopoicky. Původně býval v gamelanu pouze jeden, ale v dnešní době jich může být v sérii až deset – pro každou notu z obou stupnic.³³ Společně s velkými gongy jsou *kempuly* zavěšeny na dřevěné zdobené konstrukci. Uprostřed gongů všech rozměrů se nachází výstupek, na který se hraje měkkým

³¹ LINDSAY, J. *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1986, s. 9

³² GAMELAN. *Southbank Centre* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:

<http://www.southbankcentre.co.uk/gamelan-at-southbank-centre/about-gamelan>

³³ LINDSAY, J. *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1986, s. 10

kladivem. V *kepathan* notaci se *kempul* značí jako „úsměv“ nad notou. Jeho funkcí je dělení skladby do kratších úseků oproti velkému gongu. Frázuje proud melodie a podtrhuje její části.

4.2.3 *Kenong, Kempyang a Ketuk*

Kenong svým vzhledem připomíná bronzový hrnec s pokličkou. Jedná se opět o gong, nicméně nikoli visící, avšak usazený na systému překřížených provazů v dřevěném rámu (z důvodů dobré rezonance). V rámci vývoje gamelanu se rozšířil i počet *kenong* a dnes se obvykle vyskytuje v setech se všemi tóny obou stupnic. V notaci *Kapathian* se noty pro *kenong* značí stříškou nad číslem. V ansámblu značí, oproti předešlým nástrojům, drobnější úseky.³⁴ Na *kenongy* se hraje dvěma podlouhlými měkkými paličkami, které udeří na výstupek uprostřed těla nástroje. *Kempyang* je malý set dvou *kenong*. Je používán jen ojedinele v některých skladbách. *Ketuk* je menší *kenong*. Na všechny tyto tři typy nástrojů hraje v orchestru jedna osoba. *Ketuk* taktéž zastává svůj díl ve frázování skladby do ještě menších oddílů. Má zastřený krátký tón, což naznačuje i jeho onomatopoický název. Všechny názvy nástrojů v javánštině odkazují na typ zvuku, který nástroje vydávají (délka resonance).

p t p · p t p N
 p t p P p t p N
 p t p P p t p N
 p t p P p t p N
 GONG

Obrázek 3 Cyklické nástroje

*Ukázka nástrojového obsazení v rytmické struktuře dílu skladby hudební formy Ladrang . = pomlka p = kempyang, t = ketuk, N = kenong, P = kempul, GONG = gong ageng*³⁵

³⁴ SUMARSAM. Introduction to Javanese Gamelan: Notes for Music 451 [online]. 3rd ed. Middletown: Wesleyan's Gamelan, 2002, s. 20 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:

<http://sumarsam.web.wesleyan.edu/Intro.gamelan.pdf>

³⁵ SUMARSAM. Introduction to Javanese Gamelan: Notes for Music 451 [online]. 3rd ed. Middletown: Wesleyan's Gamelan, 2002, s. 22 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:

<http://sumarsam.web.wesleyan.edu/Intro.gamelan.pdf>

4.3 Nástroje: funkce času (tempa)

4.3.1 Kendang

Kendang je dvojstranný podlouhlý buben válcovitého tvaru. Tělo nástroje je duté, vyrobeno z kmene posvátného stromu a membrány na koncích z kravské kůže. Na obě strany se standardně hraje dlaněmi. *Kendang* je důležitý vedoucí nástroj s několika funkcemi. Udržuje tempo, značí tempové přechody jednotlivých dílů skladby i její závěr a určuje zmiňovaný tempový systém počtu not na dobu – *imbal*. Existuje několik druhů *kendang*. Vedoucí dvojice malého a velkého bubnu se nazývá *kendang kalih*. Další typ – *Ciblon* (imitace plácání dlaní o vodní hladinu) doprovází taneční čísla, *Wayang* zase divadelní čísla. *Ciblon* hrává ovšem i „koncertně“, kdy jsou rytmické motivy spojeny s konkrétními tanečními pohyby. *Kendang* má svůj (opět onomatopoický) systém notace. Rozlišuje pět různých technik úderů na různé části membrány bubnu. Všechny údery mají své jméno a znak: *dhah* = *b*, *thung* = *p*, *ket* = *k*, *tong* = °, *tak* = *t*.

$\overline{k} \overline{t} p \quad \overline{t} \overline{p} \overline{k} \overline{t}$	$p \quad b \quad \overline{k} \overline{t} p$
$b \quad \overline{t} \overline{p} p \quad p$	$b \quad \overline{k} \overline{t} p \quad b$
$\overline{k} \overline{t} p \quad b \quad \overline{t} \overline{p}$	$p \quad p \quad b \quad p$
$\overline{b} \overline{p} \overline{k} \overline{t} p \quad b$	$\overline{k} \overline{t} p \quad b \quad p$

Obrázek 4 Příklad notace pro kendhang

Notace je ve stylu kalih a hudební formě ladrang.³⁶

³⁶ SUMARSAM. Introduction to Javanese Gamelan: Notes for Music 451 [online]. 3rd ed. Middletown: Wesleyan's Gamelan, 2002, s. 19 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://sumarsam.web.wesleyan.edu/Intro.gamelan.pdf>

4.4 Nástroje: funkce melodie

4.4.1 *Bonang*

Bonang vizuálně připomíná „hrnce s pokličkami“ (v angl. *kettles* – konve, kotlíky). Je hlavním vůdčím melodickým nástrojem. Ve skladbách hrává sólové vstupní melodii *buka*. *Bonang* zastává funkci jádra *balungan* a zároveň se užívá k výplni této hlavní melodie přidáním další melodie, například při změnách tempa.³⁷ Má tedy několik možných stylů hraní, kdy předjímá nebo zdobí kostru melodie³⁸. Moderní set se sestává ze dvou horizontálních řad bronzových hrnců párovaných v oktávách (malé *kenongy*), tradiční set pak z jedné řady (Bali). *Bonang* má tři varianty, každou v jiné oktávě. Dodnes se používá jen střední *barung* a nejvyšší *panerus*, který je důležitý pro své melodické proplétání s jinými nástroji.

4.4.2 *Saron*

Saron je nástroj složený z kovových destiček (podobné xylofonu) a dřevěného ozvučnicku s dřevěnou paličkou. Tvoří tříčlennou rodinu metalofonů vyrobených z bronzu. V ansámblu je zastoupen hned ve třech variantách lišících se vždy o oktávu: *saron demung*, *saron barung*, *saron (panerus)/peking*. *Sarony* tvoří taktéž základní kostru melodie *balungan*. Zatímco verze *demung* a *barung* může být v orchestru několik pro každou stupnici, nejvyšší *peking* je jen jeden pro každou stupnici, aby nepřebil další nástroje svým pronikavým zvukem. *Peking*, ač nemá unifikovaný styl hry, tak je zvykem, že ve skladbě (v základní *irama*) hraje každý tón melodie *balungan* dvakrát. V gamelanu mají *sarony* převažující roli v doprovodu tance a loutkových divadel. Na Bali jsou *sarony* nejužívanějšími nástroji a v orchestru s největším zastoupením – neboť právě na nich se dá demonstrovat virtuosita, na které je balijský styl postavený.

4.4.3 *Slentem*

Slentem tvoří rovněž základní kostru melodie. Skládá se z bronzových destiček, z nichž každá leží na rezonanční duté bambusové tubě. Celek je uložen v dřevěné

³⁷ Vlastní zkušenost z Indonéské ambasády v Praze

³⁸ GAMELAN. Southbank Centre [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.southbankcentre.co.uk/gamelan-at-southbank-centre/about-gamelan>

vyřezávané ozvučné krabici. Zvukem je podobný směsi marimby a zvonkohry. Jedná se o jednooktávový nástroj s hlubším rejstříkem. Hlavní funkcí je opět hraní *balungan*, ale příležitostně se melodicky proplétá³⁹ se *saron*, kdy společně hrají složitější verzi *balungan* na lehkých dobách.⁴⁰

4.4.4 *Gendér*

Gendér je svou konstrukcí větší varianta *slentem* s rozsahem vyšších tónů dvou a oktáv více. Má zvučnou barvu tónu. Liší se počtem paliček, *gendér* ke hře používá dvě měkké paličky ve tvaru disku. Existují dva typy: *barung* a *panerus*. *Gendér* může hrávat také jako *bonang*, melodickou předeheru skladby. Ve stínovém loutkovém divadle *gendér* doprovází zpívajícího loutkaře ve stylu chorálu (část *sulukan*), nebo hudebně podbarvuje recitační části vyprávění příběhu a zvukomalbou vyjadřuje náladu scény (část *grimingan*)⁴¹.

4.4.5 *Gambang*

Gambang má konstrukci dřevěného xylofonu s rozsahem dvaceti destiček. Hraje se na něj rovněž dvěma paličkami ve tvaru disku. Převážně hrává melodii v oktávovém zdvojení nebo ji zdobí přidáním intervalů v nejčastějším rozsahu dvou či šesti kláves od sebe. Vyžaduje vysokou zručnost a rychlost hraní. Vyskytuje se taktéž ve *wayang*, kde doprovází zpěváky podobě jako *slentem*. Vzhledem k dřevěným destičkám není třeba zvuk *gambang* po odehrání tlumit.

4.4.6 *Celempung*

Nástroj *celempung* je v podstatě sitár s rozdílem, že stojí na čtyřech nohách. Vyskytuje se s třinácti páry strun (se stejným systémem napínání i ladění jako mají klasické housle). Je podobný čínskému *guzheng*. Hudebník hraje na *celempung* nehty,

³⁹ Pozn. – angl. „*interlocking*“ nemá český ekvivalent, v terminologii gamelanu značí prolétání nástrojů, kdy nástroje zapadají do sebe a tvoří společně melodickou linku.

⁴⁰ SUMARSAM. Introduction to Javanese Gamelan: Notes for Music 451 [online]. 3rd ed. Middletown: Wesleyan's Gamelan, 2002, s. 7 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://sumarsam.web.wesleyan.edu/Intro.gamelan.pdf>

⁴¹ SUMARSAM. Introduction to Javanese Gamelan: Notes for Music 451 [online]. 3rd ed. Middletown: Wesleyan's Gamelan, 2002, s. 8 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://sumarsam.web.wesleyan.edu/Intro.gamelan.pdf>

kdy jedna ruka hraje melodii a druhá ruka tlumí odehrané tóny. Svým specifickým bohatým tónem je neoddělitelnou součástí obzvláště komorních typů gamelanu, nebo vystupuje sólově.

4.4.7 *Suling*

Suling je flétna kónického tvaru se čtyřmi nebo pěti dírkami dle typu ladění. Díky svému rozsahu, více než dvě oktávy, patří mezi nástroje s možností improvizace. Obvykle se nepodřizuje žádnému tempu a melodie může hrát volně v duchu rozmanité melodie ptačího zpěvu. Nejčastěji hrává na začátku úvodní téma a na konci dílů skladby.

4.4.8 *Rebab*

Rebab je arabský dvoustrunný nástroj se srdcovitým dřevěným ozvučником tvaru misky. Přes ozvučník je natáhnutá kůže a na dvě struny, v intervalu zhruba kvinty, se hraje smyčcem. Smyčec není plně napnut a vyžaduje od hudebníka při hře individuální napínání a povolování. V ansámblu zastává spleťtíou melodii a improvizaci. Hraní vyžaduje pro svou přesnou intonaci a čistý tón léta tréninku. *Rebab* se považuje za melodického vůdce, dává ansámblu hudební pomocné vodítko při přechodech z dílů a značí výškové změny rozdílných dílů skladby.⁴²

4.4.9 Zpěv

V kompletním gamelanu se v roli hlavního zpěvu vyskytují tři sólové zpěvačky *pesindhén* a ve vedlejší roli mužský sbor *gérongan* o zhruba dvanácti zpěvácích. Zpěvačka *Pesindhén* není ve svém zpěvu přísně vázána na dané tempo skladby. Zpívá své vlastní melodické vzorce, nejčastěji na začátku a konci melodické fráze skladby. Zatímco v evropské hudbě je často zpěv primární a nástroje jej doprovází, „*u gamelanu zpěv není o nic více či méně důležitý než jiné nástroje. Jeho funkcí je vrstvení další melodické linky.*“⁴³ Skladby gamelanu existují s textem i bez. Instrumentální i vokální důraz je ve skladbě vždy na čtvrté době a slabika textu často odpovídá jedné době.

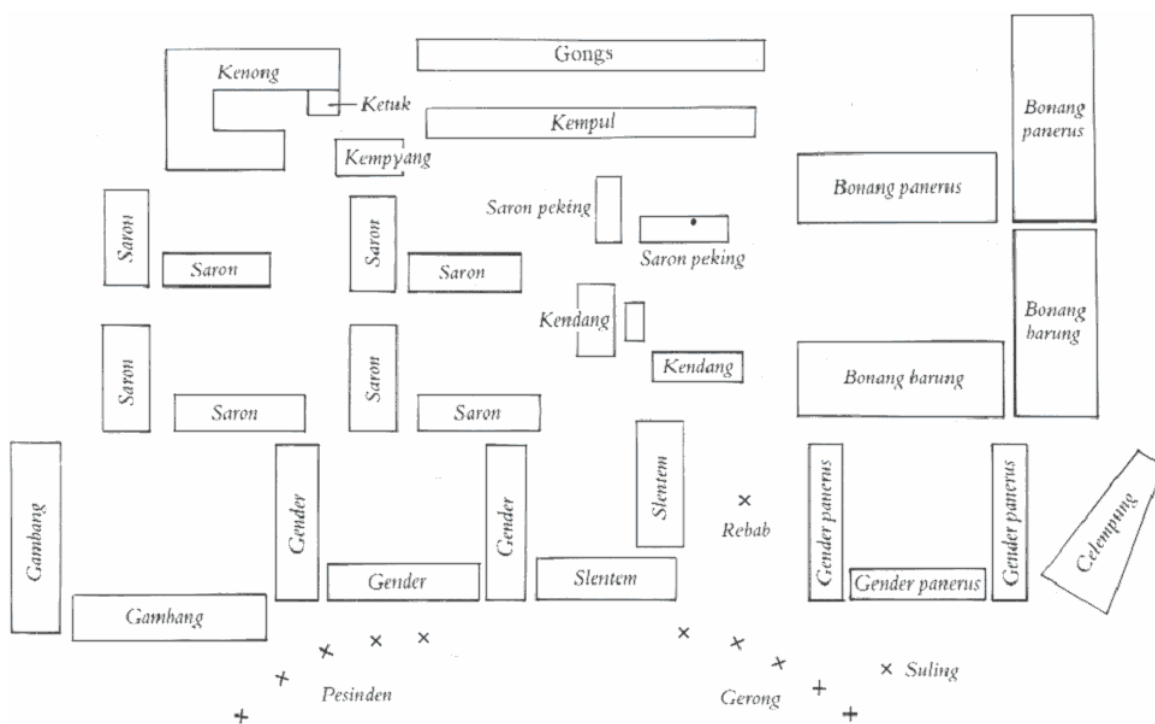
⁴² GAMELAN. *Southbank Centre* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.southbankcentre.co.uk/gamelan-at-southbank-centre/about-gamelan>

⁴³ LINDSAY, J. *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1986, s. 19

. 6 i 5 i 6
 6 6 6 i 5 6 i 2 3 i 2 i 6
 Pa- rab- é sang Smā- rā- ba- ngun
 3 5 6 i 6 5 3 2
 3 3 3 2 i 2 1 2 6 3 3 5 3 2
 Se- pat dom- bā ka- li O- yā
 6 6 i 5 i 6
 6 6 6 i 5 6 i 2 3 i 2 i 6
 Ā- jā do- lan lan wong pri- yā
 i i 3 2 1 2 6
 i 2 1 6 3 5 3 2 3 5 3 3 1 2 1 6
 Ngge- ra- mēh no- ra- pra- sā- jā

Obrázek 5 Příklad notace pro zpěv ve formě skladby landrang⁴⁴

4.5 Rozestavení nástrojů v orchestru



Obrázek 6 Typické rozestavení nástrojů v javánském gamelanu⁴⁵

⁴⁴ SUMARSAM. Introduction to Javanese Gamelan: Notes for Music 451 [online]. 3rd ed. Middletown: Wesleyan's Gamelan, 2002, s. 10 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:

<http://sumarsam.web.wesleyan.edu/Intro.gamelan.pdf>

⁴⁵ LINDSAY, J. *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1986, s. 20

4.6 Technika hry na úderové nástroje

Při své návštěvě gamelanu na indonéské ambasádě, jsem měla možnost vyzkoušet si hru na většinu zmíněných nástrojů. Všechny nástroje, na které se hraje v gamelanu paličkami/kladívky, mají dva různé styly hraní. Když je mezi notami dostatek času a tempo je pomalejší, je možné nechat zahráný tón rezonovat a další tón se prolne do něj. Nicméně v případě, že se hraje rychle a je třeba, aby melodie byla čistá a vyrovnaná, tón se tlumí. U gongů se tlumí tón po úderu přitisknutím paličky či dlaně na výstupek. U metalofonů s jednou paličkou se zvuk tlumí chycením destičky starého tónu při odehrání nového tónu, a to stylem, jako kdyby byla druhá ruka u destiček o krok pozadu. Ve velké rychlosti (např. na Bali) se tlumí destičky rukou ihned a čistý tón je znakem požadované virtuozity. U nástrojů se dvěma paličkami (*gender, gambang*) se palička drží speciálně mezi prostřeny prsty, podpíraná palcem. Tón se po odehrání tlumí s letným zpožděním velmi náročně hřbetem ruky.

4.7 Vyrábění nástrojů ⁴⁶

Vyrábění nástrojů je komplexní a dlouhodobý akt. Všechny díly se vyrábějí ručně v malých specializovaných výrobnách (kovárnách). Součástí práce je tedy odlévání kovu do různých forem, kutí, ladění, vyřezávání ozvučných komor i jejich zdobení. Ve výrobě záleží na všem. I dírky na šroubky ovlivňují kvalitu tónu. Přesného ladění se u destiček dosahuje precizním vyklepáváním kladivem. Používají se kladiva a formy různých tvarů. Nejsložitější je výroba velkého gongu. Jelikož je gong nejposvátnější nástroj, existuje jen minimum kovářství na Jávě, která jsou kompetentní technicky i duchovně k jeho výrobě. Celý rituál má svá duchovní pravidla. V den, kdy je gong vylit, kováři meditují a přinášejí duchům nástroje dary v podobě jídla a předmětů, aby je nerušili v práci. Gong musí být kut jeden měsíc. Obvykle čtyři učni kují, tři další dmou měchy a jeden otáčí disk. Velký gong se prodává za více než 70 000 Kč. Pokud gong nezní, dělá se celý rituál od začátku. Zvuk gamelanu zraje nejméně 30 let.

⁴⁶ LINDSAY, J. *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1986, s. 21-22

V dnešní době je zákonem zakázáno vyvážet původní staré nástroje gamelanu a je velmi nákladné objednat si gamelan na zakázku. S přibývajícím zájmem vnějšího světa o gamelan sice přibývá výrobců, ale slevuje se z originálních metod, materiálů a tudíž i zvuku a kvality ku prospěchu ceny.⁴⁷

⁴⁷ Primární zdroj Irfan Rais, Wales – Praha, 2016

5 Ladění a notace

5.1 Ladění

Z hlediska ladění a notace je gamelan vcelku výjimečný. Na rozdíl od evropského systému nemá totiž přesně standardizované rovnoměrně temperované ladění, a tudíž nemá závazný univerzální výškový koncept⁴⁸. Každý gamelan má svůj specifický zvuk. Říká se, že neexistují dva totožně znějící a stejně laděné gamelany; ani ve výšce, či ani ve struktuře intervalu. To má mimo jiné svůj historický původ v Javánské tradici, kdy bylo zakázáno kopírovat přesný zvuk posvátného palácového gamelanu.⁴⁹ Tato tradice přetrvává dodnes pro hudebníky mimo *kraton* (palác). Na odlišnostech v ladění i zvuku má taktéž podíl i geografická poloha. Například balijský styl se liší od javánského. Jednotlivé části Indonésie jsou zvyklé na rozdílné hudební tradice a mají své signifikantní prvky. Znalci gamelanu dokonce podle sluchu poznají, z jaké konkrétní oblasti orchestr pochází, nebo také která skladba zní nejlépe na kterém gamelanu. Indonéští hudebníci mají celkově více trénovaný sluch na jemné změny ladění a mikrointervaly. Oproti „západním“ hudebníkům mají sluch citlivější, a to, co Evropanům zní již falešné, Indonésané dokáží spojovat a vnímat stále v rámci konkrétního intervalu. Jemné odlišnosti ve zvuku gamelanu totiž dokážou zastoupit, navodit jemné nuance v pocitech a emocích, s jejichž vyjadřováním je gamelan úzce propojen. Také proto si místní hudebníci cení těchto drobných rozdílů v ladění, které mají svůj důvod a využití. V závěru také Lindsay naráží na zajímavý postřeh, že proces výroby nového gamelanu a usazení jeho tónu a doladování zabere nejméně dvacet let a je drahou záležitostí. Přesné ladění je tedy i otázkou peněz, a tudíž možná i proto, ucho hudebníka toleruje odchylky v ladění.

V rámci jednoho gamelanu jsou všechny jeho nástroje vyráběny tak, aby byly intervaly mezi notami ve stupnici téměř identické. V javánském a balijském gamelanu

⁴⁸ Výzkum z roku 1972 činěný na 27 gamelanech ukázal, že ačkoliv není ladění standardizováno, tak existuje pravidelnost ve výškách intervalů, která se dá zhruba převést na temperované ladění. *Sléndro* hrubě dosahuje rovné velikosti intervalů 5ET, což je za daných pravidel *slendra* 240 centů vzdálenost v intervalu. U *pélog* měl průměrný interval 169 centů, tudíž vyhovoval ještě konceptu 9ET. Závěr říká, že z 98% centrální Jáva užívá intervaly založené na 9ET konceptu. (Braun, M.)

⁴⁹ LINDSAY, J. *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1986, s. 6

rozlišujeme dva systémy ladění: *sléndro* a *pélog*. Ty se oba dělí dále na tři další podsystemy. Na Jávě se těmto modálním podsystemům obou stupnic říká *patet* a na Bali *Saih*. *Patet* znamená v překladu „vymezit“ a rozumí se jím způsob zacházení se stupnicí. *Patet* je obdoba „západních“ modů. Rovněž má pravidla, které noty jsou důležité, a které jsou v hraní vypuštěny. Je to rovněž systém pravidel různých soustav pohybů výšek tónů ve skladbě. „*Patet je soustava výšek tónů končících na jistém tónu a ubírajících se konkrétní cestou k tomuto tónu.*“⁵⁰ Jednotlivé *patet* se od sebe liší typickou kadencí v závěru oddílu skladby (podrobněji v kapitole o hudební řeči).

Kompletní sestava gamelanu je vybavena oběma laděními. To znamená, že každý nástroj je v ansámblu (minimálně) zdvojen ve variantě jak *sléndro*, tak *pélog*. Nástroj *sléndro* ladění je obvykle umístěn do pravého úhlu k nástroji *pélog* stejného druhu, a to pro rychlé a snadné přemístění hudebníka při modulacích.⁵¹ Takovýto typ kompletního gamelanu z centrální Jávy se nazývá *gamelan seprangkat* a čítá obvykle okolo 50-60 nástrojů. Původ indonéských stupnic najdeme v Číně, Indii a na ostrovech samotných. Z Číny je převzata struktura, zatímco z Indie spíše využití stupnic – systémy *patet*. Stupnice *sléndro* se Čínou inspirovala ve struktuře intervalů, kde se podobá běžným čínským stupnicím.⁵²

5.1.1 *Sléndro*

Sléndro je pentatonická stupnice o pěti tónech. Ačkoli není jasného důkazu, která stupnice vznikla jako první, Javánci *sléndro* považují za nejstarší přirozenou stupnicí, která se vyvinula ze stupnice tří-tónové. Etymologie názvu je dvojí. Buď pochází ze jména vládnoucí rodiny Sailendra z centrální Jávy z 8. století, nebo je pojmenovaná podle boha Sang Hyang Hendra, který stupnici Javáncům daroval⁵³. Hlavní rozdíl mezi *sléndro* a *pélog* je v intervalech mezi notami. Lindsay uvádí, že *sléndro* má mezi všemi tóny stupnice shodný nebo téměř shodný interval $1 \frac{1}{4}$ tónu. V běžné praxi se tedy *sléndro* skládá z velkých sekund (2) a malých tercií (3) v základním pořadí 2 3 2 2 3.

⁵⁰ Bali & Beyond: Performance [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.balibeyond.com>

⁵¹ HARNISH, D. Gamelan. In: *Grove Music Online: The Grove Dictionary of Music* [online]. 2nd ed. 2013 [cit. 2016-07-07]. ISBN 9781561592630. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁵² Bali & Beyond: Performance [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.balibeyond.com>

⁵³ LINDSAY, J. *Javanese gamelan: traditional orchestra of Indonesia*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 1992. s. 25

Převvedeno na temperované ladění a vyjádřeno názvy not by se *sléndro* dalo zapsat přibližně jako C D F G A C. Indonésané nepojmenovávají noty písmeny, nýbrž čísla a názvy čísel v javánštině potažmo jejich zkratkami kvůli rychlosti. V minulosti noty dostaly primární názvy podle částí těla: 1 (*siji*) – hlava, 2 (*loro*) – krk, 3 (*telu*) – hrud', 5 (*lima*) – ruka, 6 – (*enem*) – pojmenování čísla šest. V Balijském názvosloví se noty (výšky) pojmenovávají následovně: 1 – *ding*, 2 – *dong*, 3 – *deng*, 5 – *dung*, 6 – *dang*.

Jak jsme již zmiňovali výše, *sléndro* se dělí na tři *patet*. Všechny tři, *patet nem*, *patet sanga*, *patet manyura*, užívají pěti stejných tónů *slendra*, akorát v jiném sletu. Například v loutkové stínohře se každý *patet* vztahuje k jednotlivým částem představení. Stupnice mají v hudbě gamelanu svoji přesnou funkci a symboliku. Na Jávě je gamelan výhradně ve *sléndro* ladění tradičně využíván k doprovodu *wayang kulit* (antické loutkové stínohry). Taktéž doprovází *wayang gólek* (hry loutkového divadla) a *sandiwara* (hry s hudbou)⁵⁴. Ve stínovém divadle se hudební podklad v ladění *sléndro* užívá ve spojení s posvátným námětem, nejčastěji s příběhy z Rámájany či Mahábháraty. *Sléndro* a *pélog* zastupují rozdílné emoce. *Sléndro* má vyjadřovat hluboké pocity štěstí nebo smutku a navozuje pocity dramatu či napětí.⁵⁵

Výška název výšky evropský ekvivalent

pitch	pitch name	Western-pitch equivalent
1	barang alit	D-
6	nem	B
5	limá	A-
3	dhádhá	F#+
2	gulu	E
1	barang	D-

Obrázek 7 Ladění *sléndro*

Názvy intervalů s přibližným evropským ekvivalentem⁵⁶

⁵⁴ HARNISH, D. Gamelan. In: *Grove Music Online: The Grove Dictionary of Music* [online]. 2nd ed. 2013 [cit. 2016-07-07]. ISBN 9781561592630. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁵⁵ LINDSAY, J. *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1986, s. 25

⁵⁶ SUMARSAM. Introduction to Javanese Gamelan: Notes for Music 451 [online]. 3rd ed. Middletown: Wesleyan's Gamelan, 2002, s. 4 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://sumarsam.web.wesleyan.edu/Intro.gamelan.pdf>

5.1.2 Pélog

Pélog je půltónová stupnice o sedmi tónech. Jen vzácně se však v hudebních kusech využívá všech sedmi tónů stupnice. Nejběžnější je využití jen pěti z nich. Výšky tónů jsou pojmenovány číslicemi od 1 až do 7 a názvy částí těla jako výše u *sléndra*. S rozdílem dvou tónů navíc u *pélog*: 4 (*papat*) - dobrý, 7 (*pitu*) – nedefinovaná věc. V balijské verzi názvosloví se užívá stejných pěti názvů jako u *sléndro*, nicméně v různém pořadí. *Pélog* se tradičně dělí na čtyři *patet*. *Patet nem* užívá soustavu tónů 1, 2, 3, 5, 6 (půltón, celý tón, celý tón, půltón, dva celé tóny), *patet lima* využívá tóny 1, 2, 4, 5, 6 (půltón, dva a půl tónu, půltón, půltón, dva celé tóny), zatímco výběr tónů u *patet barang* je 2, 3, 5, 6, 7 (celý tón, dva celé tóny, půltón, celý tón, jeden a půl tónu). *Patet manyura* se téměř nepoužívá. Některé nástroje, které neobsahují všech sedm tónů, tedy musí být v gamelanu zastoupeny ve dvou verzích⁵⁷. V divadelním představení (*wayang gedog*) se hlavně *pélog* spojuje se světskými náměty jako je například cyklus eposů o javánském hrdinovi *Panji*. *Pélog* vyjadřuje jistou majestátnost, noblesu a klid, nebo také velmi hluboké zasažení (láskou nebo smutkem). Etymologie názvu v javánštině odkazuje na variantu slova *pelag*, což je v překladu „krásný“. V poslední době je *pélog* nejužívanější indonéskou stupnicí. Jávká nejužívanější oktáva (rejstřík) odpovídá v evropském měřítku jednočárkované oktávě (od C1 po C2).⁵⁸

⁵⁷ HARNISH, D. Gamelan. In: *Grove Music Online: The Grove Dictionary of Music* [online]. 2nd ed. 2013 [cit. 2016-07-07]. ISBN 9781561592630. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁵⁸ Tamtéž

Scale	Scale	Scale
I	II	III
1 (penunggul) D#	1 (penunggul) D#	
2 (gulu) E	2 (gulu) E	2 (gulu) E
3 (dhâdhâ) F#	3 (dhâdhâ) F#	3 (dhâdhâ) F#
4 (pélog) A-	4 (pélog) A-	
5 (limâ) A#	5 (limâ) A#	5 (limâ) A#
6 (nem) B	6 (nem) B	6 (nem) B
7 (barang) C#		7 (barang) C#

Obrázek 8 Základní mody pélog

Názvy tónů tří základních modů (patet) ladění pélog a jejich evropské ekvivalenty.⁵⁹

5.1.3 Balijská specifika

Balijský gamelan je charakteristický „párovaným laděním“. Dva stejné nástroje jednoho hudebního klíče jsou záměrně laděny mírně od sebe. Tím se vytváří drobně pulzující efekt, který pocitově rozšiřuje barvu a rozpětí tónu. Při náboženských obřadech tento mihotavý efekt posluchači navozuje Boží přítomnost a meditativní stav. Tohoto efektu užívají i další oblasti Indonésie.

5.2 Notace

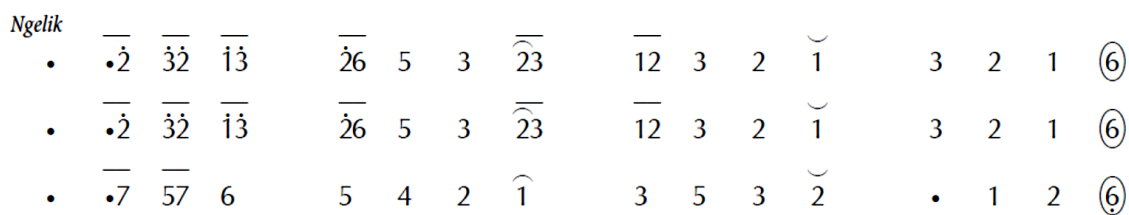
V 19. století výrazně vzrostl zápis a notace skladeb gamelanu. Z důvodu zachování národního umění se mnoho skladeb zapsalo a uložilo do knihoven *kratonů*. I přesto hlavním zdrojem učení vždy bylo a zůstává předávání hudby ústní tradicí. Klíčem k učení gamelanu je totiž náslech, imitace a pozorování. I přes výpomoc notace, je pro nové muzikanty vždy nejdůležitější naučit se gamelan vnímat a hrát podle sluchu. Tím si rovněž tříbí i hudební paměť a schopnost improvizace.

⁵⁹ SUMARSAM. Introduction to Javanese Gamelan: Notes for Music 451 [online]. 3rd ed. Middletown: Wesleyan's Gamelan, 2002, s. 5 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://sumarsam.web.wesleyan.edu/Intro.gamelan.pdf>

5.2.1 Notový zápis

Ve starém zápisu *sléndro* je šest svislých čar, jedna pro každý z pěti tónů a pro oktávu první noty. Linka pro čtvrtou notu je tištěna silně pro lepší orientaci v zápisu. Vodorovné čáry značí rytmus, tempo a opět silná každá čtvrtá linka zastává funkce taktové čáry, kde jsou hned vedle značeny druhy hrajících nástrojů a navazuje opět první linka pro první notu stupnice. Noty se značí černou tečkou a směr skladby je svislý nikoliv vodorovný jako u evropské notace.⁶⁰ Na konci 19. století se vyvinul nový systém zvaný *kepatihan*, který se užívá dnes.

Kepatihan používá pro názvy not čísla. Sedm not stupnice se tedy značí od nejnižšího tónu 1 po nejvyšší tón 7 (viz *sléndro a pélog*). V notaci se značí jen hlavní melodická linie nikoliv ornamentika ani různé specifické styly hraní konkrétních nástrojů. K melodii jsou zaznamenány pokyny pro nástroje značící strukturu (viz vysvětlivky).



Obrázek 9 Ukázka Kepathian notace⁶¹

Vysvětlivky: 5̂ → kenong 2̄ → kempul ① → gong

Jako další symboly v notaci se užívají: tečka nad číslem signalizuje vyšší oktávu, tečka pod číslem nižší oktávu. Tečka místo čísla značí pomlku a rovná čárka nad číslem značí délku not (na kolik not se dělí jedna doba).

⁶⁰ LINDSAY, J. *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1986, s. 27

⁶¹ *Gendhing Jawi - Javanese Gamelan Notation* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.gamelanbvg.com/gendhing/index.php>

6 Hudební řeč, struktura skladby a teorie hudby gamelanu

6.1 Melodická linie namísto harmonie

„Kdyby Západ nevyvinul harmonii, avšak místo toho by pokračoval v experimentování a kombinování melodických linek, pravděpodobně by jeho hudba byla docela podobná struktuře hudby gamelanu.“⁶²

Od doby klasicismu a romantismu je v evropské hudbě zvykem vnímat a tvořit hudbu spíše harmonicky, vertikálně organizovanou. Do popředí zájmu se postavil akord, jeho stavba či kladení akordů a jejich spojování ve skladbě. A právě v tom se liší tradiční indonéské pojetí hudby, které naopak chápe hudbu melodicky, jako melodickou linii. Hudebník gamelanu tedy přemýšlí ve skladbě horizontálně. Tato horizontální organizace hudby má přímou souvislost s modalitou hudebního jazyka gamelanu, která je, jak již dříve zaznělo, postavena na výběru not ze stupnic *sléndro a pélog* (pentatonické mody *patet*). V popředí je tedy práce s melodickými vzorci, které vytvářejí hlubokou strukturu hudby.⁶³ Kromě zmíněných hudebních podmínek mají na melodické vzorce a jejich podobu a použití vliv i mimohudební asociace jakými jsou např. inspirace intonací řeči, emoce či děj tance a divadla, charakter postavy z příběhu a další.

6.2 Melodické vrstvy

To, co činí hudbu gamelanu neobvyklou je její rozmanitá textura, kterou tvoří rozdílné nástroje hrající rozdílné variace melodického tématu ve stejném čase. Melodie má ve skladbě několik podob, které se na sebe vrství. S každou z nich jsou spojeny konkrétní hudební nástroje, které ji realizují (viz hudební nástroje). Nejzákladnější neměnicí se vrstvou melodie jsou cyklické „interpunkční“ nástroje – gongy. Ty hrají absolutní základ melodie a jsou určující spíše pro rytmus a formu. Další neměnnou vrstvou je kostra melodie – *balungan* (doslova znamená kost) neimprovizovaná jednodušší melodická linka zapsaná v notách. Mezistupněm je drobná modifikace linky *balungan* (například anticipací skupin not v 2x rychlejším tempu). Nejsložitější melodií jsou pak zdobené, spleťtité melodické vzorce nástrojů s velkým

⁶² LINDSAY, J. *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1986, s. 32 (vlastní překlad)

⁶³ HOOD, M. a J. MACEDA. *Music. Music of Indonesia*. Leiden: E. J. Brill, 1972, s. 7

tónovým rozsahem či nefixovanou výškou (zpěv, *rebab*). Jsou to „zdobící“ melodie improvizované a částečně improvizované mající nejčastěji 2 až 8 krát více not než základní melodický rámec *balungan* (systém *irama*).

„Proto jsou lidé hrající na zdobící nástroje nejprofesionálnějšími v orchestru, protože nejenže musí improvizovat, ale také musí odpočítávat doby, aby věděli, kdy mají hrát.“⁶⁴

6.3 Improvizace a její techniky, kadence

„Ne všechno, co v naší hudbě zní jako improvizace, je 100% improvizace.“⁶⁵ Paradoxně i improvizace mívá svá pravidla a techniky, které jsou vázané k daným nástrojům. Jejím hlavním předpokladem je vycházení z patřičného pentatonického modu *-patet*. Zakázáno je např. hrát disonantní noty k *balungan*. Pro každý z těchto modů *patet* je typická kadence, která je součástí každé skladby. Jelikož hudba gamelanu není harmonická, její kadence nemá podobu nám klasické akordické: T, S, D, ale podobu melodickou (ustálená melodie hierarchie 4 tónů). Mantle Hood označuje v kadencích dva speciální tóny a připodobňuje je názvem i přibližnou funkcí k evropské T a D. Jeden tón zastává funkci „důrazné toniky“, druhý „silné dominanty“.

• Sléndro Kadence	• Pélog Kadence
• Nem: 6-5-3-2	• Lima: 5-4-2-1 (old) or 5-3-2-1 (new)
• Sanga: 2-1-6-5	• Nem: 2-1-6-5
• Manyura: 3-2-1-6	• Barang: 3-2-7-6
	• Manyura: 3-2-1-6

Obrázek 9 Kadence sléndro a pélog

Tóny tóniky jsou naznačeny v kroužku a tóny dominanty podtrženy.

Kadence přichází nejčastěji na konci hudební fráze (nebo v závěru části *buka* či *gongan*). „Zdobící nástroje“ při kadenci přestanou náhodně improvizovat a uchýlí se v jejím průběhu každý ke svému speciálnímu hudebnímu vzorci, který je dán, aby zněl s ostatními.“⁶⁶ Zpravidla se při kadenci velmi zpomalí tempo a užívá se *irama*.

⁶⁴ Primární zdroj Irfan Rais, Wales – Praha, 2016, vlastní překlad

⁶⁵ Taktéž

⁶⁶ Taktéž

Mezi improvizální techniky patří například *imbal*, *sekaran* a *céngkok*.⁶⁷ *Imbal* je javánský název tzv. techniky proplétání – „*interlocking*“. *Interlocking* je rychlé střídání partů dvou stejných nástrojů vytvářejících dohromady celkovou melodii. Jinými slovy nástrojová alternace v melodii. Je užíván k zdobení hlavní melodie a má v podstatě podobu melodické figurace. Existují různé typy střídání – nejčastěji je to střídavá anticípance dalšího tónu ve stupnici nebo *balungan* a různé kombinace.⁶⁸ *Imbal* používají hlavně nástroje *saron* nebo dva *bonang*. Na Bali se tato technika nazývá *kotekan* a je neobyčejně rychlá a virtuózní viz příklad v notačním přepisu⁶⁹.

Obrázek 10 Virtuózní balijská technika kotekan (*imbal*) a melodie

Typem improvizálního vzorce je *sekaran* neboli „květinový vzor“ zdobící hudbu svou ornamentikou. Běžně v podání *bonang* střídající *sekaran* s *imbal*.

Céngkok je dalším typem melodických formulí zdobících nástrojů (*gambang*, *gender barung*). Formule směřují k přízvukné poslední době *séléh* v taktu. Tyto vzorce

⁶⁷ BERN, J. Javanese Gamelan [online]. 2002 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:

<http://homepages.cae.wisc.edu/~jjordan/gamelan/about.html>

⁶⁸ BRINNER, B. *Music in Central Java: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, 2008, s. 157

⁶⁹ TENZER, M. S. Theory and Analysis of Melody in Balinese Gamelan. *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory* [online]. 2000 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:

<http://www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.2/mto.6.2.tenzer.html>

se vyvinuly z vokálních partů a mohou být variované hudebník od hudebníka.⁷⁰ Vhodnou zdobící techniku v hudbě determinuje *patet*. Konkrétní *patet* tedy udává, zda budou použity zdobné formule *céngkok* nebo *sekaran*. Hudebníci se proto neučí konkrétní noty, ale strukturu skladby a tradiční způsob, jak s ní zacházet. Díky tomu spolu můžou vystupovat bez přípravy i hudebníci, kteří spolu nikdy nehráli.⁷¹

6.4 Systém *irama*

Pojem *irama* je víceznačný. Je to javánský komplexní systém oscilující mezi tempem, rytmem a melodií. Označuje tempo skladby, které může být pomalé, mírné nebo rychlé. Zároveň je to ale primárně rytmický poměr not melodických „zdobících“ nástrojů vůči linii *balungan*. Jinak řečeno hustota not improvizujících nástrojů a tudíž i částečně tempo dané pasáže (aby tyto noty stihly být zahrány). Tyto různé úrovně *irama* ve skladbě určuje buď vedoucí nástroj *kendhang*, nebo jsou pevně stanovené a přidružené k určité formální sekci skladby a značené v notovém zápisu.

Úrovně⁷² *irama* jsou 4. Každá úroveň může být hrána jak pomalu, mírně, tak rychle.

I. irama lancar, kdy *saron peking* hraje 2 noty ku 1 notě *balungan*, je základní *irama*.

II. Irama dadi značí 4 noty ku 1 notě *balungan*.

III. Irama wilet značí 8 not ku 1 notě *balungan*.

IV. Irama rangkep značí 16 not ku 1 notě *balungan*.

Z logické návaznosti tedy vyplývá, že čím vyšší číslo *irama*, tím více se *balungan* dané sekce rozptýlí, a celý cyklus pasáže jde delší dobu až k závěrečnému gongu.

6.5 Cykličnost namísto lineárnosti

Princip opakování je důležitým aspektem každé hudby. Evropská realizace opakování bývá lineární a jednotlivá témata se rozvíjejí nebo vracejí dle různých pravidel. Naproti tomu základním organizačním principem tradičního gamelanu je

⁷⁰ BRINNER, B. *Music in Central Java: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, 2008, s. 157

⁷¹ DESCHÊNES, B. *Javanese and Balinese Gamelan Music* [online]. 2002 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: http://musis.ca/matsu_take_eng/3_AMG_Java_Bali.html

⁷² BERN, J. *Javanese Gamelan* [online]. 2002 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://homepages.cae.wisc.edu/~jjordan/gamelan/about.html>

cyklická hudební forma založena na neustálé repetici základní hudební myšlenky bez přerušení. (V evropské hudbě se tomuto principu cykličnosti přibližuje konstantní ostinato.)⁷³ Tento cyklus vytvářejí cyklické nástroje – gongy – hraním stejného rytmicko-melodického vzorce a jeho identickým opakováním v několika cyklech. Spolu s nástroji *balungan* obstarávají v hudbě stabilitu. Nicméně aby repetitivní hudba nebyla stále stejná a nezevšedněla, melodické nástroje v rámci každého cyklu melodii variují a obměňují improvizacemi. Vrstvením hudebních vzorců všech nástrojů s jejich rozdílnou hustotou melodie vzniká komplexní polyrytmický systém. I v nejkomplicovanějších částech skladby jsou všechny nástroje včetně těch ozdobných rytmicky velmi přesné, tudíž celkový efekt všech částí dává posluchači dojem stálého vyrovnaného pulzu.⁷⁴

6.6 Metrum, rytmus a kolotomický cyklus

Základní metrickou jednotkou skladby je *gatra* (takt). *Gatra* v javánštině znamená doslova semeno – metaforicky základ všeho, co roste, vyvíjí se⁷⁵. Javánský metrický systém hudby je výhradně čtyřdobý. Každá *gatra* se tedy dělí na čtyři doby, přičemž přízvuk je na doby kladen přesně naopak, než je evropská hudba zvyklá. Největší přízvuk je v taktu na 4. době, která nese název *séléh* a je vždy konsonantní. Těžké doby *séléh* mají ve skladbě důležitou roli, protože mnoho zdobících nástrojů vztahuje své melodické vzorce jen právě k nim.⁷⁶ Všechny nástroje se na *séléh* melodicky scházejí v notu *balungan* a tudíž tato doba nepřímou ovlivňuje (předjímá) podobu a typ ozdobných vzorců improvizace. Další přízvuk bývá rovněž na 2. době, zatímco 1. a 3. doby jsou slabé.

⁷³ JONES, C. S. Listening to Balinese Gamelan: A Beginners' Guide. In: *OpenStax CNX* [online]. 2007 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://cnx.org/contents/AaDWaahk@6/Listening-to-Balinese-Gamelan-#>

⁷⁴ Tamtéž

⁷⁵ Primární zdroj Irfan Rais, Wales – Praha, 2016

⁷⁶ QEHN. *Introduction to Gamelan Music: The People's Guide to the Gamelan* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://members.efn.org/~qehn/tutor/>

	5	3	5	6		3	5	6	N
Gender:	535.	535i	565i	56i6	565.	5653	656.	656i	
	...2	1653	.535	6126	..61	212.	..32	1261	

Obrázek 11 Improvizační vzorec

Ukázka konsonance na 4. době séléh v rámci improvizačního vzorce nástroje gender.

Kolotomie vytváří ve skladbě jasnou stabilní strukturu, která se opakuje v několika cyklech. Samotné slovo vyjadřuje opravdu „cyklus“ či „kolo“ a „dělení“⁷⁷. Rytmičtý vzorec úderů jednotlivých nástrojů by bylo v grafické podobě možné rovnoměrně rozložit po obvodu kružnice. Z nástrojů se do této skupiny řadí všechny gongy – *gong ageng*, *kempul*, *kenong*, *ketuk*, *kempyang* (viz kapitola o nástrojích). Každý z těchto „dělicích“ nástrojů rozděluje svými údery skladbu na rovnoměrné fráze, díky kterým se mj. mohou všichni hudebníci ve skladbě orientovat a hrát své party. Na základě toho s jakou frekvencí a na jakém místě zazní jednotlivé nástroje, rozeznáváme dále různé hudební formy (struktura skladby) a jejich seskupení do hudebních dílů skladby (tj. 1 a více hudebních forem a propojení s nástrojem nebo událostí), o kterých se budeme zmiňovat dále.

Nejzákladnější a nejdelší rytmickou frází vyděluje velký *gong ageng*. Tomuto vzorci se podle toho říká *gongan* a je to úsek skladby mezi zazněními velkého gongu (nejčastěji 16 nebo 32 dob). V každé frází hraje velký gong jen jednou a značí zároveň konec i začátek fráze, která se opakuje v cyklu a variuje. Tato nota (*séléh*), kterou hraje *ageng* se dá tedy označit jak za první, tak poslední notu cyklu. Frází *gongan* může být ve skladbě několik. *Gongan* se dále dělí v závislosti na jeho délce na dva nebo čtyři rovnoměrné menší části zvané *kenongan*⁷⁸, které jsou značeny úderem nástroje *kenong*. Další nástroj *kempul* dále dělí *gongan* v závislosti na typu formy. Obvykle je vázán na počet *kenongan* a hraje svůj tón uprostřed mezi dvěma údery *kenong*⁷⁹. V praxi 1. dobu po zaznění gongu *kempul*

⁷⁷ Primární zdroj Irfan Rais, Wales – Praha, 2016

⁷⁸ QEHN. *Introduction to Gamelan Music: The People's Guide to the Gamelan* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://members.efn.org/~qehn/tutor/>

⁷⁹ *Gendhing Jawi - Javanese Gamelan Notation* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.gamelanbvg.com/gendhing/index.php>

vynechává⁸⁰. *Ketuk* figuruje jen v delších hudebních formách (32 dob a více) a značí každou 2. dobu v *gatra*. Poslední *kempyang* se ve skladbě vyskytuje jen v přítomnosti předešlého *ketuk*. Svým tišším tónem značí každou slabou dobu – tedy 1. a 3. dobu *gatra*. Tato pravidla vedou k „formování hudební formy“.

6.6.1 Hudební formy

Forma je v javánské hudbě určována vztahem mezi rytmickou kolotomickou strukturou skladby a melodickou linkou *balungan*. Jak jsme zmiňovali výše, každá hudební forma má daný počet dob vedoucí ke *gong ageng* a je hrána určitým výběrem kolotomických nástrojů. Ke každé struktuře rovněž patří tempo (*irama*), v němž je struktura hrána v cyklech, a mívá svá tempová pravidla na začátku a na konci.

Opakující se cyklus může být na základě formy jednodušší (jen o 8 notách), nebo může být komplexní až např. o 256 dobách. *Program pro to kdy, jak často a kolikrát se má hrát každá forma může být daný formou, nebo domluvený předem a celý soubor si zapamatuje skladbu, nebo může být signalizován vedoucím skupiny (obvykle bubeníkem), nebo kombinací těchto možností.*⁸¹ Ten samý princip platí i u anticipace kadence. Konkrétní formy mohou být spjaty s doprovodnou událostí.

Rozlišuje se 5 základních hudebních forem skladby a z toho 3 formy odvozené určené k doprovodu *wayang* (divadla).⁸²

1. *Lancaran* má 16 dob ke gongu (4 *gatra*) a člení se na 4 *kenongan*. 1. a 3. doba každé *gatra* je obsazena pomlčkou. Forma je hrána rychle v tempu *irama lancar*.
2. *Bubaran* má 16 dob ke gongu (4 *gatra*) a člení se na 4 *kenongan*. Forma je hrána středně rychle v tempu *irama tanggung* a bývá umístěna na závěr koncertu, kdy publikum odchází.⁸³

⁸⁰ QEHN. *Introduction to Gamelan Music: The People's Guide to the Gamelan* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://members.efn.org/~qehn/tutor/>

⁸¹ JONES, C. S. *Listening to Balinese Gamelan: A Beginners' Guide*. In: *OpenStax CNX* [online]. 2007 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://cnx.org/contents/AaDWaahk@6/Listening-to-Balinese-Gamelan-#>

⁸² QEHN. *Introduction to Gamelan Music: The People's Guide to the Gamelan* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://members.efn.org/~qehn/tutor/>

⁸³ Primární zdroj Irfan Rais, Wales – Praha, 2016

3. Ketawang má 16 dob ke gongu (4 *gatra*) a člení se jen na 2 *kenongan*. Forma je hrána pomale v tempu *irama dadi*.
4. Ladrang má 32 dob ke gongu (8 *gatra*) a člení se na 4 *kenongan*. Forma je obvykle v jakémkoli tempu kromě *irama lancar*.
5. Gendhing je nejdelší a nejkompikovanější formou, která se skládá z více skladebných dílů. Může mít 64, 128 nebo až 256 dob ke gongu (64 *gatra*). Člení se na 4 *kenongan* a 8 *ketuk*. Nikdy neuzívá *kempul*. Typicky je hrán v pomalém tempu *irama dadi*. „*Gendhing*“ může také znamenat obecně skladba gamelanu.
 - a. Ayak-ayakan je nepravidelná forma užívaná k doprovodu *wayang* (konkrétně k průvodu). Počet dob je různý kus od kusu a tempo může mít středně rychlé nebo rychlé.
 - b. Srpegan je také nepravidelné a počet *gatra* se variuje. Tento kus často v divadle doprovází bojové scény a je v rychlém tempu *lancar*.
 - c. Sampak je opět nepravidelný, obvykle v páru se *srpegan* doprovází boj. Je velmi hlasitý a rychlý (*lancar*).

Jednotlivé díly ve skladbě často přecházejí z jedné formy do druhé (z delších do kratších). Není neobvyklé hrát všechny výše zmíněné formy za sebou od nejdelší po nejkratší, pakliže jsou ve stejném ladění *pathet*. Mnoho skladeb může mít rozdílné melodie a zároveň jsou založeny na stejné kolotomické formě. Pokud je skladba založena na tradiční formě, tak se v jejím titulu objeví název formy vedle jména skladby, např. *Lancaran* (forma) *Slebrak* (titul díla).

6.6.2 Hudební díly

„*Javánské hudební formy skladeb nemají věty jako má např. západní symfonie, mají jen řekněme díly A, díly B, které mohou obsahovat několik hudebních forem a svou podobu přizpůsobují tomu, co doprovázejí.*“⁸⁴

Těchto dílů *gendhing* (skladby) je několik, mají obvykle svou stálou pozici ve skladbě, rozdílnou charakteristiku a jsou zapsány v notaci. Tyto díly skladeb

⁸⁴ Primární zdroj Irfan Rais, Wales – Praha, 2016

upozorňují hudebníka na rozdílné styly hraní, na tempo, a sdělují nástrojový výběr. Ještě před tím, než začne skladba, je zvykem ozdobných nástrojů hrát simultánně ve stejném modu improvizaci podobnou evropskému ladění orchestru před začátkem koncertu. Tomuto „ladění“ se říká *pathetan*. Následuje úvodní předehra (vstupní melodie) neboli tzv. *buka*. Toto otevírací téma bývá často hráno nástrojem *bonang*, *suling*, *kendhang* nebo *rebab* ve volném rytmu, nebo je zpíváno loutkařem *wayang kulit*. *Buka* znamená doslova „otevřít“. Dalším dílem skladby je *ngelik*⁸⁵, který má za úkol vytvářet kontrast ostatním dílům (*ompak*, *merong*). Je spojován s vysokým tónem a je určen pro mužský sbor *gerongan* zpívající hlavní melodii. *Ngelik* má typicky formu *ketawang*, která bývá často v cyklech po třech či čtyřech. Dalším dílem je *ompak*, což doslova v překladu znamená most. Cyklus *ompak*⁸⁶ může být ve formě *landrang* či *ketawang* neomezeně opakován, nebo sloužit jako most mezi díly *merong* a *inggah*. *Ompak* má vlastní bubenický vzorec a zrychluje tempo *irama*. Další díly *merong* a *inggah*⁸⁷ jsou oba realizací dlouhé formy *gendhing* a vždy se ve skladbě vyskytují společně. *Inggah* má často 64 dob a může být realizován také formou *landrang*. V *merong* spolu hrají všechny nástroje kromě ozdobných a zároveň je nejdelším dílem skladby gamelanu (až 256 dob).

6.7 Dynamika a barva tónu

Dynamiku ve skladbě udává částečně *kendhang* a částečně může být dána konkrétními formami a tempem. Přírozeně jsou nejhlasitější nástroje s vyšším tónem (např. *peking*), nicméně v průběhu skladby nalezneme snahu o vyváženost všech hlasů. V případě doprovodné funkce gamelanu se nástroje dynamicky podřizují např. zpěvu, recitaci poezie, nebo se dynamika mění na základě divadelního děje. Barva zvuku je pro gamelan specifická. Při poslechu hudby gamelanu zjistíme, že nástroje s nejnižším tónem hrají nejméně not a počet not roste s výškou tónů nástrojů. Výška a témbra nástroje může mít ve skladbě svou funkci a symboliku. Táhle tóny gongů zní ve skladbě méně často. Majestátný posvátný zvuk *gongu* a dlouhý rezonující tón jiných metalofonů se prolíná do dalších vrstev hudby a vytváří souzvučky s melodickými

⁸⁵ SORRELL, N. *A Guide to the Gamelan*. London: Faber and Faber, 1990, s. 80.

⁸⁶ Tamtéž s. 80

⁸⁷ SORRELL, N. *A Guide to the Gamelan*. London: Faber and Faber, 1990, s. 71-73.

nástroji. Xylofonové nástroje mají měkký kovově zvonivý radostný, a přesto sebevědomý tón, *peking* (obzvláště na Bali) zní hravě, drze a nedočkavě jako malé dítě, zpěv je mistrem ornamentiky a flétna *suling* má lehký tón podobný větru. Buben *kendhang* zní jako imitace kroků, nebo úderů kapek deště do vodní hladiny. Všechny nástroje gamelanu jsou velmi zvukomalebné a můžou nést v dílech své konkrétní symboliky a výmluvně dotvářet atmosféru.

7 Historie a vývoj gamelanu za hranicemi Indonésie

7.1 Gamelan v Evropě

Ačkoli se soubory nástrojů gamelanu až do 19. století nevyvážely mimo oblast jihovýchodní Asie, jednotlivé nástroje nejspíše Evropou kolovaly již dříve díky obchodování s východní Indií. Příkladem takového dovozu by mohli být bratři Hemonové, výrobci zvonkoher ze 17. století, kteří měli vlastní vylepšenou metodu ladícího procesu zvonů, kdy dle H. Klotze porovnávali výšky zvonů s metalofony (pravděpodobně z Indonésie). Nebo například francouzský clavecinista Jean-Phillipe Rameau vlastnil ve své sbírce *gambang* javánského původu.⁸⁸ První dva sety gamelanu, ačkoli se speciálně upraveným diatonickým laděním, byly vyvezeny roku 1816 do Anglie u příležitosti konce služby anglického guvernéra na Jávě. V této souvislosti se vyskytuje první zmínka o hře gamelanu v Evropě.

Další zmínky o představení převážně javánských gamelanů jsou z pozdních let 19. století v souvislosti s výstavami světové kultury. Úplně první evropské vystoupení souboru javánského gamelanu se uskutečnilo roku 1879 na Národní koloniální výstavě v Arnhemu, o čtyři roky později v Londýnském Aquariu a na výstavě v Amsterdamu⁸⁹. Nejznámější vystoupení gamelanu v Evropě se uskutečnilo roku 1889 na světové výstavě v Paříži. Do povědomí veřejnosti se dostalo díky tomu, že právě zde se s javánským gamelanem poprvé setkal Claude Debussy a další skladatelé, kteří se jím nechali inspirovat. Dalším a prvním velkým profesionálním vystoupením javánského gamelanu byla opět světová výstava v Paříži, roku 1900. Příležitostně indonéské soubory své nástroje nechávaly jako dar v daných státech (např. po výstavě v Chicagu, 1893), díky čemuž se povědomí o tradici gamelanu šířilo dále po Evropě a Americe.

Ve 20. století se na dalším šíření hudební tradice gamelanu podíleli indonéští studenti v Nizozemsku, kteří hráli pro studenty i pro širokou veřejnost se snahou zvýšit povědomí o indonéské kultuře a otevřít debatu o nezávislosti Indonésie. Pravděpodobně první evropský gamelan byl zformován v Nizozemsku místními studenty roku 1941 a nesl jméno *Babar Layar*. Jeho působení je v kontextu šíření gamelanu výrazné,

⁸⁸ HARNISH, D. Gamelan. In: *Grove Music Online: The Grove Dictionary of Music* [online]. 2nd ed. 2013 [cit. 2016-07-07]. ISBN 9781561592630. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁸⁹ Tamtéž

neboť pod vedením známého „otce etnomuzikologie“ Jaapa Kunsta nastudovali repertoár z centrální Jávy a po válce vystupovali po celé Evropě až do raných 50. let.⁹⁰ Po druhé světové válce se rozšířily sety gamelanu po celém světě, nejvíce po Británii (40 setů) a v USA (150) a mezi soubory se rozmohlo vyrábění vlastních nástrojů dle javánského modelu.

7.2 Gamelan v Americe

Důležitou roli v rozvoji tradice gamelanu mimo oblast jihovýchodní Asie sehráli etnomuzikologové a později učitelé Jaap Kunst a Mantle Hood, kteří se střetli v Amsterdamu u práce s gamelanem *Babar Layar*.⁹¹ Mantle Hood byl za svou činnost dlouhodobého výzkumu javánského gamelanu vyznamenán Indonéskou republikou. Vydal mnoho knih se svými poznatky z této oblasti a obohatil etnomuzikologii o celou disciplínu zabývající se gamelanem. Etnomuzikologii pojímal prakticky a kladl důraz na důležitost pochopení a zkoumání hudby skrze osvojení hry na nástroje a hraní tradičních skladeb. Svůj koncept rozvinul roku 1958, kdy se díky němu studium gamelanu v USA zařadilo mezi etnomuzikologické programy univerzit, začaly vznikat univerzitní soubory a většina z tradičních setů gamelanů byla přidružena právě k univerzitám.⁹² Díky této Hoodově iniciativě se v dnešní době v USA nachází více než 100 (nejčastěji univerzitních) souborů gamelanu. Tento trend přesáhl hranice Ameriky a univerzitní gamelany se hojně vyskytují také v UK, Austrálii, Nizozemsku, Japonsku a různě po světě.

V USA tento nový kontext používání gamelanu odstartoval v 60. letech různé úpravy jeho „západní“ podoby. Školní soubory začaly zvyšovat počet metalofonů, upravovaly podoby dřevěných „pouzder“ metalofonů, které si vyráběly sami, doplňovaly soubory o další nástroje.⁹³ Později si začaly soubory na základě javánských modelů a principů nástrojů vyrábět vlastní nástroje z různých variant materiálů jako je hliník, plechovky, karosérie, ocel a další. Stavění vlastních gamelanů si získalo velkou oblibu a hojně se rozšířilo. Toto specifické upravování javánského gamelanu

⁹⁰ HARNISH, D. Gamelan. In: Grove Music Online: The Grove Dictionary of Music [online]. 2nd ed. 2013 [cit. 2016-07-07]. ISBN 9781561592630. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁹¹ Tamtéž

⁹² Tamtéž

⁹³ Tamtéž

vedlo ke vzniku Amerického gamelanu⁹⁴. Tento termín poprvé použil americký skladatel Lou Harrison, který v 60. a 70. letech se svým společníkem Williamem Colvigem vyrobil několik speciálně upravených setů a složil mnoho skladeb určených jak pro indonéský, tak pro americký typ gamelanu. Tato dvojice experimentovala s materiály a vytvářela různě laděné sety gamelanů s různými témbry, které kombinovala s evropskými nástroji a Harrison k nim skládal hudbu často „na míru“.⁹⁵ Každý univerzitní soubor má své individuální pojetí práce s gamelanem. Jejich zaměření je různé od tradičního repertoáru z Jávy či Bali, tradic (*wayang* či tance), přes americký gamelan až po výrobu vlastních nástrojů, vlastní tvorbu pro gamelan.⁹⁶

Touto cestou bylo postupně inspirováno mnoho skladatelů, kteří dále rozvíjeli principy a koncept indonéské hudby a obohatili ji o vlastní individuální styly a experimentování. Mezi ně patří například americký skladatel Steve Reich, Terry Riley nebo Phillip Glass, hlavní osobnosti amerického hudebního směru minimalismu, který sdílí podobné hudební principy a struktury skladby jako hudba gamelanu.⁹⁷

7.3 Velvyslanectví a Indonésané

Nutno také zmínit, že svůj podíl na rozptylu gamelanu po světě mají také rodilí Indonésané, kteří se tradiční hudbě věnují i za hranicemi své rodné země, a hlavně indonéské ambasády. Kromě toho, že téměř všechny z nich vlastní svůj soubor gamelanu (nejčastěji javánský), tak poskytují ostatním národům stipendijní programy na studium gamelanu v Indonésii. Jediný kompletní gamelan v České republice je ve vlastnictví indonéského velvyslanectví v Praze. Z osobní zkušenosti mohu potvrdit opravdu vstřícný přístup ambasády k zájemcům o gamelan.

⁹⁴ Americkým gamelanem se označují upravené nástroje, celý soubor, hudba složená pro americký gamelan.

⁹⁵ HARNISH, D. Gamelan. In: *Grove Music Online: The Grove Dictionary of Music* [online]. 2nd ed. 2013 [cit. 2016-07-07]. ISBN 9781561592630. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁹⁶ Tamtéž

⁹⁷ MUSICAL LINKS INVESTIGATION: A study between Minimalism and Gamelan [online]. 2015 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://gamelanreichmusiclinks.weebly.com/what-is-minimalism.html>

7.4 Světová výstava v Paříži 1889

„Řím už nebyl více v Římě a Káhira v Egyptě, taktéž i ostrov Jáva nebyl více ve východní Indii. Všechno z toho přišlo do Champ de Mars...Ta nejzajímavější věc ze všech, pro nás nová, byla podívána v javánské vesnici. Posvátné tance doprovázené hudbou nekonečně kuriózní, která nás vzala tak daleko, jako možno ven z naší civilizace.“⁹⁸

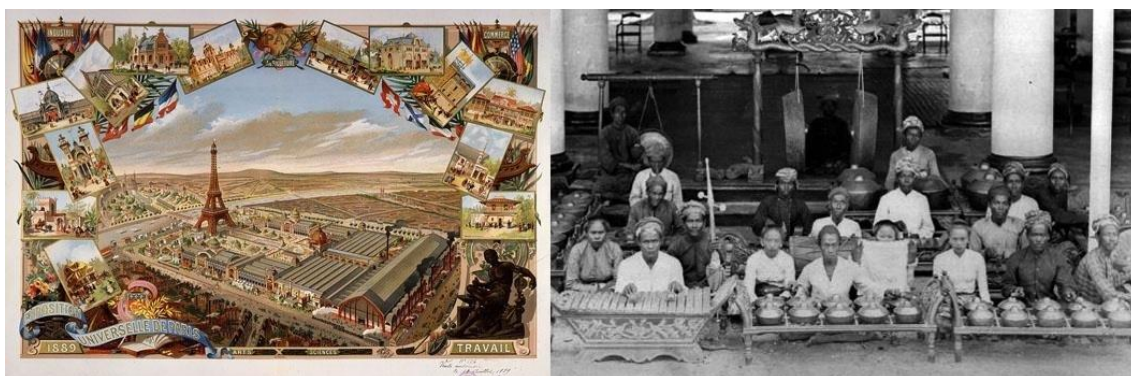
Roku 1889 slavila Francie 100. výročí od Velké francouzské revoluce a v rámci oslav byla k události světové výstavy postavena Eiffelova věž. Na světovou výstavu toho roku přišlo více než 25 milionů účastníků. Stala se největší kulturní, hudební, technologická, ekonomická i politická událost desetiletí.⁹⁹ Ve výstavních pavilonech představovaly národy to nejlepší ze svého národního umění a z umění svých četných kolonií. Jedinečnost této události v kontextu javánské hudby spočívala v tom, že zobrazovala gamelan velmi komplexně. V nizozemském pavilonu s názvem *Le kampong Javanais* organizátoři vystavěli přesnou kopii javánské vesničky, která demonstrovala všechny aspekty společenského života, tradiční kuchyni, náboženství i zábavu a společně s javánským gamelanem *Sari Oneng* vystupovaly i tanečnice.¹⁰⁰ Soubor byl malý a skládal se hlavně z bronzových úderných nástrojů. Nicméně je třeba brát v úvahu, že vystoupení bylo částí velké komerční události, kde Nizozemsko předně prezentovalo produkty své indonéské kolonie, a gamelan byl pojat více jako součást této „reklamy“. Vystává tedy otázka, nakolik reprezentativní a tradiční bylo samotné představení konkrétního souboru, kterým se inspirovali skladatelé v čele s Debussym a Satiem. Podle Wibisonova výzkumu bylo typické na podobných událostech přizpůsobovat repertoár k líbivosti publika, proto se mimo ukázkou javánské hudby hrály úpravy známých evropských národních písní. Dále zmiňuje,

⁹⁸ Citace Julien Tiersota, In: PARKER, S. Claude Debussy's Gamelan. In: *College Music Symposium* [online]. 2012 [cit. 2016-07-07]. DOI: <http://dx.doi.org/10.18177/sym.2012.52.sr.22>. Dostupné z: http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=22:claudedebossys-gamelan&Itemid=124

⁹⁹ PARKER, S. Claude Debussy's Gamelan. In: *College Music Symposium* [online]. 2012 [cit. 2016-07-07]. DOI: <http://dx.doi.org/10.18177/sym.2012.52.sr.22>. Dostupné z: http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=22:claudedebossys-gamelan&Itemid=124

¹⁰⁰ WIBISONO, J. Gamelan in the Blood. *CSEAS Newsletter* [online]. 2002, (65), 21-24 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://gatholotjo.wordpress.com/2012/07/15/gamelan-in-the-blood-by-joss-wibisono-2>

že hudebníci gamelanu *Sari Oneng* z oblasti Sund západní Jávy nebyli profesionálním souborem a v jejich čele stál nizozemský plantážník Adriaan Holle. Tanečnice ovšem naopak pocházely z palácového dvora Surakarty a už jen spolupráce těchto dvou souborů rozdílných regionů, repertoáru a úrovně se zdá být neslučitelná.¹⁰¹



Obrázek 12 Světová výstava 1889

Vlevo: originální plakát z roku 1889¹⁰², vpravo: gamelan *Sari Oneng* z roku 1889¹⁰³

Ovšem i přes všechny nedokonalosti hudba gamelanu v Debussym zanechala hluboký dojem i několik let poté. V článku *Revue S. I. M.* se vyjádřil, že „*Javánská hudba je založena na takovém typu kontrapunktu, v jehož porovnání zní Palestrina jako dětské hraní.*“¹⁰⁴ Pro evropské skladatelé byl zvuk gamelanu senzací. Líbila se jim jeho krásná mocná hudba natolik odlišná od té evropské, kterou znali. Vyzdvihovali zvonivý kovový tón nástrojů, lehkost a zvukomalebnost, úplně jiné formy hudby, mnoho melodických vzorců, cykličnost, odlišné ladění a orientálně znějící stupnice. „*Skladatelé strávili hodiny posloucháním gamelanu, zapisováním melodií a zkoušením*

¹⁰¹ WIBISONO, J. Gamelan in the Blood. *CSEAS Newsletter* [online]. 2002, (65), 21-24 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://gatholotjo.wordpress.com/2012/07/15/gamelan-in-the-blood-by-joss-wibisono-2/>

¹⁰² PARKER, S. Claude Debussy's Gamelan. In: *College Music Symposium* [online]. 2012 [cit. 2016-07-07]. DOI: <http://dx.doi.org/10.18177/sym.2012.52.sr.22>. Dostupné z: http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=22:claud-debussys-gamelan&Itemid=124

¹⁰³ Debussy and gamelan. In: *RILM: bibliolore* [online]. 2012 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://bibliolore.org/2012/08/22/debussy-and-gamelan>

¹⁰⁴ Debussyho známá citace. WIBISONO, J. Gamelan in the Blood. *CSEAS Newsletter* [online]. 2002, (65), 21-24 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://gatholotjo.wordpress.com/2012/07/15/gamelan-in-the-blood-by-joss-wibisono-2/> vlastní překlad

nástrojů a jejich ladění.“¹⁰⁵ „Mnoho plodných hodin strávil Debussy v javánském stánku kampong... poslouchajíc rytmickou komplexní strukturu gamelanu s jeho nevyčerpatelnými kombinacemi éterických zářivých barev tónů.“¹⁰⁶

Další vystoupení gamelanu slyšel Debussy a ostatní skladatelé roku 1900 opět na světové výstavě v Paříži. Tentokrát zde vystupoval opět javánský gamelan, jehož soubor byl ovšem znatelně větší a v kompletním zastoupení nástrojů. Skladatelům se mohly naskytnout další nové impulsy k inspiracím: jiná instrumentace, repertoár a melodické vzorce. Mimo tato vystoupení se od r. 1887 mohli francouzští hudebníci a skladatelé se samotnými nástroji gamelanu také setkat na pařížské konzervatoři, která vlastnila jeho set. O tři desítky let později se v Paříži roku 1931 konala další výstava, *Exposition Coloniale Internationale*, kde vystoupil tentokrát balijský gamelan typu *gong kebyar* jménem *Gunung Sari*. Toto představení ovlivnilo další generaci skladatelů, jako byl Colin McPhee, Francois Poulenc nebo Olivier Messiaen.

¹⁰⁵ HUGH, B. *Claude Debussy and the Javanese Gamelan* [online]. 1998 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://brenthugh.com/debnotes/gamelan.html> vlastní překlad

¹⁰⁶ Tamtéž

8 Vlivy gamelanu na evropské a americké skladatele 20. století

8.1 Claude Debussy (1862–1918)

Francouzský skladatel, který svým osobitým kompozičním stylem přispěl ke vzniku hudebního impresionismu a ovlivnil hudbu celého 20. století, byl hudbou gamelanu unesen. Svědčí o tom jeho mnohé obdivné zmínky a reflexe vystoupení gamelanů na výstavách 1889 a 1900 i mnoho let poté. Nejvíce obdivoval též metalofonů, volné hudební formy, cykličnost, vrstvení melodických linií namísto funkční harmonie.¹⁰⁷ Tyto inspirace v Debussyho silně rezonovaly dlouhou dobu a postupně v mnoha svých skladbách dospěl ke shodným principům, které nebyly kopií hudby gamelanu ani nikoho jiného, ale součástí vývoje jeho hudební estetiky ve vlastním pojetí. Nejsilnější projevy vlivu gamelanu můžeme u Debussyho spatřovat po druhé světové výstavě (1900). Vrcholem je skladba *Pagody* z roku 1903, na které si můžeme tento kompoziční styl inspirovaný gamelanem ukázat.¹⁰⁸

Debussyho hudební forma je nepravidelná a skládá se z opakujících se melodicko-rytmických motivů, z ostinata. Hlavní motivy se neustále vracejí a variují. Kontrapunktická textura skladby nejčastěji reflektuje tři skupiny nástrojů gamelanu ve třech různých rejstřících klavíru. Nejnižší – kolotomická – vrstva jsou nejpomalejší basové tóny (gongy), které zazní nejméně často a jsou drženy pedálem do dalších taktů (resonance). Symbolicky uvádějí a ukončují rozdílné pasáže (viz takt 11, 98). Prostřední rychlejší vrstva nese často hlavní melodii (jako *balungan*, viz t. 11-14) a nejrychlejší melodii mívají nejvyšší tóny ve figuracích mající nejvíce not (zdobící nástroje). Tento Debussyho systém poměru not a tempa připomíná *irama*. Pasáže s dvěma proplétajícími se melodiemi připomínají improvizaci *imbal* (viz t. 23-26). Lineární vrstvení melodií (statická harmonie) nahrazuje horizontální funkční harmonii. Cyklus, formy, barvu tónu a typický zvuk gamelanu staví Debussy na ostinatu (viz tři opakování melodického vzorce t. 3-4 tvořící cyklus či jediná ostinátní figura dvaatřicetin od t. 88-98). Přejechy mezi jednotlivými cykly jsou tempově nebo dynamicky kontrastní. Nejčastěji přecházejí ritardandem až k basové notě

¹⁰⁷ HUGH, B. *Claude Debussy and the Javanese Gamelan* [online]. 1998 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://brenthugh.com/debnotes/gamelan.html>

¹⁰⁸ Notový podklad k rozboru je možné nalézt v přílohové sekci.

– gongu – první notě dalšího cyklu (viz t. 10, 30). První dva takty ze začátku imitují předeheru *buka*, následující cykly mívají 4 takty a metrum je čtyřdobé jako u gamelanu.

V *Pagodách* se vyskytuje hned několik různých pentatonik zastupujících ladění gamelanu (anhemitonická) *sléndro* a *pélog* (viz t. 3, 15, 33). Jelikož ladění gamelanu není temperované, snaží se Debussy na klavíru tyto odchylky vyjádřit přidáním dalšího tónu k tónům pentatoniky (viz *fis* v levé ruce t. 33)¹⁰⁹. Různé pentatoniky mohou zastupovat *patet* a konkrétní čtyřtónové variace kadence *patet*. Vedle pentatoniky používá také stupnice vymykající se dur-molové tonalitě. Témbr a zvuk obzvláště gongů a xylofonů gamelanu evokuje Debussy resonancemi piana. Tiché noty ve staccatu, měkké sekundy¹¹⁰ a nízké kvinty jsou drženy pedálem, což vytváří typicky zvonivý rezonující zvuk (viz t. 31-36). Oktávy imitují techniku nástroje *bonang* a *gambang*. Zvuk Asie dotvářejí kvartové a kvintové akordy. Dynamika hlasů je vyvážená. Rytmická komplexnost gamelanu je vidět v taktu 21 (rytmus 3:2) nebo také v taktích 37-39.¹¹¹

Autentický motiv gamelanu se objevuje ve skladbě *Fantasie*. Mezi další díla inspirovaná gamelanem patří: *Pour le piano* – věta *Prelude* (třívrstvá textura skladby, držení pedálu 32 taktů od t. 6) a věta *Toccata, L'isle joyeuse, Quelques aspects. Cloches travers les Feuilles i Poissons d'or* v některých pasážích také užívají techniky gamelanu (obzvláště texturu, a resonance držením pedálu). Rovněž také skladba *Et la lune descend sur le temple qui fut* navozuje exotický dojem svými pentatonickými motivy a vrstvami. Programní názvy skladeb už jen završují dojem exotiky a orientu.

8.2 Erik Satie (1866–1925)

Francouzský skladatel s hudební řečí impresionismu až minimalismu, někdy také přezdíván jako otec „estetiky opakující se hudby“, se setkal s gamelanem nejspíše na světové výstavě roku 1889. U Satieho se hovoří o vlivu gamelanu obzvláště ve skladbě *Gnossienne* č. 1. V tomto kontextu se vyzdvihuje podobnost v cyklické

¹⁰⁹ HUGH, B. *Claude Debussy and the Javanese Gamelan* [online]. 1998 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://brenthugh.com/debnotes/gamelan.html>

¹¹⁰ Tamtéž

¹¹¹ Tamtéž

strukturu a v netradičních stupnicích.¹¹² Téměř každá melodicko-rytmická fráze se opakuje. Je možné, že své „umění opakování“ si vzal Satie právě z principů gamelanu a dál hlouběji podnět repetice rozvíjel. „Gamelanské“ jsou také Satieho náhlé dynamické výkyvy a kontrast.

8.3 Maurice Ravel (1875–1937)

Francouzský skladatel švýcarsko-španělského původu se ke gamelanu dostal na světové výstavě a přes svého impresionistického současníka Debussyho. Tito dva skladatelé se v některých skladbách scházeli v podobné hudební řeči a vzájemně se inspirovali. Ravel se inspiroval Debussyho *Pagodami* (1903) a „odpověděl na ně“ svou skladbou číslo 5 z cyklu *Zrcadla: La vallée des cloches* (1904), kde užívá pentatonické ostinátní figury a s basovými notami zde zachází podobně jako Debussy, kdy imituje gong a jeho kolotomickou funkci a nejnižších not je nejméně.¹¹³



Obrázek 13 M. Ravel: *Zrcadla: La vallée des cloches*

V horní notové osnově jsou šestnáctinové ostinátní figury z pentatoniky sléndro (e (fis) gis h cis), prostřední osnova imitace nástroje gambang oktávami, basová nota g – gong.

Odras gamelanu lze dále spatřovat ve skladbách¹¹⁴ *Jeux d'eux* (kvinty, rychlé pentatonické figury, pedalizace, resonance) nebo *Má matka husa* (1910 varianta pro klavír – vrstvení melodických frází, 1911 balet – volené perkusivní skupiny i evropská instrumentace jako xylofon, celesta, zvonkohra asociují též východu a tvoří ostinátní vzorce ve vrstvách). Užívá výhradně pentatoniku intervalů z černých kláves.

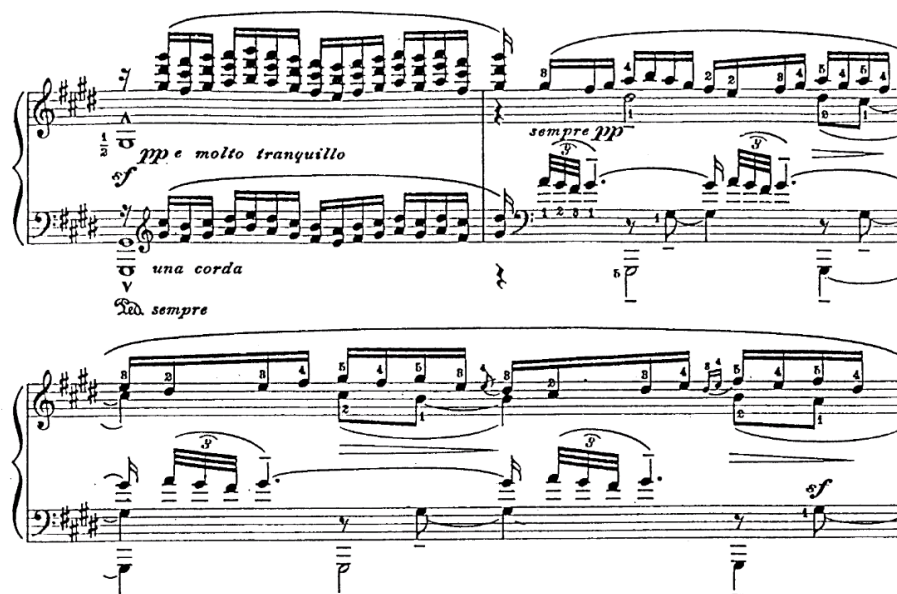
¹¹² DURKAN, P. *The Influence of Gamelan on Western Modern Music* [online]. 2011 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://latitudes.nu/the-influence-of-gamelan-on-western-modern-music/>

¹¹³ COOKE, M. *The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music.*, s. 263

¹¹⁴ Tamtéž s. 263

8.4 Leopold Godowsky (1870–1938)

Americký klavírista a skladatel Godowsky navštívil Jávru roku 1923, kde se setkal se skladatelem Paulem Seelingem (viz 2. 1. 15) a prostředí i kultura Jávry jej uchvátily a inspirovaly k napsání mimořádné klavírní *Javánské suity* – *Phonoramata* (1925). Suita se skládá z 12 zvukomalebných obrazů, které popisují různá javánská místa, památky a tradice (*Gamelan*, *Stínová loutkohra*, *V paláci*, *Ruiny vodního hradu v Yogyakarta* atd.). Všechny věty jsou psány ve stejném metru jako *karawitan* (bez 3/4 taktu), dojem indonéské hudby dotváří polyrytmika, rychlé tempové změny, vrstvení a variace motivů, časté ostinato, oktávy a kvinty, repetitivní forma hudebních frází, pentatonika a rozmanité stupnice, zdařilá imitace techniky „interlockingu“ (*imbal* – proplétání melodie) a tónu xylofonových nástrojů. Godowsky v předmluvě zmiňuje využití dvou autentických citací javánských melodií a motiv ze Seeligovy Javánské rapsodie.



Obrázek 14 L. Godowsky: *Javánská suita*, věta „*V paláci*“

Kontrastní dynamika, pedalizace, akordy z kvart a kvint, imitace nástrojů: basové noty *gis* (v nízké i vyšší poloze) na javánských silných dobách imitují gongy a kolotomický efekt, opakující se ostinátní triola „*gis fis e*“ na 1. a 3. dobách, plynulá zdobící melodie v houslovém klíči.

8.5 Olivier Messiaen (1908–1992)

Francouzský skladatel a průkopník serialismu se mohl s gamelanem setkat na světové výstavě v Paříži 1931. K balijské kultuře neměl daleko, zajímal se o hinduismus a ztotožňoval se s životní filosofií Balijsců, která se mj. odráží i v jejich mystickém pojetí hudby. Sám Messiaen se o vlivech balijské hudby ve svých skladbách dvakrát vyjádřil. Poprvé 1967 v kontextu s nahrávkou *Turangalila-Symphonie*: „Zvonkohra, celesta a vibrafon spolu s klavírem a údernými nástroji utvářejí v rámci orchestru menší zvukový orchestr, jenž navozuje zvuk balijského gamelanu.“¹¹⁵ A další odkaz uvedl nepřímo 1986 v rozhovoru s Claudem Samuelem: „... dokonce jsem ve svých *Vingt-regards* zkombinoval *accelerando* a *rallentando*; je to extrémně vzácný efekt, který se stěží jinde než na Bali používá“¹¹⁶ Amelia Puspita ve své doktorské práci dále rozvádí propojení Messiaena s balijským gamelanem a detailně analyzuje skladby, v nichž tyto vlivy demonstruje. Primárně v některých dílech klavírního cyklu *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, kde jsou např. tři notové osnovy a v nich tři rozdílné rychlosti rytmů a tempové systémy. Dále rovněž v některých částech: *Visions de l'amen* pro dva klavíry, *Quatre études de rythme*, *Trois petites liturgies* a dalších. Vliv balijského gamelanu se v dílech u Messiaena může projevat například tak, když zvukově nejnižší nástroje hrají nejpomalejší rytmicko-melodický model. Také je známo, že experimentoval s resonancí, což nazýval „přidanou resonancí“ (např. *Preludés* pro klavír).¹¹⁷ Užíval směsi disonantních intervalů, které vytvářejí podobný mihotající efekt jako balijské ladění. Převážně v klavírních skladbách můžeme nalézt kolotomické struktury a ostinátní melodie. Výrazné je také rychlé střídání nízkých a vysokých rejstříků nástrojů a tvorba dojmu gamelanu zvukomalbou.¹¹⁸

¹¹⁵ BRADBURY, W. C. *Messiaen and gamelan: an analysis of gamelan in the Turangalila-symphonie* [online]. Cornell University, 1991 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.worldcat.org/title/messiaen-and-gamelan-an-analysis-of-gamelan-in-the-turangalila-symphonie/oclc/63934153>

¹¹⁶ PUSPITA, A. *The Influence of Balinese Gamelan on the Music of Olivier Messiaen* [online]. 2008 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://etd.ohiolink.edu/>

¹¹⁷ COOKE, M. *The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music.*, s. 263

¹¹⁸ PUSPITA, A. *The Influence of Balinese Gamelan on the Music of Olivier Messiaen* [online]. 2008 s. 96-98 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://etd.ohiolink.edu/>

8.6 Francis Poulenc (1899–1963)

Roku 1931 navštívil tento francouzský skladatel *Exposition Coloniale Internationale* v Paříži a zde jako mnoho dalších skladatelů obdivoval vystoupení balijského gamelanu *gong kebyar*. Poulenc byl 1. skladatelem, který složil skladbu v originálním ladění javánské pentatoniky *pélog*.¹¹⁹ Již roku 1932 složil *Koncert pro dva klavíry D moll*. Nejznatelněji se vliv odrazil v druhé větě koncertu, kde klavír zastupuje roli nástroje *saron*. Inspirace se nám naskýtá v oscilování šestnáctinových not v ostinatu (na začátku i v závěru koncertu), kdy zároveň s ním hraje jednodušší melodie, což je jasný melodický motiv a textura balijského gamelanu. Tento styl můžeme přirovnat k technice „interlockingu“. Roku 1944 přišla krátká surrealistická opera *Prsy Tirésiovy*, kde se v závěru prologu objevuje motiv balijského gamelanu.¹²⁰

8.7 Colin McPhee (1900–1964)

Kanadský skladatel a etnomuzikolog Colin McPhee balijský gamelan slyšel nejdříve z vinylových desek, později na světové výstavě v Paříži 1931. Ještě tentýž rok odjel přímo na Bali, kde pobýval mezi lety 1931–1938 a věnoval se studiu a etnomuzikologickému výzkumu balijského gamelanu (jako první ze západních skladatelů). Napsal o hudbě Bali několik knih a studií např. *Music in Bali* (na jeho práci později navázal Mantle Hood) a vytvářel fotografie, nahrávky a hudební transkripce vystoupení. Odraz balijské hudby je jasně spatřitelný ve většině jeho děl. Mezi nejznámějšími je toccata pro dva klavíry a orchestr *Tabuh – Tabuhan* (1936), která vynesla McPheemu Pulitzerovu cenu. *Tabuh* má tři věty: Ostinata, Nokturno a Finále. Kromě výrazných ostinátních figur zde dochází často k typicky „gamelanským“ rychlým tempovým a dynamickým změnám. Věta Nokturno je postavena na autentické klidné melodii balijské flétny *suling*, věta Finále zase na synkopách¹²¹. Důležitým bodem celé McPheeho tvorby balijského stylu je instrumentace. „*Abych docílil zvonivých polyfonních figurací xylofonových a „gongových“ nástrojů, použil jsem své „jádro gamelanu“ skládající se ze dvou klavírů, celesty, xylofonu, marimby a zvonkohry.*

¹¹⁹ COOKE, M. *The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music.*, s. 265

¹²⁰ WIBISONO, J. *Gamelan in the Blood*. *CSEAS Newsletter* [online]. 2002, (65), 21-24 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://gatholotjo.wordpress.com/2012/07/15/gamelan-in-the-blood-by-joss-wibisono-2>

¹²¹ Předmluva Colina McPhee k dílu *Tabuh – Tabuhan*, vlastní překlad

Různé varianty hry bubnů kendhang jsou nahrazeny pizzicatem violoncella, kontrabasu, harfou a klavírním staccatem. Začlenil jsem rovněž 2 balijské gongy a činely, ke kterým se přidalo piano, horny, atd. pro plnější zvuk.¹²² Dalšími inspirovanými díly jsou *Lagu Dela* a *Symfonie 2. Pastorální*. Vytvořil na 40 transkripcí slavnostní hudby gamelanu, z nichž tři rozvinul ve své kompozici: *Balijský hudební ceremoniál pro dva klavíry* skládající se z částí *Pemoengkah*, *Gambangan* a *Taboeh Teloe*. Tato skladba představuje posluchači základní styly balijské hudby. Objevují se zde obě pentatonická ladění *pélog* i *sléndro* a jejich exoticky disonantní *patety* v originálních výškách tónu.¹²³ Užívá principu přede hry *buka*, prázdné kvinty. McPhee pracuje s krátkými repetitivními motivy a jeho hudební řeč nese velmi podobné principy, jaké užívají pozdější minimalisté.



Obrázek 15 Autentický balijský motiv

Hlavní melodie (*balungan*), který použil McPhee jako hlavní téma díla „*Gambang*“ a taktéž i Britten v *Princi ze světa a pagod*.¹²⁴

8.8 Benjamin Britten (1913–1976)

Angličan Benjamin Britten se k hudbě gamelanu dostal přes svého přítele Colina McPhee. Mimo to také nastudoval společně s Francisem Poulencem jeho skladbu *Balijský hudební ceremoniál pro dva klavíry*, kterou společně hráli na koncertech. Ovšem jeho nejintenzivnější zkušeností bylo osobní setkání s gamelanem na Bali roku 1955. Zde se mu představila hudba několika rozdílných orchestrů javánského i balijského stylu, z níž si vytvořil gramofonové nahrávky a zaznamenával

¹²² Předmluva Colina McPhee k dílu *Tabuh – Tabuhan*. vlastní překlad

¹²³ Colin McPhee and the Music of Bali. In: RadiOM.org [online]. 2011 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: https://archive.org/details/C_19XX_XX_XX_01

¹²⁴ COOKE, M. *The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music.*, s. 274

transkripce melodií.¹²⁵ Tyto hudební nápady a principy poté poprvé využil ve svém baletu *Princ ze země pagod* z roku 1957 a staly se součástí jeho pozdějšího kompozičního stylu, který se otiskl také do jeho dalšího díla *Smrt v Benátkách* z roku 1973 (Tadziův motiv; způsob instrumentace, stupnice, zvučnost gamelanu) a v opeře *Peter Grimes*. Profesor Mervyn Cook ve své práci rozvíjí detailně Brittenovy hudební projevy a popisuje například scénu z 3. dějství „*téma Prince-ještěrky, které tvoří texturu hudby vrstvením mnoha nástrojů, kdy nástroje hrají v rozdílných stupnicích a téměř simultánně kombinují hlavní melodii s jejími variantami, což připomíná vícehlasé vrstvení typické pro balijský gamelan.*“¹²⁶ Dalším znakem je užívání pentatoniky vždy v souvislosti s výjevem ze země Pagod. Zvuk gamelanu v *Princi ze země pagod* (např. část *Pagody* v 2. dějství) imituje Britten dokonale vrstvením melodií a evropskou instrumentací (jako McPhee) tvořenou mnoha perkusemi – gongy, činely, zvony, xylofonem, vibrafonem. Jeho nástroje vytvářejí 3 evropské verze skupin: kolotomických, *balungan* a zdobících nástrojů.¹²⁷



Obrázek 16 B. Britten motiv z 2. scény 2. dějství

Bas (d) – imituje gong a jeho kolotomickou funkci, nota cis1 je hrána na tympany a harfu zastupuje kempul, noty a f es d tvoří hlavní motiv balungan hraný vibrafonem a celestou nahrazují slentem a saron, dvaatřicetinové noty hrány klavírem, piccolou, xylofonem zastupující zdobící nástroje; irama wilet – 8 not: 1 notě balungan

¹²⁵ COOKE, M. *Britten and the Far East: Asian influences in the music of Benjamin Britten*. s. 62

¹²⁶ COOKE, M. *Britten and the Far East: Asian influences in the music of Benjamin Britten*. s. 61

¹²⁷ COOKE, M. *The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music.*, s. 271-274

8.9 Béla Bartók (1881–1945)

Béla Bartók, maďarský hudební skladatel, od roku 1907 užíval ve svých dílech značně anhemitonickou pentatoniku. Téma ze skladby autentického balijského gamelanu se u něj vyskytuje ve skladbě č. 109 *Balijský ostrov* ze sbírky *Mikrokosmos*. Stejnou hudební citaci použili i Poulenc a Britten.¹²⁸

8.10 Constant Van de Wall (1871–1945)

Holandsko-javánský skladatel se v centrální Jávě narodil a vyrostl, její hudba mu tudíž byla vlastní i po přestěhování do Nizozemska. Svůj cit pro gamelan Van de Wall zobrazil ve svých dvou *Javánských rapsodiích* (1930), skládal v původních stupnicích *sléndro* a *pélog*. Jeho píseň *Jeu d'ombres* s motivy gamelanu je zřejmě jedinou písní v evropském pojetí, která vypráví o tradici javánské loutkové stínohry. Roku 1917 byla také uvedena jeho opera *Attima* - drama o javánských tanečnicích, kde skloubil pole opery a baletu.¹²⁹

8.11 John Cage (1912–1992)

Cage byl americký skladatel inovátor a experimentátor, který sestavil „preparovaný klavír“ umístěním šroubů do strunové mechaniky křídla, čímž se snažil dosáhnout perkusivního a rezonujícího efektu netemperovaného ladění. Zvláště ve skladbě *Sonata V* užívá i další postupy gamelanu – ostinato a polyfonii. Jeho inspirace gamelanem je implicitní, ovšem spolu s Harrisonem studovali u stejného učitele Henryho Cowella, který se o gamelan živě zajímal. Roku 1961 se Harrison, McPhee, Cowell, Mantle Hood a další sešli na konferenci *Setkání hudby východ-západ* v Tokyu.

8.12 Lou Harrison (1917–2003)

Lou Harrison byl důležitou postavou „západního gamelanu“, neboť konstruoval vlastní gamelany a komponoval pro ně. Později se celý tento nový koncept hybridního gamelanu sjednotil pod termín Americký gamelan. Harrison napsal mnoho skladeb pro perkusivní soubor a také pro klavír a gamelan. Jeho oblibou bylo

¹²⁸ COOKE, M. *The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music.*, s. 271

¹²⁹ WIBISONO, J. Gamelan in the Blood. *CSEAS Newsletter* [online]. 2002, (65), 21-24 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://gatholotjo.wordpress.com/2012/07/15/gamelan-in-the-blood-by-joss-wibisono-2>

používat netemperovaný rezonující klavír podobný intonaci gamelanu a rád pracoval s mikrointervaly. Jako jeden z mála používal i javánskou notaci a tradiční kompoziční techniky gamelanu ve svých skladbách. Kromě originálních ladění *sléndro* a *pélog* užíval i ornamentiky (*céngok* atd.), pracoval s *buka*, *balungan* i *irama*, používal javánské formy skladeb, přiřazoval nástrojům své/západní ekvivalenty, které nesou ve skladbě stejné tradiční role, užíval mnohonásobné vrstvení melodických motivů, rozmanité rytmické modely, kolotomické funkce.¹³⁰ Mezi jeho skladby pro gamelan patří: *Suita pro housle, klavír a malý orchestr* (1951), *Koncert ve sléndro* (1961), *La Koro Sutro* (1970) skladba pro smíšený sbor a gamelan, *Suita pro housle a Americký gamelan* (1973), *Main Bersama-sama* (1978), *Koncert pro housle, cello a javánský gamelan* (1981), *Varied Trio* (1987). Jeho kompoziční styl byl silně ovlivněn estetikou gamelanu i ve skladbách, kde nekomponoval přímo pro gamelan.

Gamelan: (♩)

Buka: 1375 .. 43 457 (5)

Saron (Gamelan) ♯

Pek	3311	3311	3311	3311	7711	7711	7711	7711	5577	5577	5577	5577	3311	3311	3311	3311
SAR	3	1	3	1	7	1	7	1	7	1	5	7	5	7	5	7
DEM	3	1	3	1	?	1	7	?	5	7	5	7	3	1	3	1
SL		(P)		(P)	etc.	?	?	(1)	5	7	5	7	3	1	3	1

Obrázek 17 Originální notový zápis L. Harrisona¹³¹

Úvod 2. věty *Koncertu pro klavír a javánský gamelan*; part pro gamelan:
předehru *buka* hraje *saron*, *balungan* = 3 1 7 1 5 7 3 1, díl je v tempu *irama wilet* (8:1),
číslo v kruhu značí úder gongu a určuje cyklus

¹³⁰ MILLER, E. A F. LIEBERMAN. *Lou Harrison and the American Gamelan* [online]. American Music, 1999, 17(2) [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:

<http://music.ucsc.edu/sites/default/files/Harrison%20gamelan.pdf>

¹³¹ HARRISON, L. *Concerto for Piano with Javanese Gamelan*.

8.13 Steve Reich (1936) a Phillip Glass (1937)

Ačkoli silný vliv gamelanu¹³² na americký minimalismus není přímo explicitní, nelze si nevšimnout mnoha podobností v rytmické až hypnotické textuře skladeb a jejich meditativním rozměru.¹³³ Steve Reich v USA studoval balijský gamelan, jehož vlivy můžeme nalézt ve skladbě *Music for 18 Musicians*. Objevují se zde podobnosti s gamelanem jako stálý hypnotický puls skladby, kolotomická opakující se struktura, „dirigent“ Reich je jedním z hudebníků, lidský hlas je jeden z nástrojů, velké obsazení xylofonových nástrojů, oktávové sekce, vrstvení ostinátních melodických vzorců, statická harmonie. Phillip Glass pracuje s variacemi jednodušších rytmicko-melodických modelů a cyklem.

8.14 Terry Riley (1935) a Evan Ziporyn (1959)

Terry Riley je americký minimalistický skladatel, který vešel do povědomí široké veřejnosti svým dílem *In C*. Jeho kompoziční styl je směsí indické hudby, jazzu a gamelanu. Jeho nedávným projektem byla kompozice *White Space Conflict* pro nástroje gamelanu balijského typu, na které spolupracoval se souborem amerického gamelanu *Galak Tika*.¹³⁴ Skladba je plná melodických ostinátních vzorců vrstvicích se přes sebe, kdy zdobícím improvizujícím nástrojem je elektrická kytara a keyboard. Hlavou ansámblu *Galak Tika* je americký post-minimalista Evan Ziporyn, který se aktivně věnuje kompozici pro balijský gamelan, která vzbuzuje velmi autentický dojem. Dále také napsal operu *A House in Bali* (2009) založenou na pamětech C. McPhee.¹³⁵

¹³² Vedle gamelanu to byla právě i africká hudba a její vzorce, které zrod minimalismu podpořily.

¹³³ DURKAN, P. *The Influence of Gamelan on Western Modern Music* [online]. 2011 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://latitudes.nu/the-influence-of-gamelan-on-western-modern-music>

¹³⁴ *Gamelan Galak Tika + Terry Riley* [online]. 2011 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.galaktika.org/terryriley>

¹³⁵ *Evan Ziporyn: Composer* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.ziporyn.com>

8.15 Další skladatelé

Mnoho skladatelů od konce 19. století komponovalo ovlivněno gamelanem, ovšem z různých důvodů zůstali ve stínu Debussyho a bez většího povšimnutí. Jedním z nich je i holandsko-javánský skladatel Paul Seeling (1899), který byl osloven sultánem, aby založil palácový orchestr v Surakartě, jenž se postupně rozšířil až na 90 členů. Nasbíral více než 200 hudebních témat gamelanu publikovaných ve sbírce *Gending Jawi* (1922) a založil v Bandungu hudební vydavatelství Matatani, kde mj. vydával i své skladby na motivy gamelanu.¹³⁶ Celá další větev skladatelů ve stylu gamelanu pocházela z Nizozemska. Všichni tito skladatelé byli současníci Debussyho: Linda Bandara, Bernhard van den Sigtenhorst Meyer, Theo Smit Sibinga, Daniel Ruyneman, Frans Wiemans, Hector Marinus, Berta Tideman-Wijers.¹³⁷

¹³⁶ WIBISONO, J. Gamelan in the Blood. *CSEAS Newsletter* [online]. 2002, (65), 21-24 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://gatholotjo.wordpress.com/2012/07/15/gamelan-in-the-blood-by-joss-wibisono-2>

¹³⁷ Tamtéž

9 Závěr

V této práci jsem se v její první části pokusila komplexně představit tradiční indonéský orchestr gamelan a v části druhé jsem sledovala jeho vliv na tvorbě vybraných evropských a amerických hudebních skladatelů 20. století.

Pro lepší přehled souvislostí jsem uvedla základní informace a stručnou historii o oblasti Indonésie, z jehož kultury gamelan pochází. Zásadním okamžiky ve vývoji tradice gamelanu byl postupný příchod hinduismu, buddhismu a islámu a jejich vzájemné vlivy. V další kapitole jsem se zabývala vznikem gamelanu, jeho původní podobou a následným vývojem nástrojů, ladění a odlišných variant. Postupně se vydělily dva základní styly gamelanu: javánský a balijský, každý se svými regionálními styly. Tradice gamelanu má hluboký kontext ve společnosti Indonésanů a spirituální rozměr. Důležité je také propojení jeho hudby s dalšími sférami umění (zpěv, tanec, divadlo) a duchovními i světskými ceremoniály.

Čtvrtou kapitolu jsem věnovala popisu nástrojů gamelanu a jejich funkci v orchestru. Celý koncept hudby gamelanu je postaven na vzájemném působení jednotlivých nástrojů a jejich proplétání v celku. Dle jejich funkce v souboru se nástroje mohou dělit do tří skupin: nástroje kolotomické (struktura), nástroje tempa, nástroje melodie (linka *balungan* nebo improvizující zdobící nástroje). Každý gamelan má svůj specifický zvuk a odchylky ve výškách tónů, neboť indonéské ladění není standardizované. Podrobně jsem popsala dvě základní ladění gamelanu *sléndro* a *pélog*. Dále jsem se věnovala analýze hudební řeči gamelanu a jejími specifiky. Důležitým rysem struktury skladby je vrstvení melodických vzorců jednotlivých nástrojů namísto klasické harmonie. Detailně jsou v práci rozebrány také improvizční techniky gamelanu a tempo-rytmický systém. Gamelan klade důraz na cyklickou podobu formy skladby, jejíž základ tvoří kolotomické nástroje (gongy) a svými údery rámcují skladbu do hudebních forem a dílů.

V druhém východisku práce jsem se zabývala historií a vývojem gamelanu za hranicemi Indonésie a mapovala zdroje tohoto Východního hudebního vlivu na Západní skladatele. Zjistila jsem, že původ inspirace gamelanem můžeme spatřovat hlavně ve dvou nejdůležitější vlnách. U skladatelů, kteří se inspirovali gamelanem na světových výstavách (začátek a 1. polovina 20. století) a u skladatelů, kteří se dostali

ke gamelanu při jeho šíření, rozvoji a modifikaci v rámci univerzitních programů v USA (období 2. poloviny 20. století). Dalším neopomenutelným zdrojem jsou pak samozřejmě vzájemné inspirace a vlivy skladatelů, a zájem o hudbu tohoto charakteru či podobné žánry, případně průkopnické etnomuzikologické studie.

V poslední části práce jsem demonstrovala konkrétní vlivy gamelanu na tvorbě jednotlivých skladatelů (Debussy, Poulenc, McPhee, Britten, Harrison, Reich a další) skrze stručné rozbory konkrétních děl a poznatky o jejich životech a kompozičních stylech.

U analýzy zkoumaných vlivů u skladatelů vnímám, že to je oblast, která skýtá další možnosti bádání, které už ovšem byly za hranicí možností mé bakalářské práce. Navázat by také mohl výzkum vlivů gamelanu na další hudební žánry samotné Asie a Indie či práce s tradičním/americkým gamelanem u západních univerzitních souborů.

Díky této práci jsem objevila zajímavé prameny, mnoho notových materiálů i nahrávek a nahlédla jsem do tvorby známých skladatelů z úplně jiného úhlu pohledu. Jelikož byly v podstatě všechny mé podklady k práci v anglickém jazyce, jistě se to pozitivně projevilo na schopnosti čtení anglických textů a mé slovní zásobě. Práce mne taktéž obohatila o etnomuzikologické znalosti mnoha různých tradic vedle gamelanu.

Domnívám se a věřím, že hlavní stanovené cíle byly naplněny v odpovídající šíři a možnostech bakalářské práce. Největší přínos této práce spatřuji v tom, že může sloužit jako pravděpodobně první volně dostupný komplexní úvod o gamelanu v českém jazyce, a že se tak magický gamelan, jeho tradice a propojení s evropskou hudbou rozšíří, třeba byť jen letmo, do povědomí českých čtenářů a hudebních nadšenců.

10 Příloha – Claude Debussy: *Pagody*

délicatement et presque sans nuances

1 **Modérément animé** *pp* *a Tempo* *Rit.*

6 *a Tempo* *Rit.* *a Tempo* *Rit.* *a Tempo* *Rit.*

11 *p* *p*

16 *p* *Animez un peu*

21 *poco cresc.* *pp* **Toujours animé**

25 *pp* *pp* **Revenez au 1^{er} Tempo**

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Modérément animé' and the dynamics are 'pp'. The score includes several measures of music with various articulations and dynamics. Key markings include 'a Tempo', 'Rit.', 'Animez un peu', 'Toujours animé', and 'Revenez au 1er Tempo'. The score is divided into systems, with measure numbers 1, 6, 11, 16, 21, and 25 indicated. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

30 *Sans lenteur*

Rit. *p*

37 *dans une sonorité plus claire*

p *cresc.*

40

ff

80

pp

82

97 *Retenu*

aussi pp que possible *(laissez vibrer)*

11 Seznam použitých informačních zdrojů

Primární zdroj:

Irfan RAIS. Hudebník, učitel hudby v Singapuru a etnomuzikolog. Wales-Praha, 2016

Tištěné zdroje:

BRINNER, B. *Music in Central Java: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, 2008, 192 s. Global music series. ISBN 9780195147377.

COOKE, M. *The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music.*, s. 258-349. In: BELLMAN, J. *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press, 1998, 370 s. ISBN 1555533191. Dostupné také z:

https://books.google.cz/books?id=Qby_0YT72vcC&dq=the+east+in+the+west+gamelan&hl=cs&source=gbs_navlinks_s

COOKE, M. *Britten and the Far East: Asian influences in the music of Benjamin Britten*. Aldeburgh: Britten-Pears Library, 1998, 299 s.. ISBN 0851155790.

DUBOVSKÁ, Z., T. PETRŮ a Z. ZBOŘIL. *Dějiny Indonésie*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, 576 s. Dějiny států. ISBN 8071064572.

HOOD, M. *The Evolution of Javanese gamelan, Book I: Music of the Roaring Sea*. New York: C.F. Peters Corp. [distributor], 1980, 229 s. Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 63, etc. ISBN 3795902800.

HOOD, M. *The Evolution of Javanese Gamelan: Legacy of the roaring sea*. New York: C.F. Peters Corp. [distributor], 1984, 211 s. Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 63. ISBN 3795902819.

HOOD, M. *The Evolution of Javanese Gamelan: Paragon of the roaring sea*. New York, N.Y.: Sole selling agents for USA and Canada, C.F. Peters Corp., 1988, 390 s. Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 64. ISBN 3795902827.

HOOD, M. a J. MACEDA. *Music: Music of Indonesia*. Leiden: E. J. Brill, 1972, 42 s. Handbuch der Orientalistik, Bd. 6. ISBN 9004034021.

LINDSAY, J. *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1986, 58 s. ISBN 0195804139.

SORRELL, N. *A Guide to the Gamelan*. London: Faber and Faber, 1990, 160 s. ISBN 0931340349.

SPILLER, H. *Gamelan: The Traditional Sounds of Indonesia*. Santa Barbara, Calif.: ABC-CLIO, 2004, 325 s. ISBN 1851095063.

SPISAR, J. a L. PEŘINOVÁ. *English-Czech and Czech-English music dictionary with illustrated prologue: Anglicko-český a česko-anglický hudební slovník s ilustrovaným prologem*. Ostrava: Montanex, 2010, 239 s. ISBN 9788072253180.

SULLIVAN, L. E. *Enchanting powers: music in the world's religions*. Cambridge, Mass.: Distributed by Harvard University Press for the Harvard University Center for the Study of World Religions, 1997, 321 s. Religions of the world (Cambridge, Mass.). ISBN 0945454120.

Elektronické zdroje:

ALVES, B. *Pleng: Composing for a Justly Tuned Gender Barung* [online]. 1997 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:
<https://web.archive.org/web/20150611014646/http://www2.hmc.edu/~alves/pleng.html#figure1>

Bali & Beyond: Performance [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:
<http://www.balibeyond.com>

Balinese and Javanese Gamelan [online]. 2005 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:
<http://sinisterfrog.com/writings/gamelan>

BERN, J. *Javanese Gamelan* [online]. 2002 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:
<http://homepages.cae.wisc.edu/~jjordan/gamelan/about.html>

BRADBURY, W. C. *Messiaen and gamelan: an analysis of gamelan in the Turangalila-symphonie* [online]. Cornell University, 1991 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:
<http://www.worldcat.org/title/messiaen-and-gamelan-an-analysis-of-gamelan-in-the-turangalila-symphonie/oclc/63934153>

BRAUN, M. The gamelan pélog scale of Central Java as an example of a non-harmonic musical scale. In: *Www.neuroscience-of-music.se* [online]. S-671 95 Klässbol, Sweden: web, 2002, s. 8 [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: http://www.neuroscience-of-music.se/pélog_main.htm

BRENGELMAN, K. *Gamelan Music Influence on Western Music* [online]. 2012 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://blogs.longwood.edu/kbrenghelman/2012/12/02/gamelan-music-influence-on-western-music/>

Colin McPhee and the Music of Bali. In: *RadiOM.org* [online]. 2011 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: https://archive.org/details/C_19XX_XX_XX_01

DESCHÊNES, B. *Javanese and Balinese Gamelan Music* [online]. 2002 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: http://musis.ca/matsu_take_eng/3_AMG_Java_Bali.html

Debussy and gamelan. In: *RILM: bibliolore* [online]. 2012 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://bibliolore.org/2012/08/22/debussy-and-gamelan/>

DURKAN, P. *The Influence of Gamelan on Western Modern Music* [online]. 2011 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://latitudes.nu/the-influence-of-gamelan-on-western-modern-music/>

EMENAU, M. *Electronic Music Theory: Gamelan Music Techniques for Modern Music Composition* [online]. 2013 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://blog.dubspot.com/electronic-music-theory-gamelan-music-techniques-for-modern-music-composition/>

Evan Ziporyn: Composer [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.ziporyn.com/>

Gamelan ensemble recordings [online]. Cornell [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.arts.cornell.edu/gamelan/aski.htm>

Gamelan Galak Tika + Terry Riley [online]. 2011 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.galaktika.org/terryriley/>

GAMELAN. *Southbank Centre* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.southbankcentre.co.uk/gamelan-at-southbank-centre/about-gamelan>

Gendhing Jawi - Javanese Gamelan Notation [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.gamelanbvg.com/gendhing/index.php>

GOLDSWORTHY, D. Cyclic properties of Indonesian music. *Journal of musicological research* [online]. 2005, **24**(3-4), 309 [cit. 2016-04-26]. ISSN 01411896. Dostupné z: <https://web.b.ebscohost.com/>

GORDON, M. Music to file teeth to: Gamelan has influenced Western composers from Debussy to Glass. *Independent.co.uk* [online]. 1994 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/music-to-file-teeth-to-gamelan-has-influenced-western-composers-from-debussy-to-glass-composer-and-1444182.html>

HARNISH, D. Gamelan. In: *Grove Music Online: The Grove Dictionary of Music* [online]. 2nd ed. 2013 [cit. 2016-07-07]. ISBN 9781561592630. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>

HARRISON, L. Concerto for Piano with Javanese Gamelan. In: *Http://www.gamelan.org* [online]. 1986 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: http://www.gamelan.org/composers/harrison/harrison_piano_gamelan.pdf

HUGH, B. *Claude Debussy and the Javanese Gamelan* [online]. 1998 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://brenthugh.com/debnotes/gamelan.html>

Indonesia - Gamelan: From Palace To Paddy Field [online]. 2011 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.worldmusic.net/guide/indonesian-gamelan/>

Indonésie - základní informace. *Thajsko - dovolená, zájezdy a podrobný průvodce* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://thajsko.com/indonesie/zaklinfo/zaklinfo.htm>

Javanese and Balinese Gamelan recordings. *Naxos Music Library* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://www.naxosmusiclibrary.com/home.asp?rurl=%2Fdefault%2Easp>

JONES, C. S. Listening to Balinese Gamelan: A Beginners' Guide. In: *OpenStax CNX* [online]. 2007 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://cnx.org/contents/AaDWaahk@6/Listening-to-Balinese-Gamelan-#>

LAMBERT, T. *A Timeline of Indonesia* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.localhistories.org/indonesiatime.html>

Map of Indonesia [online]. [cit. 2016-07-08]. Dostupné z: <http://www.yourchildlearns.com/online-atlas/indonesia-map.htm>

MILLER, E. A F. LIEBERMAN. *Lou Harrison and the American Gamelan* [online]. American Music, 1999, 17(2) [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:

<http://music.ucsc.edu/sites/default/files/Harrison%20gamelan.pdf>

MILLER, L. Lou Harrison: In Retrospect. *DRAM* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:

<http://www.dramonline.org/albums/lou-harrison-in-retrospect/notes>

MUSICAL LINKS INVESTIGATION: A study between Minimalism and Gamelan [online]. 2015

[cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://gamelanreichmusiclinks.weebly.com/what-is-minimalism.html>

PANDJI, I Gusti Bagus Nyoman. Notes on the Balinese gamelan musik. *Balungan* [online].

2010, 11(2), 30 [cit. 2016-04-26]. ISSN 08857113. Dostupné z: <https://web.b.ebscohost.com/>

PARKER, S. Claude Debussy's Gamelan. In: *College Music Symposium* [online]. 2012 [cit.

2016-07-07]. DOI: <http://dx.doi.org/10.18177/sym.2012.52.sr.22>. Dostupné z:

http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=22:claudedebyssys-gamelan&Itemid=124

PUSPITA, A. *The Influence of Balinese Gamelan on the Music of Olivier Messiaen* [online].

2008 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://etd.ohiolink.edu/>

QEHN. *Introduction to Gamelan Music: The People's Guide to the Gamelan* [online]. [cit.

2016-07-07]. Dostupné z: <http://members.efn.org/~qehn/tutor/>

SORRELL, N. Issues of pastiche and illusions of authenticity in gamelan-inspired composition.

Indonesia and the Malay world [online]. 2007, 35(101), 31 [cit. 2016-04-26]. ISSN 13639811.

Dostupné z: <https://web.b.ebscohost.com/>

STONES, C. Co je to gamelan? In: *TENGGA.NET* [online]. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:

http://www.tenggara.net/index.php?option=com_content&view=article&id=269:co-je-to-gamelan&catid=9:kultura-a-zvyky&Itemid=11#_ftn6 Přeložila Libuše Peňáková.

SUMARSAM. *Introduction to Javanese Gamelan: Notes for Music 451* [online]. 3rd ed.

Middletown: Wesleyan's Gamelan, 2002, 28 s. [cit. 2016-07-07]. Dostupné z:

<http://sumarsam.web.wesleyan.edu/Intro.gamelan.pdf>

SUTTON, R. Anderson. Gamelan encounters with Western music in Indonesia: Hybridity/hybridism. *Journal of popular music studies* [online]. 2010, **22**(2), 180 [cit. 2016-04-26]. ISSN 15242226. Dostupné z: <https://web.b.ebscohost.com>

TENZER, M. S. Theory and Analysis of Melody in Balinese Gamelan. *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory* [online]. 2000 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.2/mto.6.2.tenzer.html>

WALTON, S. Aesthetic and spiritual correlations in Javanese gamelan music. *The journal of aesthetics and art criticism* [online]. 2007, **65**(1), 31 [cit. 2016-04-25]. DOI: 10.1111/j.1540-594X.2007.00235.x. ISSN 00218529.

WIBISONO, J. Gamelan in the Blood. *CSEAS Newsletter* [online]. 2002, (65), 21-24 [cit. 2016-07-07]. Dostupné z: <https://gatholotjo.wordpress.com/2012/07/15/gamelan-in-the-blood-by-joss-wibisono-2>

12 Seznam obrázků

Obrázek 1 Mapa souostroví Indonésie.....	4
Obrázek 2 Nástrojové složení gamelanu centrální Jávy	12
Obrázek 3 Cyklické nástroje.....	15
Obrázek 4 Příklad notace pro kendhang	16
Obrázek 5 Příklad notace pro zpěv ve formě skladby landrang	20
Obrázek 6 Typické rozestavení nástrojů v javánském gamelanu	20
Obrázek 7 Ladění sléndro	25
Obrázek 8 Základní mody pélog.....	27
Obrázek 9 Kadence sléndro a pélog	30
Obrázek 10 Virtuózní balijská technika kotekan (imbal) a melodie	31
Obrázek 11 Improvizační vzorec	34
Obrázek 12 Světová výstava 1889.....	43
Obrázek 13 M. Ravel: Zrcadla: La vallée des cloches	47
Obrázek 14 L. Godowski: Javánská suita, věta „V paláci“	48
Obrázek 15 Autentický balijský motiv	51
Obrázek 16 B. Britten motiv z 2. scény 2. dějství	52
Obrázek 17 Originální notový zápis L. Harrisona.....	54