

**AKADÉMIA UMENÍ V BANSKEJ BYSTRICI  
FAKULTA MÚZICKÝCH UMENÍ**

**INTERPRETÁCIA ÁZIJSKEJ HUDOBNEJ LITERATÚRY  
SO ZAMERANÍM NA SATOUR, YANGQIN, QANUN**

**DIPLOMOVÁ PRÁCA**

**cea48e63-3821-4274-b64f-70ca0de1dcb0**

**2024**

**Bc. ANEŽKA HUDÁČKOVÁ**

**AKADÉMIA UMENÍ V BANSKEJ BYSTRICI**  
**FAKULTA MÚZICKÝCH UMENÍ**

**INTERPRETÁCIA ÁZIJSKEJ HODOBNEJ LITERATÚRY SO  
ZAMERANÍM NA SANTOUR, YANGQIN, QANUN**

Diplomová práca

cea48e63-3821-4274-b64f-70ca0de1dcb0

Študijný odbor:	Umenie
Študijný program:	Interpretačné umenie
Školiace pracovisko:	Katedra strunových nástrojov
Vedúci diplomovej práce:	Mgr. art. Martin Budinský, ArtD.

Banská Bystrica 2024

**Bc. Anežka Hudáčková**



## ZADANIE ZÁVEREČNEJ PRÁCE

**Meno a priezvisko študenta:** Bc. Anežka Hudáčková

**Študijný program:** Interpretačné umenie (Jednoodborové štúdium, magisterský II. st., denná forma)

**Študijný odbor:** Umenie

**Typ záverečnej práce:** Magisterská záverečná práca

**Jazyk záverečnej práce:** slovenský

**Sekundárny jazyk:** anglický

**Názov:** Interpretácia ázijskej hudobnej literatúry so zameraním na santour, yangqin, qanun

**Ciel:** Cieľom diplomovej práce je odborne preskúmať a oboznámiť čitateľa o interpretácii ázijskej cimbalovej literatúry, pri ktorej sa zameriavame na tri typy cimbalov: santour, yangqin, qanun.

**Anotácia:** Diplomová práca charakterizuje interpretáciu, interpretačné techniky a cítenie ázijskej cimbalovej literatúry. Porovnáva Áziu s Európou v oblasti cimbalovej tvorby so zameraním na santour, yangqin a qanun. Zaobráva sa možnosťou aplikácie a využitia techniky hry iných krajín.

**Vedúci:** Mgr. art. Martin Budinský, ArtD.

**Oponent:** prof. Viktória Herencsár, ArtD.

**Katedra:** SN - Katedra strunových nástrojov

**Spôsob sprístupnenia elektronickej verzie práce:**  
bez obmedzenia

**Dátum zadania:** 20.10.2023

**Dátum schválenia:** 06.03.2024

doc. Mgr. art. Mgr. Peter Špilák, PhD., ArtD.  
dekan fakulty

## **ČESTNÉ VYHLÁSENIE**

Dolupodpísaná Bc. Anežka Hudáčková týmto čestne vyhlasujem, diplomovú prácu na tému Interpretácia ázijskej hudobnej literatúry som vypracovala samostatne pod vedením svojho konzultanta Mgr. art. Martina Budinského, ArtD. A že všetku použitú literatúru som uviedla v zozname použitej literatúry. Zároveň vyhlasujem, že normalizovaný rozsah práce má 74 349 znakov.

Banská Bystrica, 16.4.2024

.....

Bc. Anežka Hudáčková

## **ABSTRAKT**

HUDÁČKOVÁ, Anežka: *Interpretácia ázijskej hudobnej literatúry so zameraním na santour, yanqgin, qanun* [Diplomová práca] – Akadémia umení v Banskej Bystrici. Fakulta múzických umení. Katedra strunových nástrojov. Vedúci práce Mgr. art. Martin Budinský, ArtD. Akadémia umení v Banskej Bystrici. Fakulta múzických umení. Katedra strunových nástrojov. 2024. Počet strán 44.

Táto diplomová práca sa zameriava na interpretáciu ázijskej hudobnej literatúry s dôrazom na trojicu cimbalových typov: santour, yangqin a qanun. Tieto nástroje majú hlboké korene v histórii a kultúre svojich pôvodných regiónov a preto sú zásadnými prvkami v tradičnej ázijskej hudbe. Práca oboznamuje čitateľa ohľadom história spomenutých nástrojov, krátku genézu cimbalu, priblíženie interpretácie a aj techník. Približuje taktiež ázijské typy cimbalu, ktoré sa venujú tradičnej, ale aj ktoré sa dnes využívajú aj v moderných žánroch. Cieľom tejto práce je poskytnúť komplexný pohľad na tieto hudobné nástroje a ich miesto v ázijskej kultúre, ako aj podnietiť diskusiu o ich zachovaní a propagácii v globalizovanom hudobnom prostredí.

**Kľúčové slová:** Santour. Yangqin. Qanun. Ázia. Interpretácia. Cimbal.

## **ABSTRACT**

HUDÁČKOVÁ, Anežka: *Interpretation of Asian musical literature focusing on santour, qanqin, qanun* [Diploma thesis] – Academy of Arts in Banska Bystrica. Faculty of the Performing Arts. Department of Strings Instruments. Supervisor Mgr. art. Martin Budinský, ArtD. Academy of Arts in Banska Bystrica. Faculty of the Performing Arts. Department of Strings Instruments. 2024. Number of pages 44.

This thesis focuses on the interpretation of Asian musical literature with an emphasis on the three dulcimer types: santour, yangqin and qanun. These instruments have deep roots in the history and culture of their original regions and are therefore essential elements in traditional Asian music. The work informs the reader about the history of the mentioned instruments, the short genesis of the dulcimer, an approach to interpretation and techniques. It also introduces Asian types of dulcimer, which are dedicated to the traditional, but which are also used in modern genres today. The aim of this work is to provide a comprehensive view of these musical instruments and their place in Asian culture, as well as to stimulate discussion about their preservation and promotion in a globalized musical environment.

**Key words:** Santour. Yangqin. Qanun. Asia. Interpretation. Dulcimmer.

# OBSAH

<b>ÚVOD.....</b>	<b>8</b>
<b>1 GENÉZA CIMBALU .....</b>	<b>10</b>
1.1 Pôvod názov vybraných typov cimbalu .....	12
1.2 Typy cimbalov v jednotlivých kontinentoch.....	12
<b>2 CIMBAL V ÁZII .....</b>	<b>15</b>
2.1 Santour .....	15
2.2 Yangqin .....	18
2.3 Qanun .....	21
2.4 Ázijskí interpreti vybraných druhov cimbalu .....	24
<b>3 INTERPRETÁCIA ÁZIJSKEJ HUDBY .....</b>	<b>28</b>
3.1 Interpretácia a história hudobného umenia vo vybraných oblastiach Ázie.....	28
3.2 Hudobná literatúra pre ázijské typy cimbalu .....	30
3.3 Rôznorodosť techník ázijských typov cimbalu .....	33
<b>4 ANALÝZA VYBRANÝCH DIEL.....</b>	<b>36</b>
4.1 Č. Sangidorž: Rapsódia .....	36
4.2 B. Tumenjargal: Miestny názor.....	39
4.3 Hiroshi Saito: Sanctuary .....	41
<b>ZÁVER .....</b>	<b>44</b>
<b>ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY .....</b>	<b>45</b>

## ÚVOD

Ázia, kontinent plný rozmanitosti a kultúrneho bohatstva, ponúka nespočetné množstvo hudobných foriem a štýlov, ktoré sú odrazom jej bohatej histórie a tradícií. Diplomová práca Interpretácia ázijskej hudobnej literatúry so zameraním na *santour*, *yangqin*, *qanun* sa zameriava na hlboké pochopenie týchto tradičných hudobných nástrojov, ktoré sú neoddeliteľnou súčasťou hudobnej scény mnohých ázijských kultúr. Cieľom tejto práce je nielen predstaviť história, vývoj a techniky hry na tieto nástroje, ale aj skúmať ich súčasnú úlohu a vplyv v globálnom hudobnom kontexte.

V prvej kapitole diplomovej práce s názvom „Genéza cimbalu“ sa podrobne venujeme pôvodu a historickému vývoju cimbalu a ich názvov, ktorý je jedným z najstarších hudobných nástrojov s bohatou tradíciou rozšírenou napriek mnohými kultúrami a geografickými oblastami. Táto kapitola začína približovaním rôznych teórií o pôvode a raných formách cimbalu, ktoré sa objavili v rôznych častiach sveta, a sústredí sa na jeho štyri tisícročia starú kultúru so zvláštnym zameraním na Strednú Áziu. Táto kapitola tak poskytuje komplexný úvod do histórie a kultúrneho významu cimbalu, ktorý slúži ako základ pre hlbšie skúmanie jeho interpretácie a využitia v ďalších častiach práce.

Ďalšou kapitolou je „Cimbal v Ázii“ prináša prehľad o tom, ako sa cimbal prispôsobil a rozvinul v rôznych kultúrach po celom svete. Podrobne sa zaoberáme históriou vybraných typov cimbalu a tými sú *santour*, *yangqin* a *qanun*. Ďalej sa zameriavame na významnú úlohu, ktorú zohrávajú ázijské strunové nástroje v lokálnych hudobných tradíciách a ich paralelne s cimbalom známym v strednej a východnej Európe. Ázia, s jej bohatou a diverzifikovanou kultúrou, ponúka široké spektrum strunových nástrojov, ktoré zdieľajú základný konštrukčný princíp s cimbalom – napnuté struny nad rezonančnou doskou, no zároveň sa líšia v mnohých aspektoch, vrátane zvuku, vzhľadu a spôsobu hrania. Na konci tejto kapitoly si predstavíme jedných z najznámejších osobností ázijského cimbalového sveta.

V tretej kapitole diplomovej práce „Interpretácia ázijskej hudby“ sa zaoberáme rozmanitými aspektmi hudobného umenia v Ázii, s osobitným dôrazom na históriu a interpretáciu tradičnej hudby vo vybraných oblastiach. Kapitola ponúka prehľad o komplexnom vývoji ázijskej hudby s dôrazom na iránsku klasickú hudbu, ktorá je prezentovaná ako model pre porozumenie historického a kultúrneho vývoja hudobných foriem na tomto kontinente.

V štvrtej kapitole diplomovej práce sa zameriavame na detailnú hudobnú analýzu troch konkrétnych skladieb jedna je od japonského autora a je skomponovaná pre cimbal, ostatné dve sú komponované pre ázijský typ cimbalu *yochin*. Posledná analýza s názvom „*Sanctuary*“, je dielom Hiroshihho Saita. Táto kapitola poskytuje hlboký pohľad na kompozičné techniky, štrukturálne prvky a interpretatívne aspekty týchto skladieb, čo umožňuje lepšie pochopenie špecifických charakteristík hudby pre tieto nástroje.

## 1 GENÉZA CIMBALU

Ako každý nástroj, tak aj cimbal má svoju história a pôvod, ktorú by sme na úvod priblížili v tejto kapitole. Pôvodom cimbalu sa zaoberala mnoho ľudí. Keďže je cimbal každým rokom populárnejším nástrojom, tak sa o jeho pôvode a vzniku mnoho ľudí zaoberá aj dnes. V každej krajine prichádzali rôzne teórie a informácie ohľadom tohto nástroja a je z nich zrejmé, že napriek rozmanitosti jednotlivých typov cimbalu majú spoločný pôvod.

Je dôležité spomenúť, že cimbal je nástroj so štyri tisícročnou kultúrou a kolískou jeho pôvodu je Stredná Ázia. V knihe výrobcu hudobných nástrojov majstra Józsefa Vencela Schundu<sup>1</sup> s názvom: *A cimbalom történe* čo v preklade znamená: *História cimbalu* (vydaná v roku 1907) sa dozvedáme, že medzi ruinami Ninive, hlavného mesta Asýrskej ríše sa našiel obraz s odvekou formou cimbalu. Tento asýrsky nástroj bol strunový vo vodorovnej polohe ležato pripnutý k bedrám interpreta a hralo sa na ňom paličkami.



Obrázok 1

ZDROJ: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

Obraz z Ninive z 9. storočia

---

<sup>1</sup> József Vencel Schunda (\*19.5.1845 Dubec u Říčan - + 26.1.1923 Budapešť). Bol český husliar, výrobca a vynálezca hudobných nástrojov, spolumajiteľ a neskôr majiteľ závodu na výrobu inštrumentov József Schunda v Budapešti. Stal sa vynálezcom modernej konцепcie cimbalu, taktiež tarogató – jedná sa o maďarský klarinet.

V spomínamej knihe sa autor domnieva, že cimbal má ešte dvoch predchodcov a tými sú *kin* (dnes sa píše ako „*kim*“) a *qanun*. Z toho vyplýva, že od začiatkov sú známe dva spôsoby rozochvenia cimbalu, jedným je brnkanie a druhým úder. Počas veľkého stáhovania národov sa nástroj dostáva do Európy dvoma cestami. Do západnej Európy prichádza cez španielske a portugalské prístavy a do východnej Európy si ho priniesli národy imigrujúce na pevnine. Rozšírenie tohto nástroja po všetkých krajinách prichádza v 16. a 17. storočí. Oblúbeným sa stáva v chránoch ako sprievodný nástroj cirkevných spevov a podobne aj po dvoroch aristokratov v žánroch zábavnej hudby. Spracované dejiny cimbalov všetkých krajín odkazujú na rovnaký pôvod, ale vývoj plynul rozlične. V Maďarsku bol cimbal od stredoveku nástrojom mešťanov, hráčov na cimbal zmieňujú od 16. storočia. Záznam z roku 1635 hovorí: „*Lutnista, huslista, cimbalista a harfista hrajú tanecné piesne...*“

György Zrínyi vo svojom liste spomína, že cimbal bol oblúbeným nástrojom študentov 17. storočia. Stal sa z neho sprievodný nástroj k spevu na omšiach. Hudobník v liste spomínaného bega v Pécsi (historický slovenský názov je: Päťkostolie) hral tiež na cimbale, len ho nerozozvučal paličkami, ale brnkaním: „... *cimbal jeho je vykrojený ako ten, na akom študenti k spevom na omši hudú, ibaže nie drievkami doň udiera, ako do harfy, len prstami oň zachytáva*“.

Z indícii už dnes vieme, že išlo o nástroj *qanun*, ktorý sa využíva v Turecku dodnes.

„*Cimbal sa udomácnil v Maďarsku podľa všetkého skôr ako Cigán. Tento inštrument bol tu v Európe niekoľko storočí pred Ludovítom Veľkým a Žigmundom, teda pred obdobím usídlenia Cigánov. Je preto veľmi samozrejmé, že sa s ním čoskoro oboznámili aj Maďari, ak ho vôbec nepriniesli so sebou z ázijskej pravlasti*“ (Józef V. Schunda, z knihy: A cimbalom torténe, strana 8. Budapešť Ny 1907)

V dnešnej dobe cimbalu k jeho modernizácii a progresívite prospela existencia Svetovej cimbalovej asociácie, ktorá vznikla v roku 1991. Stará sa o jeho popularizáciu a zbierku mnohých poznatkov z celého sveta od všetkých priaznivcov tohto strunového nástroja.

## **1.1 Pôvod názvov vybraných typov cimbalu**

V tejto podkapitole sa zameriavame na pôvod pomenovaní typov cimbalu v Ázii. Cimbal dostał v každej krajine svoje pomenovanie v jazyku každej krajiny, takže by sme ich mohli spomenúť okolo stopädesiat. Ich pôvod poukazuje na spôsob využívania nástroja hlavne na jeho zvuk alebo vznik. Nižšie samozrejme uvedieme iba tie najvýznamnejšie.

Pomenovanie *yangquin*, alebo *yanchin* (čínsky), *yochin*, *yochin* (v jazyku Buriatov a v mongolčine), *yanggeum* (Kórea) sa najviac rozšírilo v Ázii. Názvy týchto úderom rozozvučaných hudobných nástrojov ukazujú na ich cudzí pôvod. Je zrejmé, že sú z východných krajín. Z toho vypovedá, že pôvodnou vlastou cimbalu je Stredná Ázia. V strednej Ázii je známy hlavne *santour* v tomto prípade ide tiež o úderový inštrument. Aj tento typ sa píše rôznymi spôsobmi ako napríklad: *santur*, *santoor* či *sandouri*. Tieto identické nástroje majú na okolitej území toto pomenovanie, alebo niektorú jeho obmenu ako je aj grécke *santouri*, alebo arménske *santir*. Názov hovorí o „svätom“ pôvode cimbalu. Výraz „sant“ je v preklade svätý. Vychádza to z jeho využívania na bohoslužbách. Význam pomenovania kim, prípadne ako ho uvádzajú vo svojej knihe Jósef V. Schunda pre nástroj používaný v Thajske: *kin* (strunový nástroj). Nositeľom tohto významu je *yangqin*, mongolské a buriatské *yochin*, uzbecké *chang*, gruzínske *cencyla* a taktiež aj kórejské *yangguem*. Vo Vietname je využívaný výraz *tam – tchap – luk*. Arabský typ brnkacieho cimbalu je pôvodom *qanun*, v dnešnej dobe sa používa hlavne v Turecku, Libanone, Grécku a Kirgizsku. Názov tohto typu cimbalu sa dá odvodiť od gréckeho slova kanón, ktoré znamená pravidlo, norma.

## **1.2 Typy cimbalov v jednotlivých kontinentoch**

Vo viacerých krajinách sveta cimbal dobre poznajú. Nie v každej krajine sa však rozvinul a spopularizoval na takú úroveň aby boli k dispozícii materiály na výučbu tohto inštrumentu. V spomenutých krajinách má cimbal stále žijúcu a napredujúcu tradíciu. Nižšie si vymenujeme a okrajovo priblížime konkrétné typy.

### **Amerika:**

V Severnej Amerike sa tradične využíva cimbal menom *hammered dulcimer*, na ktorom v Spojených štátoch amerických na ňom hrajú s paličkami. V Amerike je možné nájsť aj interpretov hrajúcich na maďarskom type cimbalu. Mnohí sa vystáhovali z Maďarska, alebo z Rumunska, samozrejme existujú aj takí, ktorí sa hru naučili od imigrantov. V Strednej Amerike a v Mexiku sa využíva *salterio* – brnkací druh. Počas uplynulých rokoch oň vzrástol záujem až do takej mieri, že skladatelia začali komponovať pre tento nástroj, do tej doby bol využívaný iba v tradičnej ľudovej hudbe. K interpretácii týchto diel boli potrební študovaní muzikanti a tak bolo nevyhnutné začať s riadnou výučbou tohto nástroja. Študentov tu vyučujú aj techniky hry na iných typoch nástroja. Do Južnej Ameriky si nástroje priniesli pristáhovalci. Brazília má *salterio*. V Argentíne a Uruguaji aktuálne vzrástol záujem o maďarský cimbal, hlavne kvôli maďarským kolóniam.

### **Austrália:**

V Austrálii je tradičným nástrojom *hammered dulcimer*, ktorý sa na tento kontinent dostal z Ameriky a Anglicka. Tu je taktiež záujem zo strany symfonických hráčov o maďarský typ cimbalu. Viacerí hráči študovali v Maďarsku a teraz posúvajú svoje znalosti priaznivcom cimbalu prostredníctvom súkromných hodín.

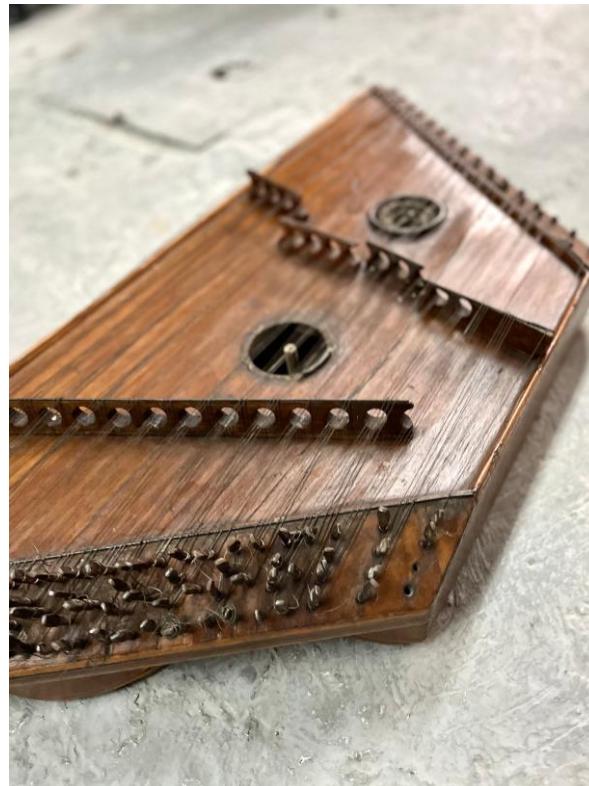
### **Ázia:**

Zo Strednej Ázie sa cimbal rozšíril do všetkých krajín. Využíva sa hlavne v Číne, na Taiwane, v Singapure, v Japonsku, Thajske, Malajzii, vo Vietnamu, v Kórei v Mongolsku a v Buriatskej republike patriacej do Ruskej federácie. Každá krajina má svoje pomenovanie cimbalu napríklad *yangquin* v Číne, v Indii, Iráne a v Izraeli *santour*, v Turecku, Iraku a Libanone zasa brnkací *qanun*. Na niektorých územiacch Ázie sa používajú oba spôsoby hry aj brnkacie aj úderové. Momentálne evidujeme zvýšený záujem o maďarský typ cimbalu v Japonsku a v Číne.

### **Európa:**

V Európe sa tento hudobný nástroj veľmi spopularizoval a rozšíril do viacerých krajín. V Nemecku, Švajčiarsku a Rakúsku sa cimbal nazýva *hackbrett*. Vo Francúzsku ho poznajú ako *tympanon*. Anglicko, Škótsko a Írsko má *hammered dulcimer*, ktorý sa značne využíva v ľudovej hudbe. V Belgicku a Holandsku je populárny maďarský typ

cimbalu. V strednej Európe sa využíva maďarský typ cimbalu samozrejme v Maďarsku, potom na Slovensku, Česku, na Ukrajine, v Moldavsku a v Rumunsku. V týchto krajinách má cimbal veľmi vysokú úroveň. Vo východnej Európe konkrétnie v Bielorusku sa cimbal nazýva *cimbalki*. Estónsko, Litva a v Rusku využívajú brnkacie typy a tými sú *kannel*, *gusli* a *kokle*. Druh *kantele* je taktiež brnkacím nástrojom sídliacim vo Fínsku. Južná Európa konkrétnie Grécko je veľmi významná pre cimbalový svet. V tejto krajine sa kvôli jeho polohe využíva rovnako iránsky *santour*, *santouri*, *qanun*, ale aj *cimbal*.



**Obrázok 2**

ZDROJ: <https://www.dkp.mx/products/salterio>

*Salterio*

## 2 CIMBAL V ÁZII

Cimbal, ako ho poznáme v strednej a východnej Európe, má v ázijských hudobných tradíciách svoje paralely v podobe rôznych strunových inštrumentov, ktoré sa odberajú od unikátnych kultúrnych a hudobných tradícií Ázie. Hoci majú tieto nástroje odlišné pomenovania, môžu sa odlišovať vo svojej konštrukcii a zvuku, samozrejme zdieľajú základný princíp s cimbalom, čiže struny sú napnuté nad rezonančnou doskou. Nástroj sa môže rozozvučať buď úderom paličkami z rôzneho dreva, alebo brnkaním. Pre lepší prehľad si spomenieme zopár najvýznamnejších a najrozšírenejších typov cimbalu v Ázii.

- *Yangqin* (Čína, Taiwan, Singapur, Malajzia)
- *Yoochin* (Mongolsko)
- *Yanggeum* (Kórejská verzia cimbalu, yanggeum je známy svojou jedinečnou zvukovou paletou a je často používaný v tradičnej kórejskej hudbe.)
- *Tam – tchap – luk* (Tento vietnamský strunový nástroj predstavuje jedinečné spojenie kultúrnych vplyvov a techník, kombinuje údery a brnkanie na struny.)
- *Kim* (Thajsko)
- *Santour, Santoor* (Irán, Izrael, Irak, Turecko, India)
- *Qanun* (Saudská Arábia, Turecko)

Spomenuté inštrumenty sú úzko späté, ale aj napriek ich podobnosti medzi nimi existujú rozdiely. Majú svoje odlišnosti, špecifika a to z nich robí originály. Dôležitým aspektom je rozdiel v technikách hry. Veľa závisí od využitia nástroja, spirituality a podstaty. Ázijské typy cimbalov majú významné postavenie v klasických, ľudových ale aj moderných hudobných štýloch. Následne si priblížime nástroje na ktoré sme sa v tejto práci zamerali.

### 2.1 Santour

História ázijských a európskych typov cimbalu smeruje k jednému a tým je práve *santour*. Pôvodom pochádza z Iránu (*perzský santour*). Prvá zmienka pochádza od asýrskych a babylonských kamenných rytín (669 pred n. l.). Zobrazuje nástroj, na ktorý sa hrá, keď hráčovi visí na krku. S týmto nástrojom sa obchodovalo a cestovalo do

rôznych častí Blízkeho východu. Hudobníci upravovali pôvodný dizajn v priebehu storočí, čím poskytli širokú škálu hudobných stupníc a ladení.

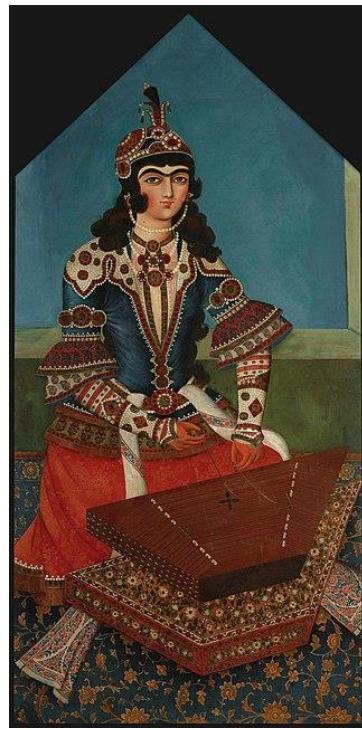


**Persian Santur**

**Obrázok 3**

**ZDROJ:**[https://en.wikipedia.org/wiki/Santur#/media/File:Persian\\_Classical\\_Santur.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Santur#/media/File:Persian_Classical_Santur.jpg)

*Santour* si zachoval vo väčšej miere pôvodný tvar a ladenie. Samozrejme medzi nimi môžeme nájsť rozdiely medzi rozsahmi, usporiadáním strún a už spomínaným ladením. Je dôležité spomenúť, že na tento hudobný nástroj sa hrá drevenými paličkami. Oválne paličky majú hmotnosť pierka, držia sa medzi palcom, ukazovákom a prostredníkom. Základom hry je improvizácia, ktorá je obohatená o štvrt' tóny. Vďaka nim dodávajú hudbe unikátnosť farieb a charakter. Nad rezonátorom člení na tri časti 9-9, alebo 12-12 kobyliiek skupiny 4-5 strún, čiže hráč má k dispozícii 27, alebo 36 tónov. Všetky tri časti sú ladené na rovnaký tón s odlišnosťou jednej oktávy. Používajú sa tu aj štvrt' tónové intervaly, tým sa však líšia od európskych stupníc. Stupnica pôvodom z Iraku sa nazýva „*maqam*“ a iránska sa volá „*dastgah*“. Kobylyky sú umiestnené jednotlivo kvôli tomu, keď chcú hráči zmeniť tóninu (posunú ju). Dva rozetové otvory je vidieť na vrchnej časti rezonančnej dosky, cez ktoré vychádza zvuk z korpusu. Prípadne sú otvory na prednom, alebo zadnom lube nástroja.



*Obrázok 3*

ZDROJ:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Santur#/media/File:Woman\\_playing\\_a\\_santur,\\_Qajar\\_Iran,\\_artist\\_named\\_Ahmad.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Santur#/media/File:Woman_playing_a_santur,_Qajar_Iran,_artist_named_Ahmad.jpg)

Príbuzným typom *santouru* je *indický santoor*, ktorý má už aj modernizovaný vzhľad. Na pravej strane sa skupiny štyroch strún nachádzajú na pätnástich a na ľavej strane na štrnásťich kobylkách. Rozsah je však členený len na dve časti . Hrať sa teda dá na pravej a ľavej strane plochy medzi dvoma radmi kobyliek. Ladenie je rovnaké ako v predošlých prípadoch, čiže modálne. Rezonančné otvory sú na prednom a zadnom lube inštrumentu. Na vrchnej doske sa otvor nenachádza. Na *indickom santoore* sa taktiež hrá drevenými paličkami, no sú o čosi inšie ako paličky *iránskeho santouru*. Indické paličky sú väčšie, tvrdšie a ťažšie, čo má dopad aj na zvuk, prípadne na tvorbu tónu.



*Obrázok 4*

ZDROJ: <https://www.india-instruments.com/various-string-instrument-details/santoor-paloma.html>

## 2.2 Yangqin

Zo Strednej Ázie sa do Číny dostáva typ cimbalového nástroja: *yangqin*. Zo začiatku mal taký tvar motýľa ako *kim*, tak preto ho volali motýľ. *Yangqin* je celosvetový hudobný inštrument s dlhou históriou, širokou škálou a rozsahom distribúcie. Rôzne krajiny a etnické skupiny nazývajú *yangqin* odlišnými menami a všetkými krajinami má odlišné národné charakteristiky, pokiaľ ide o tvar, techniku hry a hudobný štýl. Do Číny sa tento nástroj dostáva v 17. storočí, kedy bolo postavenie *yangqinu* medzi ľudmi veľmi populárne v „palácockej hudbe“. Koncom 17. storočia táto hudba pre šľachu ustupovala a *yangqin* vynikal v tradičnej ľudovej hudbe, opere ale aj miestnom ľudovom umeniu. Ako čas ubiehal, tak tento nástroj prešiel mnohými vývojovými zmenami. V dnešnej dobe máme dovednosť o viacerých druhoch *yangqinov*. Vzájomne sa od seba odlišujú rozsahom tónov, alebo veľkosťou tela nástroja. Existuje aj taký *yangqin*, ktorého rozsah dosahuje päť a pol oktavy, napriek tomu že veľkosťou nie je na prvom mieste medzi dnešnými cimbalmi, bolo tak z dôvodu, že na dve časti delené skupiny strún delili ďalej kobylkami. Aktuálne ladenie nástroja je chromatické, v minulosti bolo pentatonické a diatonicke. Telo nástroja narastlo, takže mu bolo potrebné dať aj rám. Je väčší ako pôvodný „motýľový“.



Obrázok 5

ZDROJ: <https://wmic.net/china-yangqin-19th-century/>

*Yangqin* sa delí na tri skupiny podľa výšky tónov:

- Sopránový
- Tenorový
- Basový

V poslednej dobe sa vyrábabajú aj nástroje, ktoré majú všetky tri polohy. Pomocou Svetovej cimbalovej asociácie sa stali najmodernejšími *yangqiny* s pedálovou technikou podobne ako u maďarských cimbalov. Zaujímavé je, že okrem kolíkov majú aj jemné ladiace mechaniky schopné posunúť sa o pol tóna. Na dnešných *yangqinoch* nie sú umiestnené otvory na vrchu rezonančnej dosky, ale po stranách. Závesné a ladiace kolíky ochraňuje kryt. Tento nástroj sa rozozvučí pomocou bambusových paličiek, s ktorými je možné aj vybrnkávanie opačnou stranou (rukoväť). Stavba paličiek je k tomu prispôsobená.

*Yangqiny* sú každým dňom populárnejšie a obľúbenejšie nie len v Číne ale aj v okolitých krajinách ako napríklad: Taiwan, Singapur, Malajzia, Mongolsko, Buriatsko atď.). Aktuálne vo svete hrá na čínskych cimbaloch najviac ľudí. Iba v Číne je ich približne dvadsaťtisíc. Interpretujú klasický, ľudový a populárny žáner. Dokonca existujú projekty, kde *yangqin* využívajú aj v elektro hudbe. Po rozsahovej stránke je možné interpretovať aj európsku hudbu. Jedná sa hlavne o nosný nástroj v tradičných čínskych zoskupeniach a stále vznikajú nové. Výučba tohto nástroja je v Číne možná od základného cez stredný po vyšší stupeň štúdia.



*Obrázok 6*

ZDROJ: <https://web.northeastern.edu/music-chinese/yangqin/>

*Yangqin* má mnoho podôb, jedným z najnovších modelov je: „*Deymong yangqin*“ je nový typ *yangqinu* navrhnutý profesorkou Li Lingling z Čínskeho konzervatória ako vedúca tímu optimalizácie a vývoja tohto inštrumentu. Tento nový model je založený na

tradičnom *yangqine* v štruktúre, ale s pozoruhodnými inováciami. *Deymong* má rovnaký rozsah a pozície výšky ako tradičný *yangqin*. Hráč nemusí meniť spôsob, na ktorý je zvyknutý, keď hrá na *Deymong*. Na konci oceľových strún sú uložené pohyblivé pražce pre mikro - ladenie. Ďalšími inováciami sú napríklad:

1. Plocha rezonančnej dosky je rozšírená tak, aby priestory medzi kobylkami boli väčšie. Dĺžky strún sú zväčšené, aby sa zvýšila hlasitosť zvuku a hĺbka basových tónov.
2. Tóny sa pridávajú v rôznych polohách, aby bola stupnica plne chromatická a aby sa uľahčila modulácia a hranie.
3. Metóda navíjania pre fixáciu strún a symetrické ladenie na oboch stranách sa používa na stabilizáciu výšky strún.
4. Postranné podporné pásy strún sú narezané na kratšie dĺžky v nastavených polohách, aby podporili každý rad strún, čo vedie k zlepšenej kvalite zvuku s efektívnymi strunami medzi pásikmi fixovanými v rovnakých a štandardizovaných dĺžkach a rovnomernými vibráciami.
5. Damper je pridaný na ovládanie pretrvávajúceho zvuku a zvýšenie expresívnej funkcie nástroja.

*Deymong yangqin* so zlepšenou kvalitou zvuku, zafarbením a expresívnou funkciovou získal patenty na tieto inovácie. Aby zodpovedali vylepšeniam, boli špeciálne navrhnuté a vyrobené nové dekorácie na nástroji, podpornom stojane, kladivách a puzdre. V súčasnosti ho vyrába Beijing Xinghai Musical Instrument Co. *Deymong yangqin* je svojou vysokou kvalitou a vynikajúcim zvukom považovaný za špičkový profesionálny nástroj, ktorý bol vystavovaný a uznávaný v Číne aj v zahraničí.



Obrázok 7

ZDROJ: Odfotografované z knihy Heart Dlow Yangin Album by Wu Huanghuang

Inovovaný typ yangqinu: „Deymong Yangqin“

## 2.3 Qanun

Veľký turecký spisovateľ Kemal Tahir (1910-1973) vyjadril vtipný popis qanunu: „*Pavučina, ktorú veľké muchy prepichli a preleteli, ale do ktorej sa malé muchy zamotali a chytili.*“ „*Nástroj Artaki*“

Vo svojom prvom význame pavučina dostatočne silná na to, aby zachytila len tie najmenšie muchy. V druhom význame ho prirovnal k nástroju slávneho arménskeho hráča na *qanun* zo začiatku storočia. Podľa niektorých zdrojov *qanun* vynášiel Farâbî alebo Ýbn Hallegan. Evliya Çelebi tiež spomína *qanun* vo svojom Seyahatname. Je ľažké urobiť jednoznačné závery na túto tému, pretože hudobné nástroje sa zrodili a vyvíjali spolu s človekom. Z najstarších prameňov, v ktorých sa spomínajú ich mená, je možné získať určitú predstavu o obdobiach, v ktorých sa prvýkrát objavili. Rodiskom všetkých z nich je Ázia, kde sa prvýkrát rozvinula civilizácia. Napríklad sa všeobecne uznáva, že nástroj známy ako „*Ceng*<sup>2</sup>“ sa objavil a vyvinul spolu s *qanunom*. Hoci Albert Lavignac vo svojom Slovníku konzervatória a v hudobnej encyklopédii tvrdí, že *qanun* je arabský nástroj, a napriek tomu, že jeho názov pochádza z gréckeho „*kanon*“ (pravidlo, zákon), *qanun* vynášli Turci z Ázie a priniesli do Anatólie spolu s ich migráciou zo Strednej Ázie. Použitie názvu „*qanun*“ pre nástroj veľmi pravdepodobne vzniklo kvôli akustickým princípom nástroja.

S neobyčajným zvukom *qanun*, ktorý je prototypom spinetu, nasledovaného čembalom, organom a nakoniec klavírom, možno vyjadriť všetky druhy emócií. Vidíme, že *qanun* Turci s obľubou používali. Najmä v 18. storočí bol populárny medzi ženami, čo dokazujú ilustrácie cestovateľov a maliarov, ktorí prišli skúmať život v osmanskom paláci. Prítomnosť *qanunu* v inštrumentálnom súbore nakreslil švajčiarsky maliar J. E. Liotard, ktorý bol v Istanbule a Izmiri študujúci v Osmanskom paláci v rokoch 1738 až 1742, je živým dokladom skutočnosti, že tento nástroj sa používal v 18. storočí. Ďalší spisovateľ 18. storočia Laborde tiež uvádzá *qanun* medzi koncertné nástroje. Až do začiatku 20. storočia sa používali struny z čriev, nazývané *kiris*. Pretože nylonové struny

<sup>2</sup> Ceng je turecká harfa. Do poslednej štvrtiny 17. storočia bol obľúbeným osmanským nástrojom. Predpokladá sa, že predchadca osmanskej harfy je nástroj videný na starých asýrskych tabuľkách, zatiaľ čo podobný nástroj sa objavuje aj na egyptských kresbách.

boli odolnejšie a poskytovali silnejší zvuk a okrem toho boli dostupné v množstve a v rôznych hrúbkach, úplne sa upustilo od črevných strún. Tieto struny nie sú ako vlasec a sú vyrobené z čistého nylonu. Pred príchodom mandalového systému (pohyblivé sekundárne kobylky na poskytovanie poltónov tureckých stupníc), používali hráči na *qanun* náročnú techniku stláčania strún na rôznych miestach palcom ľavej ruky, aby dosiahli poltóny. Kanunî Hacý Ârif Bey (1862-1911) je známy ako najväčší virtuóz z obdobia, keď sa *qanun* hral bez mandálov. Mandal systém, ktorý pokrýval polovičné kroky, sa začal používať v Istanbule na začiatku 20. storočia; na dnešných nástrojoch je šesť až pätnásť mandál na každý trojity chod strún. Po Kanunî Hacı Arif Bey musí byť Ferid Alnar (1906-1978), ktorého považujú za prvého skutočného virtuóza. Keď bol ešte mladý, stal sa veľmi populárny pre svoju nezvyčajnú virtuozitu a pred dvadsiatym rokom bol známy ako vynikajúci umelec na *qanun*. V roku 1946 skomponoval *qanun koncert* pre sláčikové nástroje a *qanun*. Tento koncert často hra v Ankara Radio sólista Tahir Aydoğdu, ako aj rôzne sláčikové kvintetá doma aj v zahraničí. Aydogdu je prvý v prevedení „Ciftetelli“ od Ferida Alnara po samotnom Alnarovi a druhý v podaní jeho *Qanun Concerto*. Po Feridovi Alnarovi sú ďalšími váženými interpretmi na kanune: Âmâ Nazım Bey, Vecihe Daryal a Ahmet Yatman.

*Qanun* je lichobežníkový a štvorcový. Cieľom tejto konštrukcie bolo umožniť zväčšovanie dĺžky strún. Mandaly boli pridané neskôr na ľavú stranu nástrojov, vedľa ladiacich kolíkov. Ladenie sa dosahuje pomocou špeciálneho ladiaceho kľúča. *Qanun* má jediný systém ladenia a tým je modálny a prispôsoboval sa melódiam. Poltóny a štvrttóny a ich intervale dosiahli pomocou palca na ľavej ruke. Struny sú natiahnuté paralelne po troch nad rezonančnou doskou. Pri konštrukcii sú použité dreviny ako lipa, hrab a buk, a pre rezonančnú dosku jedľa, smrek alebo platan. Na prednej strane nástroja je pre väčšiu projekciu zvuku šesť zložito rozetových zvukových otvorov. Od jeho výrobcov sa vyžaduje veľká zručnosť, aby dosiahli vlastnosti a vysokú kvalitu pri konštrukcii jeho zvukovej dosky, vzpier, priehradiek, poťahov, kobylky a najmä mandalového systému. Na pravej strane *qanunu* sú štyri otvorené časti s dĺžkou dvanásť až devätnásť centimetrov, pokryté kožou z kozliatka alebo rýb, na ktorých sú štyri nohy mosta, ktorý je vyrobený z kučeravého javora a má tvar ako most od Sinana. Tieto pravouhlé nohy, nazývané *pabuç* („papuče“), prenášajú zaťaženie strún na poťahové panely. V dôsledku napäcia strún je zaťaženie plášťa v priemere 900-1000 kilogramov. Z tohto dôvodu môže prasknutie strún spôsobiť, že nástroj nebude možné hrať a v tomto prípade musia byť struny vymenené. Hráč si položí *qanun* na kolená, na zem, prípadne na stôl a oboma

rukami brnká trsátkami vyrobenými z panciera korytnačky, ktoré držia medzi vankúšmi ukazovákov. Aby zahral v melódii ostré a jemné tóny, hrá tieto tóny pravou rukou, zatiaľ čo mandaly upravuje ľavou. Medzi našimi vybranými nástrojmi sa *qanun* so svojim zvonivým zvukom ozve aj v tých najväčších zostavách. Je to neprekonateľný nástroj pre farbu a melódiu, ktorý sa z hľadiska jeho stáleho ladenia a „pripravených“ tónov javí ako ľahký na hranie. *Qanun*, ktorý sa vďaka tomu, že sa dá hrať všetkými prstami s technikou podobnou technike harfy alebo gitary, hodí viac ako ktorýkoľvek iný turecký nástroj k polyfónnym dielam, by sa dal nazvať „klavírom tureckej hudby.“ *Qanun* je vhodný na hranie každého druhu hudby, dokáže ľudí ľahko pohltiť a získať si ich sympatie. Je to sprievodný aj sólový nástroj. Ak sa hrá v skupine, berie a vedie všetky ostatné nástroje. Tento nástroj, je vhodný pre jazzové a komorné diela. Výhodu a atmosféru získal vďaka interpretácií symfonických diel s ľahkosťou.

Arabský a turecký *qanun* sa líšia:

**Arabský:** mäkšie brnkátka, nylonové struny (resp. struny z črev), farba tónu je mäkká.

**Turecký:** tvrdšie brnkátka (pancier korytnačky, alebo ocel), kovové struny.

Majú odlišné aj ladenie. Arabské *qanuny* majú nižšiu polohu, zatiaľ čo turecké sú položené vyššie. Turecká forma nástroja je tvarovaná nepravidelne je to dlhší lichobežník oproti arabskému.



**Obrázok 8**

ZDROJ: <https://www.ethnicmusical.com/shop/professional-turkish-qanun-kanun-by-mustafa-saglam/>

## 2.4 Ázijskí interpreti vybraných druhov cimbalu

Interpreti sú neoddeliteľnou súčasťou nástrojov, keďže sa v tejto práci zaobráme troma typmi cimbalu, priblížime si zopár predstaviteľov týchto nástrojov.

### LI LINGLING (YANGQIN)

Štúdium ukončila na konzervatóriu u pedagóga *yangqinu* prof. Xiang Zuhua a hudobného teoretika prof. Li Xi'ana. V roku 1987 sa stala prvou ženou, ktorá získala magisterský titul v štúdiu hre na *yangqin* v Číne a odvtedy vyučuje na konzervatóriu. V rokoch 1996 a 2005 bola vyznamenaná ako „Vynikajúci mladý učiteľ“ v Pekingu“. Je členka Asociácie čínskych hudobníkov, viceprezidentka Svetovej asociácie cimbalov, členka predstavenstva Asociácie čínskej tradičnej orchestrálnej hudby a zástupkyňa vedúceho výboru *Yangqin* Asociácie. Vyhrala prvé miesto v kategórii *yangqin* na v profesionálnej Národnej súťaži tradičnej inštrumentálnej hudby v roku 1982. Prednášala v Pekingu, Maďarsku, Švajčiarsku, Taiwane a Hongkongu. Spolupracovala s mnohými nahrávacími štúdiami. Debutované skladby ako *A Lento Melody*, *Bamboo Grove in Fresh Green*, *The Search*, *Tujia Ethnic Hand-Waving Dance* a *Lin Chong Flees at Night*, z ktorých všetky sa stali populárnymi. Cestovala a prednášala vo viac ako 10 krajinách a regiónoch. Zúčastnila sa 1. svetového cimbalového kongresu v Maďarsku. Je jedna zo zakladajúcich členov Cimbalom World Association založeného v roku 1991. Pomáhala organizovať a zúčastňovala sa na 8. svetovom kongrese *Yangqin*, ktorý sa v roku 2005 usporiadal v Pekingu. Iniciovala a pomáhala organizovať Medzinárodný týždeň *Yangqin* v roku 2006 v Pekingu, ktorý organizovalo Čínske konzervatórium, ktoré slúžilo ako jeho umelecký riaditeľ. V roku 2004 založila *Butterfly Dream* a *Bamboos Flying Yangqin Troupe* (BDBF), vôbec prvú takúto skupinu v Číne, ktorá vystupovala na mnohých významných podujatiach v Číne aj v zahraničí. BDBF získalo bronz v kategórii čínskych kombinácií malých skupín na Tretej súťaži umeleckých škôl Wenhua v roku 2008 a cenu „Vynikajúci výkon“ v kategórii netradičných kombinácií na súťaži CCTV Chinese Instrumental Music Contest v roku 2012. Napísala a publikovala tézy a učebné materiály v posledných rokoch, vrátane *Yangqin Playing Basics*, *Exploring the Bamboo-hammer Techniques in Contemporary Yangqin Music*, *New Renditions of Yangqin Music*, *Chinese Yangqin Playing Techniques and Characteristics*, *Butterfly Dream a Bamboos Flying: Collection of Yangqin Ensembles*, *Zábavný Yangqin Primer pre deti*. Napísal

knihu Yangqin Instrumentation. Navrhola a vyvinula nový „*Deymong Yangqin*“ v roku 2006 a získal naň patenty a inovácie. Li Liangliang publikovala štúdiu o používaní Yangqin Damper a nový začiatok v Yangqin reforme.



*Obrázok 9*

ZDROJ: <https://www.sean-yangqin.com/h-nd-33.html>

*Li Lingling*

## TAHIR AYDOĞDU (QANUN)

Tahir Aydoğdu narodený v roku 1959 je turecký virtuózny hráč na *qanun*, hudobník a lektor. Je známy tým, že spája *qanun* a tureckú klasickú hudbu so západným jazzom a klasickou hudebnou tradíciou. Aydoğdu sa narodil v Istanbule. Jeho hudobné štúdium sa začalo počas stredoškolských časov, keď sa zúčastnil mnohých zborov. Jeho otec Gültekin Aydoğdu bol jeho učiteľom, ktorý bol tiež známym hráčom *qanun* v rádiu TRT Ankara a dirigentom tureckého súboru Fasıl. Tiež je absolventom katedry fyziky na Blízkom východe Technickej univerzity (METU) v Ankare. Považujeme ho jedného z popredných svetových hráčov *qanun*.

Po štúdiách začal svoju kariéru ako hráč na *qanun* v tureckom hudobnom súbore TRT Ankara Radio, v tejto pozícii nadalej pokračoval. Počas svojej kariéry bol členom

niekoľkých ďalších súborov. Hral s tureckým hudobným súborom Štátneho konzervatória Univerzity Afyon Kocatepe so spevákom a hráčom na bendir Timucinom Cevikoglu. Osem rokov koncertoval po USA, Európe a Ázii s Modern Folk Trio (Modern Folk Üçlüsü), reprezentujúcim Turecko. Nasledovalo jeho spojenie s Asiaminor Jazz Ensemble. To vzalo Aydoğdu na turné počas 10-ročného obdobia hudobných programov a prednášok počas 10-ročného turné po Európe a USA. V roku 1999 založil svoj vlastný „Ensemble Ancyra“, s cieľom prezentovať rôzne formy svetovej hudby ako jazz a iné. Aydoğdu sa podieľal na niekoľkých úlohách orchestra, tanca a hudby, v mnohých baletných predstaveniach ako „Ali Baba & Forty Kharamies“ (Ankara State Ballet & Opera Orchestra), balet Turgay Erdener „Afife“ (Prezidentský symfonický orchester) a „Harem“ (hudobná úprava). Na svoj album s názvom Hasret nahral verziu skladby „Take Five“ jazzového klaviristu Davea Brubecka. Je známy pre jeho interpretáciu známeho koncertu „Qanun Concerto“ od Ferida Alnara, ktorú dokáže hrať len veľmi málo hudobníkov. V apríli 2008 hral na tureckom filmovom a hudobnom festivale v Bostone. Taktiež prednášal hudbu na Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Kyrenia, METU, Selçuk University a Gazi University. Získal ocenenie Senátu METU (2001) a je členom World Cimbalom Association. Jeho úspechy sú predmetom magisterského štúdia na tureckom hudobnom konzervatóriu Univerzity Ege.



**Obrázok 10**

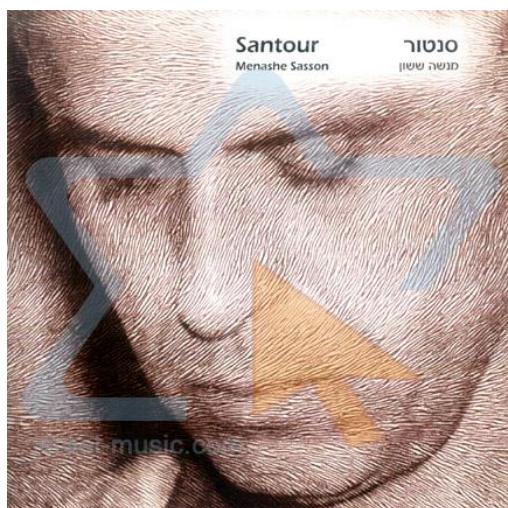
ZDROJ:<https://nikamusicmanagement.org/language/en/project/tahir-aydogdu-2/>

Tahir Aydogdu

## MENASHE SASSON (SANTOUR)

Sasson sa narodil v Iráne v roku 1945 a študoval klasickú perzskú hudbu u slávneho hráča na *santour*, pána Kiu Haghghiho, pričom hral s niekoľkými orchestrami. Emigroval do Izraela v roku 1963 a odvtedy je veľmi aktívny na hudobnom poli. Zúčastňuje sa hudobných festivalov po celom svete ako sólista aj ako člen hudobných telies. Mnohokrát sa zúčastnil na Medzinárodnom cimbalovom festivale a v roku 1999 sa objavil na nahrávke festivalu v Belgicku. Je zakladateľom a hudobným riaditeľom okrem iného Ensemble Golha a dlhoročný člen izraelského súboru Habrera Hativeet (The Natural Gathering). Niektoré nástroje si vyrába sám, ale aj nástroje pre kolegov hudobníkov, s ktorými vystupuje.

Klasické vystúpenia: Spev pre Santour & Chamber Orchestra Ľvovský symfonický orchester, Ukrajina, jún 2001 Edmontonský symfonický orchester, Kanada, január 2000 Koncert k 10. výročiu Cimbalom World Association Predstavený interpret, Budapešť, Maďarsko, október 2001 Medzinárodný cimbalový festival Početné zásluhy Israel camerata, január 2011 – Orchester Brona Kameryho – máj 2011 Stuttgart kamerry Orchestra, Nemecko 2005. Ďalšie vystúpenia: WOMEX 2002 - World Music Expo S barom Shlomo a Habrera Hativeet, Essen, Nemecko, október 2002 Spojenie s Dickom Gordonom, National Public Radio So Shlomo Bar a Habrera Hativeet, Boston, USA, máj 2003. Medzinárodné festivaly v Holandsku, Švédskej atď. Festival mieru v Bolonii s barom Shlomo a Habrera Htiveet, september 2005 Aktuálna aktivita CWA: Cimbalom World Association, člen a účastník kongresu každé 2 roky.



**Obrázok 11**

ZDROJ: [http://www.israel-music.com/menashe\\_sasson/santour/](http://www.israel-music.com/menashe_sasson/santour/)

Fotografia obalu albumu Menasheho Sassona

## 2 INTERPRETÁCIA ÁZIJSKEJ HUDBY

Interpretácia hudobnej literatúry v Ázii je fascinujúce a komplexné odvetvie, ktoré odhaluje bohatú paletu kultúrnych tradícií, historických kontextov a hudobných techník, ktoré sa vyvíjali po stáročia. Ázijská hudobná literatúra zahŕňa široké spektrum geografických oblastí od Blízkeho východu cez južnú, juhovýchodnú až po východnú Áziu, každá s vlastnými jedinečnými formami a štýlmi. Interpretácia ázijskej hudobnej literatúry je často neoddeliteľne spätá s charakteristikami miestnych hudobných nástrojov. Napríklad, *perzský santur*, čínsky *yangqin* alebo japonský *koto* majú jedinečné zvukové charakteristiky, ktoré formujú estetický výraz a interpretatívne možnosti hudby. Skúmanie týchto nástrojov pomáha lepšie pochopiť nielen techniky hry, ale aj kultúrne a historické kontexty, v ktorých sa hudba vyvíjala. V nasledujúcich podkapitolách si priblížime históriu perzskej tradičnej hudby, hudobnú literatúru a rôznorodosť techník vybraných ázijských typov cimbalu.

### 3.1 Interpretácia a história hudobného umenia vo vybraných oblastiach Ázie

Z histórie sa dozvedáme, že Perzská tradičná hudba alebo iránska tradičná hudba , tiež známa ako perzská klasická hudba alebo iránska klasická hudba sa vzťahuje na klasickú hudbu Iránu ( známej ako Perzia ). Pozostáva z charakterík vyvinutých počas klasickej, stredovekej a súčasnej éry krajiny . Ovplyvnil aj oblasti a regióny, ktoré sa považujú za súčasť Veľkého Iránu . V dôsledku výmeny hudobnej vedy v priebehu histórie sú mnohé klasické spôsoby Iránu spojené s módmí susedných kultúr. Iránska klasická umelecká hudba nadalej funguje ako duchovný nástroj, ako tomu bolo počas histórie. Patrí prevažne k spoločenskej élite , na rozdiel od folklórnej a populárnej hudby , na ktorej participuje spoločnosť ako celok. Prvky iránskej klasickej hudby však boli zakomponované aj do skladieb ľudovej a populárnej hudby.

História hudobného vývoja v Iráne siaha tisíce rokov dozadu. Archeologické záznamy pripisované „prediránskym“ civilizáciám, ako sú napríklad Elam na juhozápade a Oxues na severovýchode, demonštrujú hudobné tradície v prehistorických dobách. O hudbe klasických iránskych ríš Médov , Achajmenovcov a Partov sa vie len málo. Prepracovanú hudobnú scénu však odhalujú rôzne fragmentárne dokumenty, vrátane tých, ktoré boli pozorované na dvore a vo verejných divadlech a tých, ktoré

sprevádzali náboženské rituály a bojové prípravy. Jamshid , kráľ v iránskej mytológii , sa pripisuje k „vynálezu“ hudby. Dejiny sásánovskej hudby sú lepšie zdokumentované ako predchádzajúce obdobia a sú doložené mená rôznych nástrojov a dvorných hudobníkov z obdobia vlády sásánovcov . Za vlády sásánovcov bola modálna hudba vyvinutá veľmi uznávaným básnikom a hudobníkom z dvora menom Barbad , ktorého si pamätajú mnohé dokumenty. Možno vyniesiel lutnu a hudobnú tradíciu, ktorá sa mala transformovať do foriem *dastgah* a *maqam* . Pripisuje sa mu, že zorganizoval hudobný systém pozostávajúci zo siedmich „kráľovských režimov “ (*xosrovāni*), 30 odvodených režimov ( *navā* ), a 360 melódií ( *dāstān* ). Khosrau II bol veľkým mecenášom hudby a jeho najslávnejší dvorný hudobník Barbod údajne vyvinul hudobný systém so siedmimi modálnymi štruktúrami (známymi ako kráľovské režimy), tridsiatimi odvodenými režimami a 365 melódiami, spojenými s týmito dňami. týždňa, mesiaca a roku.

Iránska akademická klasická hudba, okrem zachovania typov melódií pripisovaných sásánovským hudobníkom, je založená na teóriach zvukovej estetiky , ako ich vysvetľovali iránski hudobní teoretici v prvých storočiach po moslimskom dobytí ríše Sasánovcov , najmä Avicenna. , Farabi , Qotb-ed-Din Shirazi a Safi-ed-Din Urmawi . Je tiež priamo spojená s houbou Safavidskej ríše 16. – 18. storočia . Za vlády dynastie Qajar v 19. storočí sa vyvinuli klasické typy melódií spolu so zavedením moderných technológií a princípov zo Západu. Mirza Abdollah , prominentný majster taru a setaru a jeden z najuznávanejších hudobníkov dvora neskorého obdobia Qajar, je považovaný za hlavný vplyv na výučbu klasickej iránskej hudby na súčasných iránskych konzervatóriách a univerzitách. Radif , repertoár, ktorý vyvinul v 19. storočí, je najstaršou zdokumentovanou verziou systému siedmich *dastgah* a je považovaný za preskupenie starsieho systému 12 *maqam*. Počas neskorého obdobia Qajar a raného obdobia Pahlavi vzniklo množstvo hudobných skladieb v rámci parametrov klasických iránskych režimov a mnohé zahrňali západné hudobné harmónie .

Domorodé iránske hudobné nástroje používané v tradičnej hudbe zahŕňajú strunové nástroje ako *chang* (harfa), *qanum*, *satur*, *rud*, *tar*, *dotar*, *setar*, *tanbur* a *kamanche*, dychové nástroje ako *sorna* (zurna), *karna*, *ney* a *neyanban* a bicie nástroje ako *tombak*, *kus*, *daf* (dayere), *naqare* a *dohol*. Niektoré nástroje, ako napríklad *sorna*, *neyanban*, *dohol* a *naqare*, sa zvyčajne nepoužívajú v klasickom repertoári, ale používajú sa v ľudovej hudbe . Až do polovice Safavidskej ríše bol *chang* dôležitou súčasťou iránskej hudby. Potom ju nahradil *qanun* ( citera ) a neskôr západný klavír . Dech funguje ako primárny sláčikový nástroj v predstavení.

### 3.2 Hudobná literatúra pre ázijské typy cimbalu

Hudobná literatúra pre cimbal si v Ázii zakladá hlavne na čínskych, taiwanských, hongkonských a singapurských skladbách. Čínska notácia je základ, čiže je zrejmé, že notácia je čisto čínska. Množstvo ázijských muzikantov sa vydalo za skúmaním európskeho cítenia. Veľa z nich absolvovalo vysokoškolské štúdium a niektorí z nich tam išli iba „amatérsky“ bádať európsku hudobnú reč. Vďaka týmto hudobníkom sa v Číne vydávajú noty nie len v ich tradičnom čínskom notovom systéme ale aj v európskom. V notácii je predom uvedené, ktorá číslica predstavuje konkrétny tón, čo nám umožňuje poznať aj tóninu. Takt sa inicializuje a následne už nie je vyznačovaný, okrem prípadov, kedy sa mení. Rytmy majú svoje charakteristické znaky. Ďalšie symboly, ako napríklad staccato, legato, alebo dynamické znamienka, sú podobné tým, ktoré sa používajú v Európe. Je dôležité poznamenať, že bodky nie sú to isté ako staccato. V čínskej notácii označujú tóny o oktávu nižšie alebo vyššie.

Obrázok 12

ZDROJ: V.Herenčsár: Svet cimbalu, str 182

Zápis čínskej notácie

Pre čínsky *yangqin* existujú špeciálne symboly pre techniku hry. Tradičný notový zápis v Číne využíva čísla, zatiaľ čo len mladšia generácia a hudobníci študujúci klasickú hudbu v Európe sú schopní čítať európske noty. Staršia generácia má s európskou notáciou väčšinou problémy alebo ju vôbec nevie čítať. V Ázii existujú aj iné formy notácie; napríklad v Thajske sa do tabulatúr nepoužívajú čísla, ale názvy tónov. V niektorých ázijských krajinách sa používajú aj iné intervale, ako napríklad štvrt' tóny alebo tri štvrt' tónové. V Ázii sa používa odlišná notová sústava, ale v nedávnej dobe sa čoraz častejšie prepisuje do európskej notácie, aby skladby mohli byť interpretované aj umelcami z iných krajín. V Ázii je najrozšírenejším systémom čínsky zápis nôť pomocou čísel, pričom jednotlivé noty sú nahradené číslami.

**Obrázok 13**

ZDROJ: V Herencsár: *Svet cimbalu*, str. 183

*Thajský notový zápis*

Vznikli rôzne diela od sólových po komorné a dokonca aj orchestrálne. Čínske hudobné zoskupenia sú zložené zo starých tradičných nástrojov. Je dôležité podotknúť, že je málo skladieb pre *yangqin* a symfonický orchester. Melodie a hudobné diela vychádzajú z tradičných ľudových piesní. Mnoho týchto muzikantov, ktorí študovali v Európe skladajú v európskom štýle. Hráči skladajú sólové, komorné diela sami a učia tomu aj svojich žiakov. Ide napríklad týchto interpretov: Li Ling Ling, Liu Yuening, Liu Han Li, Qu Jian Qing, Xu Xue Don Xu Ping Xin, Ching Lee Na, Zhao Yan Fang, Huang Ta – Hsiung, Gui Xi Li, Huang He, Chen Shih – Yu, Kwok Fai Chan, Sze – Yan Ma, Chan Ching Niang a ďalší.

Ázijská folklórna hudba vychádza z iných stupníc (závisí od regiónu), na ktoré my Európania nie sme zvyknutí. Vychádza hlavne z orientálnych postupov a spirituálneho cítenia, ktoré pre nás nie je prirodzené (nie je vylúčené, že sa to nedokážeme naučiť). Dôležitým aspektom sú štvrt' tóny, ktoré sú pre európsku hudbu netradičné. Pokiaľ diela profesionálnych skladateľov vychádzajú len v čínštine poznáme len mená tých, ktoré preložili do angličtiny: Chen Dong, Lhn Han Li, Yang Qin Zuo, Pin Xuan, Liu Wei – Kang, Qu Chun – Quan, Chen Gang, Kao Ping, Lin Ming – Hui, Li Chih – Chun, Shing – kwi Tzeng, Chihchun Chi – sun Lee. Vynikajúco hranejné aj na iných typov cimbalu sú hudobné diela komponované pre *yangqin*. Na Slovensku vieme odinterpretovať čínske skladby, ktoré sú písané v európskej notácii. V Ázii sa skladby vydávajú okrem orchestrálnych v albumoch. Každým dňom narastá počet yangqinových kapiel, ktoré interpretujú nie len komponované diela, ale aj transkripcie oblúbených skladieb počnúc klasickou európskou hudbou, taktiež cez ľudové piesne dokonca aj pop music.

V ostatných krajinách Ázie skladby pre cimbal vychádzajú z improvizácie. Výučba prebieha štýlom, že učiteľ hrá skladby a žiaci ju dopĺňajú svojou vlastnou improvizáciou. Nájdu sa aj skomponované skladby napríklad: *Qanun koncertosu* (1944 – 1951) od tureckého skladateľa Ferida Alnara (1906 – 1978), alebo skladba *Mizmor for santur and orchestra* (1982, Israel Music Institute/IMI6767) od izraelského skladateľa Tzvia Avniho (1927).

Napríklad v Japonsku, kde sa cimbal považuje za kuriozitu, komponujú pre tento nástroj len tí, ktorí sa na ňom naučili hrať, alebo študovali komponovanie v Európe. Skladatelia študujúci v Európe: Asakawa Haruo, Masumoto Kikuko, Asabuki Eyichi, Hiroshi Saito. Spomedzi spomenutých skladateľov by sme spomenuli hlavne Hiroshiho Saita, pretože získal diplom z hry na cimbale na Akadémii umení v Banskej Bystrici, vďaka tomu svoje cimbalové skladby interpretuje sám. Prepsy diel robia viacerí hráči napríklad aj Junko Sakimura. Za posledné roky komponujú čoraz viac vlastných diel pre *yochin* (tamojší ekvivalent yangqinu) buriatskí a mongolskí skladatelia. V Mongolsku s oblúbou vznikajú mnohé sólové, ale aj s klavírom sprevádzajúce diela pre tento nástroj.

### 3.3 Rôznorodosť techník ázijských typov cimbalu

Pôvod techniky hry nachádzame v perzskom (iránskom) *santure*. U jednotlivých typov cimbalu sa rozvinula v spojitosti s konštrukčnou evolúciou inštrumentov a ich využívaním v interpretácii. Improvizačný charakter hudby, ktorý má spirituálny význam je úzko spätý s technikou hry. Spôsoby prevedenia a rôzne techniky sa v krajinách Ázie často zhodujú. Je to kvôli tomu, že ústrednými nástrojmi sú práve *yangqin* a *qanun*. Ich techniku zdedili aj ostatné typy cimbalov. Techniky, ktoré sú najviac využívané v hre na *yangqin* a *santour* sú: *pizzicato*, *arpeggio*, *flažolet* a *tekyeh*.

Brnkacie typy cimbalu, sa v Ázii zaraďujú do kategórie citarových nástrojov. V Ázii máme typy na ktorých sa hrá paličkami a brnkaním. Tieto nástroje si ich pôvodom boli vždy príbuzné a prepojené. Aj na maďarskom type cimbalu sa využíva technika *pizzicata* podobne ako u *yangqinu* ( hráči otočia bambusové palička a na rukováti je takzvané brnkátko prispôsobené technike *pizzicato* ). Dokonca na talianske *salterio* sa tiež využívajú rozdielne varianty hry: *battuto*, *pizzicato*. V hudobnej praxi sme našli prepojenie aj v týchto nástrojoch: *Qanun* ako brnkací nástroj, ktorý sa vďaka jeho obľube rozšíril do celého sveta. Bádaním techniky, ktorá sa praktizuje na tomto type cimbalu môžeme vylepšiť techniku *pizzicato* na každom type cimbalu. Úroveň vzdelávania a jeho zvyšovanie pomáha k zdokonaľovaniu interpretačnej kvalite. Vďaka veľkému záujmu hráčov a vysokej aktivite prichádzajú aj mnohé inovácie.

*Qanun* a iránsky *santour* sú cimbalovou základňou v krajinách Západnej Ázie. Na *Santour* sa hrá drevenými paličkami a technika hry *pizzicato* sa využíva ojedinele. *Qanun* je brnkací inštrument. Pripomína nástroje *gusli* alebo *kannel*, môže za to jeho konštrukcia a spôsob hry. *Santour* má podobu v *indickom santoore*, prípadne v *changu* (Uzbekistan). Pri hre na *qanun* má interpret na výber, môže si ho položiť na kolená, môže stáť, alebo pri ňom sedieť. Keď hráč stojí je samozrejmé, že si nástroj musí položiť na stojan. Stojany sa dajú prispôsobiť výške hráča. Ruky hráča by mali byť voľne spustené na struny inštrumentu. Koordinačná súhra medzi oboma rukami musí byť presne vyvážená, aby bolo možné správne vykonávať všetky hracie techniky, aj keď väčšina ľudí prirodzene uprednostňuje svoju dominantnú pravú ruku. Ľavá ruka pridáva dramatickú hĺbku

melódiám hraným na basových strunách alebo poskytuje rytmický sprievod melódii. Preto je dôležité posilňovať schopnosti ľavej ruky, aby jej výkonnosť a efektivita dosiahli rovnakú úroveň ako pravá ruka. *Qanun* je známy svojimi malými prelaďovacími páčkami, ktoré umožňujú rýchlu zmenu tónu, a ich ovládanie je úlohou ľavej ruky. Je kritické, aby ľavá ruka bola rovnako obratná a silná ako pravá. Zmena výšky tónu sa dosahuje nielen pomocou páčok, ale aj ukazovákom s plektrom, ktorým jemne stláčame strunu a skracujeme ju, čím sa zvýsi jej tón. Na *qanune* je typicky štyri páčky pre každú skupinu strún, vzhľadom na používanie štvrt' tónov v arabskej hudbe. Plektrá sú tradične vyrobené z korytnačieho panciera, pretože iné materiály by neumožnili dosiahnuť tak čistý a zreteľný tón. Páčky sú tiež používané na vytváranie vibráta, čo zahŕňa rýchle zdvívania a stláčanie páčok.

Metódy hráteľnosti na *qanune* zahŕňajú brnkanie, ruky by mali mať mierne zakrivený tvar, pravá ruka sa umiestňuje o oktávu vyššie ako ľavá. Hlavnú melódiu hrá ukazovák pravej ruky, po ktorom nasleduje ukazovák ľavej ruky. Druhou technikou je brnkanie s použitím tremola. Ide o postupné brnkanie tónov vo forme *arpeggia* a potom brnkanie ukazovákom, ktoré vytvára stupnicové postupy smerom nahor, alebo nadol. Synchronizované brnkanie oboma ukazovákm a prostredníkom. Je možné aj brnkanie viacerými ako troma prstami. Zmena výšky ladenia strún nastáva pomocou špičky nechťu ľavého palca, ktorý sa okrem iného využíva aj na tlmenie zvukov. Prostredníctvom prelaďovacích páčiek, ktoré umožňujú hudobníkovi rýchlo meniť výšku tónov zdvíváním, alebo spúšťaním páčiek.

*Santur* je nástroj, ktorý si získal veľkú oblubu najmä v južnej a západnej Ázii a patrí medzi najobľúbenejšie hudobné nástroje v Perzii. Jeho jedinečný zvuk je tak charakteristický, že ho nemožno prirovnáť k žiadnemu inému nástroju v Európe alebo Ázii. Hra na *santur* je založená predovšetkým na improvizácii, ktorá je obohatená o štvrt' tóny, čo hudbe dodáva jedinečný tón a charakter. Okrem perzskej verzie *santuru* sa v tejto oblasti vyskytuje aj indická verzia, známa ako *santoor*.

*Indický santoor* sa líši od svojho perzského príbuzného nie len tvarom, ktorý je viac pravouhlý, ale aj počtom strún, ktorých má zvyčajne viac než tradičných 72 na perzskom nástroji. *Indický santoor* je naladený na 32 tónov podľa rôznych raagov a hrá sa na ňom pomocou dvoch drevených paličiek, ktoré sa líšia od tých, ktoré sa používajú na iránsky *santour*. Tieto paličky sú výrazne ľažšie a masívnejšie, čo ovplyvňuje nielen zvuk nástroja, ale aj spôsob, akým sa na ňom tvoria tóny.

Existujú rôzne spôsoby, ako sa dá držať palička: Palička je uchopená medzi ukazovák, prostredník a palec umiestnený nad rúčkou. Najbežnejší spôsob úchopu je taký, že ukazovák a prostredník sú umiestnené v záreze rúčky, pričom na konci je položený aj palec. Koniec rúčky paličky je zaoblený, čo umožňuje palcu lepšie kontrolovať pohyb paličky, zatiaľ čo rýchlosť hry je najmä na prostredníkovom a ukazovákom. *Santoor* tiež umožňuje hru pizzicato, pri ktorej sa po strunách brnká ukazovákom. Struny sa nevyberajú jednotlivo, ale prst sa používa podobne ako plektrum, čo umožňuje brnkanie po celej skupine strún určitého tónu. Pokial' ide o techniky hry na *santoor*, tento nástroj je relatívne novým prírastkom v hindustánskej hudobnej scéne a ešte sa nevyvinuli žiadne zavedené štandardy, ako je to v prípade sitaru alebo tably. Avšak existujú niektoré veľmi populárne špecifické techniky hry, napríklad:

*Meend* - Táto technika hry na *indický santoor* je charakteristická svojou improvizáciou. Väčšina repertoáru zahŕňa tradičnú alebo populárnu hudbu.

V úvode svojich improvizácií santooristi často využívajú tóny vybraného raagu, z ktorého tvarujú kreatívne a hravé motívy. Pri tomto procese často uplatňujú zvláštnu techniku hry, ktorá pripomína ricochet. Táto technika, známa v Indii ako „meend“ (klízanie), spočíva v tom, že po údere paličky o strunu sa táto v dôsledku svojej váhy odrazí od struny, pričom hráč len usmerňuje jej pohyb. Pri tejto technike zohráva kľúčovú úlohu palec, ktorý mierne pritlačíme na rúčku, potom ho zdvihнемe a necháme paličku voľne odskakovať medzi strunami. Je dôležité, aby sa pri tom palec nedotýkal rúčky, inak by tento dynamický pohyb prestal.

*Džala* - Technika hry „Džala“, je oblúbená pri prechode z improvizovanej úvodnej časti do rytmickej časti skladby. Táto technika kombinuje pohyby ľavej ruky, ktorá hrá rytmický sprievod na určitej strune v rámci raagu, a pravej ruky, ktorá vedie melodickú líniu. Hoci obe ruky hrajú synchronizované, každá má odlišnú funkciu. Všeobecne platí, že pravá ruka má pri hre na *santoor* dominantnejšiu úlohu, zatiaľ čo ľavá ruka ju väčšinou len dopĺňa.

*Dheere dheere* - Najkomplexnejšou technikou hry je „*dheere dheere*“. Táto metóda zahŕňa rýchle striedanie rúk, ktoré napodobňuje hru tremolo a je obvykle používaná na záver improvizovaných skladieb ako najvirtuóznejší prvok. Táto technika je jedinečná tým, že ľavá ruka nie je podriadená pravej, čo umožňuje obom rukám plnohodnotne sa podieľať na hudobnom vyjadrení.

*Perzský santour*, známy aj ako iránsky *santour*, patrí medzi najobľúbenejšie hudobné nástroje v západnej a južnej Ázii. Tento jednoduchý, kompaktný nástroj sa hrá

pomocou veľmi ľahkých drevených paličiek. Dominantným štýlom hry na *santour* je improvizácia, ktorá odráža kultúrne tradície regiónu. Hudba na *santoure* je charakteristická svojou bohatou ornamentikou, využívaním štvrt' tónov a špecifickým systémom ladenia a stupníc, vďaka čomu má tento nástroj nezameniteľný orientálny zvuk. Pri hre na *santour* môže santurista zaujať dve rôzne pozície: prvou pozíciovou je sediac na zemi s nástrojom umiestneným na kolenách alebo v lone – táto pozícia je typická pre tradičnú hudbu v neformálnom prostredí. Druhou pozíciovou je sediac na stoličke s nástrojom položeným na malom stolíku – táto pozícia sa často používa pri koncertných vystúpeniach. Základ tvorby tónu na *santoure* spočíva v uvoľnenom a vyrovnanom pohybe zápästia. Santuristi sa najprv učia relaxovať ruky tým, že ich nechajú voľne visieť po bokoch tela, čím sa dosiahne úplné uvoľnenie celej paže. Potom zohnú ruky v lakt'och do pravého uhla, pričom zápästie zostáva uvoľnené a vo voľnom spustení. Zápästie sa potom jemne ohne do základnej polohy tak, aby bolo v priamej línií s predlaktím. Úder na struny *santouru* sa primárne realizuje pohybom zápästia, ktorý sa začína už pri ramene, čo umožňuje dynamické zapojenie celého pohybu ruky. Pri hre môžu byť zapojené aj prsty, najmä ak hráč hľadá jemnejší a presnejší tón. Ak hudba vyžaduje jemnejšie a mäkšie tóny, ako napríklad piano, je dôležité zapojiť prsty, ktoré poskytujú lepsiu kontrolu nad paličkou a umožňujú presné a detailné hranie. Práve vďaka plynulému a presnému ovládaniu zápästia môžu santuristi dosiahnuť vysokú úroveň virtuozity vo svojom hraní, pričom kvalita tónu závisí práve na týchto zručnostiach.

## 4 ANALÝZA VYBRANÝCH DIEL

V nasledujúcej kapitole si podrobne rozoberieme tri vybrané diela od rôznych skladateľov. Krstným menám Sangidorža a Tumenjargala sme sa bohužiaľ nedopátrali. Na notovom zázname sú uvedené iba iniciály.

### 4.1 Č. Sangidorž: Rapsódia

Na základe hudobno-analytického pohľadu na partitúru *Rapsódie Es dur* je možné s veľkou presvedčivosťou tvrdiť, že kompozícia svojim plynulým a pohyblivým

pôsobením splňa očakávané podmienky rapsodickej formy. Navzdory tomu, že rapsodické kompozície sú obvykle naplnené dramatickým obsahom, v prípade tejto skladby sa prevažne nachádzame v odľahčenom, pozitívnom a vzdušnom priestore typicky lineárnej ázijskej tradičnej ľudovej hudby. Zdanivo typickou črtou rapsódii je voľná forma, avšak opak je pravdou. Vo vnútornej štruktúre väčšiny týchto kompozícii, vrátane *Rapsódie Es dur*, badat' niekoľko členení na menšie diely, ktoré však svojou materiálovou súvzťažnosťou pôsobia a v konečnom dôsledku tvoria jednoliaty celok.

Skladbu otvára štvortaktová klavírna predohra, v ktorej skladateľ zároveň predstavuje ťažiskovú harmonickú prácu s paralelizmami kvárt, neskôr aj kvínt, hoci v menšom zastúpení. Hlavnú melodickú líniu dielu A (a) uvádza sólový mongolský nástroj *yoochin*. Ázijskú atmosféru ihned' evokuje úvodná téma, ktorá využíva tónový materiál pentatonickej stupnice Es dur, v ktorej absentuje prítomnosť tónov as a d (tvoriacich úplnú doškálnu stupnicu Es dur). Harmonické prostredie skladby je kvôli prevalencii kvartových útvarov, ktoré miestami skladateľ prifarbuje o interval sekundy (napr. v taktoč č. 6, 17, 30, 38), pomerne riedke, avšak vždy zreteľne tonálne nasmerované a jasné. Téma *yoochinu* je konštruovaná prevažne v klesajúco-stúpajúcim šestnásťinovom duchu, ktorá dodáva skladbe nesmiernu energickosť a sviežosť. Po úvodných ôsmich taktoč dielu A (a) nasleduje materiál dielu A (b), ktorý do skladby privádza konkrétnejšie a úplné harmónie (f mol a c mol v take č. 13). Tónina c mol, paralelná voči Es dur, je hlavným tonálnym centrom tohto dielu. Priebeh dielu sprevádzajú harmónie As dur (napr. v take č. 16) a úplné zaznenie Es dur (po prvýkrát hned' v nasledujúcom take). Od taktu č. 20 vidíme kompozičnú prácu zdvojenia hlavnej témy v parte klavíra, ktorý harmonicky podporujú a dodávajú mieru vážnosti oktávy v basovom registri. Zaujímavý a farebný harmonický moment nachádzame v take č. 22, kedy vzniká súzvuk molovo malého nonakordu od tónu f s veľkou nónou: f, as, c, es (v melodickej línií *yoochinu*), g. Naskladanie a superpozícia paralelných kvárt často dodáva pocit väčších, zaujímavo farebných súzvukov, ako je tomu napr. v take č. 25. V tomto take sa po prvýkrát objavuje mimopentatonický tón d, ktorý zároveň naznačuje meniaci sa harmonický priestor. Diel A (c) predstavuje tonálne vybočenie a harmonickú centralizáciu k tónine F dur (takt č. 26). Skladateľ často harmonicky pracuje so sekundovými stupňami. Nie je tomu inak ani v prípade dielu A (c), kedy vidíme použitie molovo malého septakordu g<sup>7</sup> (takt č. 30). Autor zároveň v priebehu dielu často alternuje medzi dvoma centrami – a to F dur a g mol. V take č. 33 dochádza k opakovaniu dielu A (a), ktorý strieda harmonicky variovaný diel a'' (takt č. 40). V taktoč č. 41 a 42 vidíme

prácu s chromatickými citlivosťami v klavírnom parte ako napr. des – c či g, a – ges, b. Diel a'' končí za pomoci mierneho ritardanda a spojom mimotonálneho D<sup>7</sup> (c,e,g,b) k dočasnej T (f mol) v takte č. 49. Materiálová kompaktnosť tejto skladby pokračuje nasledujúcim malým dielom (d), v ktorom prevažuje klesajúca melodická tendencia. Z hľadiska harmónie tu skladateľ používa opäť molovo malý septakord od tónu f (kvintsextakord – bas as), ale aj tóninu Des dur či b mol. V rámci dielu vidíme predel, ktorý tvorí spoj g mol s prifarbenou sekundou c k molovo malému septakordu d, f, a, c (v terckvartakodrovom tware – bas f, takt č. 60). Nasledujúca plocha je spočiatku koncipovaná v podobnom duchu ako predchádzajúci materiál dielu a tonálne centralizovaná k tónu d. V prípade tejto plochy však nachádzame niekoľko stúpajúcich a sekvenčných posunov či materiálové podobnosti s úvodným dielom A (a). V takte č. 77 dochádza k opakovaniu dielu A (a) v kombinácii s materiálom predoších dielov. Diel končí agogickým rozpúšťaním energie pentatonického materiálu za stáleho spomaľovania z pokynu *ritardando*.

Krátky oddych od vírivej povahy rýchlych šestnástinových behov dielu A predstavuje kontrastný diel B *Adagio sostenuto* v tónine dominanty (B dur). Okrem tempových zmien (*Allegro – Andante – Adagio sostenuto*) dochádza aj k premene metriky z 4/4 cítenia na 2/4. Charakterovému kontrastu o niečo lyrickejšej atmosféry predchádza klavírny part v dvojtaktovom, spomaľovacom úseku *Andante*, v ktorom badáme rozložené akordy striedajúcich harmónii dominantného B dur so zväčšeným rozloženým akordom ges, b, d. V parte yoochinu je stále prítomný pentantonický melos, ktorý podkresľujú lyrické *arpeggia* (harmonický priebeh: B dur, d mol<sup>7</sup>, Des dur, c zm.m.<sup>7</sup>). Od štvrtého taktu sa v parte sólového japonského nástroja začne vyskytovať aj druhý hlas (v kvartách, terciách, oktávach), ktorý nielen harmonicky, ale aj farebne obohacuje diel skladby. Materiál témy dielu *Adagio sostenuto* je vyvážene tektonicky skonštruovaný a zasadéný do celkového kontextu skladby. Stále prítomná celistvosť a kompaktnosť s predchádzajúcim dielom A poskytuje zároveň dostatočný kontrast ako pre poslucháčov, tak pre samotného interpreta, ktorý má v diele *Adagio* možnosť sústrediť svoju hráčsku pozornosť viac na zvukomaľbu a tóno tvorbu ako virtuozitu. Diel vyúsťuje harmóniou g mol, ktorá bude základňou pre nasledujúci vývoj skladby.

Ďalší protipól a kontrast prináša virtuózny sólistický diel C (takt č. 130), vychádzajúci z vyššie spomenutej harmónie g mol. Táto plocha poskytuje nielen veľkú mieru interpretačnej slobody, ale rovnako tak predstavuje potencionálnu ukážku virtuozity, sólistických a umeleckých zručností. Diel C je koncertnou kadenciou, v ktorej

je dôležité zvládnuť nielen technický aspekt hry, ale aj prvok narábania s hudobným časom a agogicko-dynamickú výstavbu. Plocha obsahuje niekoľko spádových behov, prírazov, rozložených akordických tvarov a stúpajúcich sekvencii smerujúcich k fermatovanému základnému tónu es.

Skladbu *Rapsódia Es dur* uzatvára opäťovné znenie dielu A, tentokrát však v skrátenej podobe. Víťazný a radostný záver tvorí kódový osemaktový úsek zložený z intervalov kvarty v polových hodnotách. Klavírny part je komponovaný v identickom duchu ako introdukčný úsek. Sólový part končí svoju cestu ligaturovanou terciou es, g, čo potvrdzuje, že skladba je prirodzene a očakávane tonálne aj harmonicky uzavretá v hlavnej tónine.

#### 4.2 B. Tumenjargal: Miestny názor

Ďalším príkladom svetovej (ázijskej) cimbalovej literatúry je skladba s názvom *Miestny názor*. Forma je takmer identická so skladbou *Rapsódia Es dur*, čiže opäť sa jedná o piesňovú formu so schémou A, B, C, A'. V rámci vnútornej štruktúry veľkých dielov je znova možné skladbu rozčleniť na menšie diely. Prvé štyri takty skladby ihneď exponujú hlavný pentatonický motív v samostatne vystupujúcom klavírnom parte. Vidíme harmonické striedanie dvoch základných funkcií, a to dominantného C<sup>7</sup> a toniky F dur. V piatom take kachádzza k permutačnej výmene hlavného tematického materiálu z klavírneho parti do yoochinu, ktorý svojou pentatonikou, rytmikou a koloritom bezvýhradne privádza poslucháčov do tradičnej ľudovej ázijskej atmosféry. Z názvu skladby vyplýva, že skladba má za úlohu vzbudiť či poukázať na dôležitosť komunikačnej sily národa resp. istej skupiny obyvateľstva. Môže ísť aj o akúsi manifestáciu a stmeľovanie spoločných názorov bežného ľudu. Pozitívny obsah a imaginácia spoločenskej zomknutosti by mala byť bezvýhradne zohľadená a následne projektovaná pri študovaní a interpretácii tejto skladby.

V desaťtaktovom diele A (a) sa teda po krátkej chvíli stáva yoochin hlavným nástrojom nesúcim tematický melodický materiál, pričom klavírny sprievod plní sekundárnu funkciu harmonického sprevádzania. Z hľadiska harmonického pôdorysu skladateľ pracuje najmä so striedením dominanty a toniky. V takto č. 8 a 9 vidíme použitie mimotonálnej dominanty D<sup>7</sup>, ktorá prechádza subdominantným C dur k dočasnej tonike G dur. Od taktu č. 11 badáme hranicu dielu A (a) s dielom A (b) a zmenu klavírneho sprievodu, ktorého basové noty komplementárne dopĺňajú celé akordy

v pravej ruke, vytvárajúce nový metro-rytmický „synkopický“ prvok. Nad klavírnym sprievodom v hlavných kadenčných funkciách pokračuje za stáleho plynutia hlavný tematický materiál yoochinu, ktorý postupne rozvíja materiál už exponovanej hudby (od taktu č. 13 vidíme použitie zdvojených oktáv s typicky ázijskou kolísavou melodikou nahor a nadol). Na ploche taktov č. 17 až 24 si môžeme všimnúť nielen zriedenie a návrat z oktávovej koncepcie do jednohlasu, ale aj motivicko-tematickú prácu diminúcie z osminových do šestnástinových hodnôt v parte sólového nástroja. Táto plocha zároveň uzatvára diel A (b). Nasledujúci diel A (c) obohacuje skladbu o typicky cimbalový zvukomalebný prvok tremola. Napriek zmene rytmického modelu z plynulých, rýchlych šestnástinových nôt do bodkovaného rytmu (ktorý je načrtnutý už v diele A v taktoč č. 25 až 29 a bude kľúčový a ďalej rozvinutý v kontrastnom diele B) sa kvôli prvku tremola skladba nespomalí ani neoplýva tanečnosťou príznačnou pre tento rytmický útvar. Práve vďaka chvejúcej tremolovej technike je celkové dianie dielu A stále nenarušené, plynulé, pričom je jeho vnútorná fluktuácia len zaujímavo zvukomalebne obohatená. Tremolový témbr yoochinu ešte väčšmi podporuje ázijský nádych tejto kompozície. V priebehu dielu A (c) vidíme v take č. 31 transformáciu z tremola do repetovaných nôt, ktoré sa každou dobou striedajú s rozloženými akordami à la *Albertiho bas*. Opäť vidíme motivickú permutáciu bodkovaného rytmu, ktorý v oktávach preberá klavír. Úvodný veľký diel A končí záverečným sekvenčným posúvaním pentatonického hudobného materiálu smerom nadol (takty č. 37 až 41), ktorého smer je vzápäťi obrátený a stúpajúci k prírazovému tónu dominanty c, s následným vyústením do toniky F dur (takty č. 41 až 44).

V skladbe *Miestny názor* vidíme niekoľko kolerácií s predchádzajúcou *Rapsódiou* v zmysle kompozičnej práce a formovej výstavby. Kontrastný diel B *Andante*, ako aj v prípade *Rapsódie*, predstavuje opäť zmenu metrického cítenia (tentokrát z 4/4 na ¾), arpeggiový klavírny sprievod a kantilénnejšiu plochu sólového nástroja. Keďže nedochádza k zmene tonality a stále sa nachádzame v hlavnej tónine F dur, kontrast spočíva najmä v charakterovej zmene nálady z živelného, rýchleho a miestami hravého deja na mäkkší, dojemnejší a o niečo pomalší ráz skladby. V harmonickom prostredí je opäť viditeľná ľažisková práca so základnými kadenčnými stupňami toniky, subdominanty, dominanty a šiesteho stupňa (d mol). Priezračnosť tohto jednoduchého harmonického sprievodu poskytuje sólistovi dokonalo zvýrazniť krásu ázijskej tradičnej melodiky, ktorá svojou pentatonickou klenbou a bodkovaným rytmom v ¾ metre pôsobí lyricky, clivo, krajinomalebne ale i jemne tanečne. Vnútorná štruktúra veľkého dielu B je

veľmi symetricky, pravidelne rozčleniteľná (8 + 8) v dvoch základných rovinách, a to malý diel B (a) (takty č. 49 až 65) a malý diel B (b) (od taktu č. 65 po 80). Ako už bolo vyššie spomenuté, diel B (a) oplýva bodkovaným rytmom či arpeggiovým sprievodom. Navzdory tomu je diel B (b) pohyblivejší, no stále zvukovo očarujúci a podmanivý. Mení sa aj koncepcia klavírneho sprievodu z arpeggia na rozložené akordy v base a doplňujúcimi melodickými osminovými tónmi pravej ruky. Opäť je v popredí typická kolísavá melodická kresba v parte yoochinu, ktorý zvukovo dopĺňa klavír. Spoločné stretnutie klavíra a yoochinu vytvára na niekoľkých miestach paraleлизmy (najmä kvárt, kvínt, miestami tercii), ktoré, aj na základe poznatkov z predchádzajúcej analýzy, sú kultúrnym príznačným znakom ázijskej hudby. Diel B je ukončený harmonicky uzavorenou tonickým F dur.

Ako v prípade *Rapsódie*, tak i v skladbe *Miestny názor* sa po pomalšom diele vyskytuje sólová kadencia, ktorá je priestorom pre virtuóznu sebarealizáciu hráča. Po odznení prírazov, ozdobných triolových behov, skokov, klesajúcich paraleлизmov (kvínt, sext) a rôznych drobných vyhrávok sa dramatizujúcim oktávovým, stúpajúcim gestom v dynamike *ff* dostávame k záveru kadencie (diel C).

Skladbu *Miestny názor* proporčne a symetricky ukončuje, opäť podobne ako v predchádzajúcej skladbe, opakovaný materiál dielu A. Na rozdiel od skladby *Rapsódie Es dur* však nie je diel skrátený ale presne citovaný a identicky priebehovo ponechaný s výnimkou drobnej zmeny záverečných triumfálnych taktov skladby.

#### 4.3 Hiroshi Saito: *Sanctuary*

Skladba *Sanctuary* z pera japonského cimbalistu a skladateľa menom Hiroshi Saito, ktorý študoval na pôde Akadémii umení v Banskej Bystrici je exemplárnym príkladom modernej literatúry pre maďarský typ cimbalu. Táto moderná kompozícia pre sólový cimbal sa prekvapivo nevyznačuje evidentnou ázijskou pentatonikou, keďže použitý melodický materiál často plne čerpá zo všetkých doškálnych tónov stupnice a hlavnej tóniny C dur. Náznak pentatoniky však je možné cítiť vďaka absencii tónu f v prvých taktoch skladby (tón f sa však neskôr objavuje od taktu č. 13). Melodická kostra a jadrom tematickej práce je durovo veľký nonakord s veľkou nónou c, e, g, h, d. Okolo týchto tónov oscilujú melodické línie prvého dielu. Harmonický priestor je napriek durovému očakávaniu (vyplývajúcemu z predznamenania) a vďaka spomínanej kostre pestro zafarbeného nonakordu pomerne tónorodovo nejednoznačný. Skladba je však

napriek týmto faktom naklonená viac k durovému cíteniu, avšak oplýva veľkou ambientnou a zvukovo zaujímavou atmosférovosťou. Forma je trojdielna a podriadená obsahu skladby, ktorej názov je možné preložiť ako svätyňa či útočisko. Charakter tejto skladby a jej účinok na poslucháča je skutočne veľmi voľne až improvizáčne pôsobiaci, meditatívny a introspektívny. Faktúra je primárne jednohlasá v rýchlo plynúcich šestnástinových hodnotách, miestami zahustená o interval kvinty (v diele A v base) či tercie (v diele B).

Úvodný veľký diel A je opäť možné rozčleniť na tri menšie diely a (10 taktov), b (6 taktov) a diel c (opäť 10 taktov). Melodická klenba dielu A (a) hned' na prvej dobe predstavuje motív používajúci tóny rozloženého durovo veľkého septakordu (v sekundakordovom obrate) h,c,g,e. Ako už bolo vyššie spomenuté, melodická práca tejto skladby často vychádza práve z harmónii väčších súzvukov, ktoré sú následne rozložené v šestnástinových hodnotach. Tento princíp zapríčinuje efekt akéhosi prúdu myšlienok, vody alebo iného pohyblivého javu, ktoré nemožno celkom konkrétnie opísť. Istou analógiou je napr. aj samotná neurčitosť durovo veľkého alebo molovo malého septakordu, keďže oba tieto súzvuky nie sú jednoznačne zvukovo naklonené vyslovene k durovému alebo k molovému cíteniu. Mysterióznosť a práca s viacznačnosťou použitých melodických modelov je tāžiskom skladateľovej kompozičnej práce. V priebehu skladby vidíme aj časté opakovanie melodických figúr či striedanie rôznych registrov cimbalu vytvárajúcich meniaci kolorit. Od taktu č. 13 v diele A (b) badáme použitie druhého hlasu (zádržové tóny na prvých dobách), ktoré melodicky a dynamicky vyúsťujú do kvintového komplexu a, e, h. Tento zvukomalebný súzvuk je štartovacou plochou dielu A (c), v ktorom je prvýkrát exponovaný bodkovaný rytmus. Tento špecifický rytmus sa bude častejšie objavovať v diele B. V posledných taktoch dielu A (c) vidíme použitie „klĽudnejších“ osminových taktov rozpúšťajúcich energiu, ktoré vzápäťi *subito* striedajú opäť šestnástinové melodické útvary. Zaujímavým harmonickým momentom je použite rozloženého akordu Es dur s prifarbenou sekundou f v takte č. 23. Hned' nasledujúci takt je ukážkou využitia modality, v ktorom melodická línia využíva tónový materiál Es dur mixolydickej (tón des na rozdiel od d). Diel A končí rozloženým zmenšeným malým septakordom od tónu g.

Harmonická nadväznosť k dielu B (a) v tónine F dur je kontinuálna práve vďaka dvom chromatickým citlivostiam predchádzajúceho septakordu k tonickému akordu F dur (f – f, des – c, b – a). Diel B poskytuje len mierny a veľmi nenápadný kontrast, vidíme častejší výskyt bodkovaného rytmu a opäť používanie septardového tónového materiálu

(napr. durovo veľkého septardu od tónu b v takte č. 29). Od taktu č. 33 je možné badať postupné hromadenie napäťia, ktoré kulminuje ku kvázi molovo malému septakordu od tónu a v dynamike *f* (chýba terciový tón c, ktorý sa však ihned vyskytne v druhej dobe šestnástin). Plocha taktov č. 39 až 41 tvorí spojovací úsek k malému dielu b. Výskyt modality nebol v prípade prvého dielu A jednorazovou záležitosťou. Opakovanie použitia modality vidíme v priestore dielu B (b), ktorého centrom je harmónia g mol dórskej (namiesto tónu es nachádzame tón e). V diele B (b) je použitá aj jemná ornamentika na prvých dobách. V rozpätí taktov č. 47 až 55 nachádzame aj vzostupné sekvenčné posuny (taktiež len na prvých dobách) koncipované v dvojtaktiach. Táto figuratívna plocha sémanticky znázorňuje a pripodobuje sa akémusi vnútornému, stále navrávajúcemu sa nepokoju jedinca. Od taktu č. 55 dochádza k materiálovej konvergencii. Výsledkom zriedenej podoby tohto materiálu je výskyt opakovanejho najvyššieho bodu melódie (tón g) na ľahkých dobách, ktorý zaujímavým spôsobom narúša doposiaľ usporiadane metro-rytmické plynutie skladby. Harmónia Es dur sa začne opäťovne vyskytovať v taktoč č. 63 až 66, pričom funkciou a hlavnou úlohou tejto harmónie je nasmerovať kompozíciu chromatickým poklesom nadol k modulujúcemu úseku medzi dielom B a opakoványm dielom A.

Predposledným dielom skladby je medziveta v tónine D dur (chromatický spád nadol z Es dur do D dur), pričom tento krátky úsek končí použitím rozloženého akordu a mol, ktorý je v paralelnom vzťahu voči hlavnej tónine skladby (C dur).

Ako aj v prípade predchádzajúcich príkladov cimbalovej ázijskej literatúry sa skladba *Sanctuary* končí opakováním dielu A. Skladba je v závere rozšírená o kódový diel v tónine dielu B (F dur), ktorý však materiálovou vychádzka a t'aží z dielu A. Postupným rozplývaním energie v pokojnom, zvukomalebnom priestore kódy skladbu uzatvára stúpajúce gesto, ktoré v kontexte celku môžeme chápať aj ako symbol nádeje.

## ZÁVER

Táto diplomová práca ponúkla hĺbkový pohľad na bohatú a rozmanitú sféru ázijskej hudobnej literatúry prostredníctvom analýzy a interpretácie troch kľúčových nástrojov: *santour*, *yangqin* a *qanun*. V práci zdôrazňujeme, ako tieto nástroje neustále ovplyvňujú hudobnú scénu nielen vo svojich pôvodných regiónoch, ale aj v globálnom hudobnom priestore.

Prvá kapitola práce poskytla ucelený historický prehľad a zdôraznila, ako sa tieto nástroje vyvinuli a ako boli využívané v rozličných kultúrnych kontextoch. Zistili sme, že napriek svojmu rozmanitému pôvodu a konštrukčným rozdielom, všetky tri nástroje zdieľajú podobné metódy hry, ktoré sa odvíjajú od tradičných techník ich pôvodných kultúr. V druhej kapitole sme postupne prechádzali opisom a priblížením vybraných nástrojov. Tretia kapitola nám priblížila história interpretácie a cítenia ázijskej hudby vybraných regiónov a v štvrtej kapitole sme detailne opísali tri vybrané diela.

Považujeme za dôležité šíriť a zhromažďovať informácie aj z krajín, odkiaľ cimbal pochádza. Čitateľom a nadšencom tohto unikátneho nástroja sme dopriali komplexnú zbierku informácií a v každej kapitole sme popísali vybranú tému Interpretácia ázijskej cimbalovej hudby so zameraním na *santour*, *yangqin*, *qanun*.

## ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

HERENCSÁR, Viktória, 2019. *Svet cimbalu*. Zvolen: Slovenská cimbalová asociácia ISBN 978-80-89304-20-20.

WU, Huanghuang, *Flow Heart, Yangqin album*. China Scientific and Cultural Audiovisual Publishing House Co., Ltd. ISBN 978-7-7986-2891-3

*Collection of Scientific Articles from the 14. Congress of the Cimbalom World Association*, Academy of Arts, Faculty of Music Arts. 2017. Banská Bystrica. ISBN 978-80-98555-81-9

14th Congress of the Cimbalom World Association, Academy of Arts, Faculty of Music Arts. 2017. Banská Bystrica.

STRÁČINOVÁ, Andrea. 2023. *Komparácia ázijskej a európskej techniky hry na cimbal*. [Diplomová práca], Banská Bystrica.

### Internetové zdroje:

[https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%88%D8%B3%DB%8C%D9%82%DB%8C\\_%D8%B3%D9%86%D8%AA%DB%8C\\_%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86%DB%8C](https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%88%D8%B3%DB%8C%D9%82%DB%8C_%D8%B3%D9%86%D8%AA%DB%8C_%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86%DB%8C)

<https://web.archive.org/web/20100503003151/http://www.turksanturu.com/indexeng.htm>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Persian\\_traditional\\_music](https://en.wikipedia.org/wiki/Persian_traditional_music)

<https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1383438.pdf>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Tahir\\_Aydo%C4%9Fdu](https://en.wikipedia.org/wiki/Tahir_Aydo%C4%9Fdu)

**Trvalý odkaz záverečnej práce:** <https://art.aku.sk/thesis/34>