

PIESNE, HUDBA, HUDOBNÉ NÁSTROJE, NÁSTROJOVÁ HUDBA A TANCE

Sú založené na rozmanitosti jazykov a výnimočnosti výrazových prostriedkoch slova a hudby, ako synkretická umelecká forma. Spočívajú na využívaní hudby, recitácie, skandovaní, pohybu. Responzoriálne formy sú dialógom medzi sólistom, zborom a zbormi. Ich rozmanitosť je daná regiónmi, kmeňmi. Rozdiely medzi arabským a berberským, islamom ovplyvnenými formami a tie tvorené negroidnou populáciou. Sú to žánre obradných piesni: pri iniciácii, plačky, piesne k bohom, bojové, lyrické, epické žánre, individuálne, spoločné, duchovné i „svetské“, s výraznými viachlasným prednesom. Hudba v profesijnom začlenení, zberačov, lovcov, nomadizujúcich pastierov, roľníkov, remeselníkov, žien, mužov a detí. Hudobné nástroje a nástrojová hudba, najmä bubny, idiofóny, chordofóny, a najmä xylofóny, sanza, lutny a rebab. Nástroje slúžia ako sprievod k spevu, k signalizácii, k tancu, a majú výrazné regionálne rozdiely v štýle piesní a hudby. Notové príklady, merania, analýzy.

Vnútorňá diferenciacia hudby v Afrike

Africká hudba je súhrnom protirečivého kultúrneho vývinu veľkých kultúrnych regiónov, najmä severnej a subsaharskej časti kontinentu. Hudobná tradícia afrického severu spočíva dnes prevažne na vlastných orálnych a arabsko-perzských, písomne fixovaných a racionálne definovaných hudobno-teoretických princípoch. Hudba černošskej Afriky je takmer výlučne kognitívneho a orálneho charakteru, s malým podielom písomne zaznamenatej hudby. Hudobná notácia a hudobná teória sa využívali konzekventnejšie najmä v etiópskych prameňoch stredovekej kresťanskej hudobno-literárnej tradície.¹¹² Napriek tomu má černošská hudba vysokú mieru stability, ktorá vychádza z vlastného hudobného povedomia a hudobnou praxou upevneného chápania a praktizovania hudby. Tá zodpovedá pevnej funkčnej väzbe, ktorá prenikla všetkými oblasťami života. Opiera sa však o celý systém fixačných metód, ktoré sa nazývajú „oral notation“. Gerhard Kubík ju charakterizuje nasledujúcim spôsobom: „Pod týmto pojmom rozumieme vo všetkých kultúrach na juhu od Sahary nepísanú formu fixácie auditívnych alebo pohybových prvkov systémom fonetických symbolov,

¹¹² KEBEDE, Ashenafi: *Die geistliche Musik der orthodoxen Kirche Äthiopiens*. Berlin: Veröffentlichung des Internationalen Instituts für vergleichende Musikstudien und Dokumentation 1969, str. 9 – 10.

za účelom ich uchovania, tradovania a prenosu. Hoci pri orálnej notácii hudby a tanečných prvkov, sa nezaznamenajú, nezachycujú písomne, teda vizuálnymi symbolmi, jestvuje vlastne záznam, aj keď pomocou jazykovo-posluchovej symboliky.“¹¹³ Hudba Severnej Afriky je homogénnejšia, relatívne jednodiatejšia. Hudba na juh od rovníka je vo svojich formách a prejavoch rozmanitejšia.

Okrem zrejmej rozdielnosti v bi- a multikultúrnom charaktere hudby Afriky, majú jej geografické a kultúrohistorické protipóly niektoré spoločné črty. Je to preferencia zložitých rytmov a používanie štrbinových, idiofónických a blanozvukných bubnov. Sú výsledkom vzájomného vplyvu, permanentnej kultúrnej výmeny, ktorá prebiehala v procese migrácie a asimilácie medzi oboma časťami Afriky. Významnú úlohu hrá dlhodobá sídelná a životná stratégia pôvodných obyvateľov Sahary a Sahelu, najmä v období pred vplyvom arabskej islamizácie a európskej kolonizácie.

Najzhodnejšia cesta je zachytiť komplexnosť dejín hudby cestou charakteristiky jednotlivých oblastí Afriky, ktoré majú osobitný vývin. Okrem toho je rad otázok, ktoré si musíme položiť, ak chceme africký hudobný fenomén objasniť. Medzi také otázky patria nasledujúce:

- V akom vzťahu je hudba Afriky k hudbe iných kontinentov?
- Ako je s nimi Afrika spojená?
- Aký špecifický typ kultúry reprezentuje Afrika v jej komplexnosti – juhu a severu?

Globálne úvahy, v ktorých tradičná hudba Afriky dostáva svoje osobité miesto v svetovom hudobnom vývine, alebo v dnešnej „world music“, sú zriedkavé. Prečo je tomu tak?

Jedna z takých globálnych úvah, najmä vo vzťahu k piesňovej tradícii, pochádza od Alana Lomaxa zo 60. rokov, v ktorej sa usiloval o celosvetové štýlové charakteristiky hudobných kultúr.¹¹⁴ Spevná tradícia Afriky sa mu rozpadá na 13 kultúrno-geografických oblastí, do ktorých pojíma prejavy od afro-americkéj hudby po Madagaskar. Aj keď sa jeho delenie nestretlo vždy s pochopením, sa Afrikanista Gerhard Kubík¹¹⁵ k nemu vracia. V rozdelení Lomaxa vidí orientačný a kartografický význam, ako v tomto systéme „cantometrics“ charakterizuje Lomax piesne v jednotlivých oblastiach, ako sú: Západný Sudán, Guinejské pobrežie, Moslimský Sudán, Rovníkoví Bantuovia, Východný Sudán, Etiópia, Africkí lovci, Severovýchodní Bantuovia, Horný Níl, Juhoafrickí Bantuovia, Zentrálnoafrickí Bantuovia a Ma-

¹¹³ KUBIK, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*. Aufsätze. Leipzig: Reclam 1988, str. 87.

¹¹⁴ LOMAX, Alan: *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Sciences 1968, str. 92, aj vo vydani z roku 1971.

¹¹⁵ KUBIK, Gerhard: *Zum Verstehen von afrikanischer Musik*. Leipzig: Reclam 1988, str. 11.

dagaskar. Podľa úvah Lomaxa majú pre diverzitu, ale aj integritu africkej hudobnej kultúry dva fenomény výnimočné postavenie. Sudán s vnútornou heterogennou hudbou rôznych etník, a kultúra Bantuov, ktorú nájdeme takmer vo všetkých oblastiach negroidnej Afriky. Hoci Bantuovia a ich kmeňové zoskupenia žijú na veľkom teritóriu, konštatuje, že do 84 % štýlových znakov ich hudby ukazuje výrazné zhody.

Štylistické podobnosti sťažujú jasné a jednoznačne regionálno-geografické rozdelenie hudby Afriky. Zvláštny prístup dokumentuje k africkej hudby americký etnomuzikológ Bruno Nettl, ktorý ju zaraďuje do oblasti typu hudby západného kontinentu, do ktorého okrem Afriky (uvádza len jej negroidnú časť), zaraďuje okrem Ameriky aj Európu.¹¹⁶ Je to pohľad viac z externého aspektu a z tendencie expanzie africkej hudby do globálneho kontextu (aj do Ameriky), viac, ako z jej vlastného, špecifického interného kultúrneho vývinu.

¹¹⁶ NETTL, Bruno: *Music of the Western Continents*. Prentice Hall History. New Jersey: Englewood Cliffs 1965.

Regióny africkej hudby

Pri regionálnej charakteristike hudby Afriky môžeme použiť dva prístupy: rozdeliť Afriku na veľké kultúrno-geografické komplexy, alebo vychádzať z ich charakteristických vlastných kultúrnych tradícií. Hudba severnej časti Afriky spočíva na dvoch základných prvkoch: na diferencovaných hudobných štýloch a na žánroch pôvodnej hudby Berberov a Tuaregov, a na ich postupnej a čiastkovej premene pod vplyvom islamizácie. K ním pribúda stále silnejší vplyv arabskej hudby, ktorá ovládla najmä žánre duchovnej a religióznej hudby. Svojimi štruktúrne i semanticky determinovanými módmami¹¹⁷ sa stotožňuje s tóninovým a významovým systémom arabskej hudby. Ide o využívanie stupnicovo-tónových modelov typu *makamov*, ktoré sú charakteristické pre arabsko-perskú hudobnú kultúru v celom jej teritóriu, a nachádzajú uplatnenie aj v severoafrickej hudbe. Týka sa predovšetkým arabskej časti hudby, ktorá sa pestuje v mestách a v arabizovaných mestských spoločenstvách.

¹¹⁷ COLLAER, Paul, Jurgen Elsner: *Nordafrika*. Musikgeschichte in Bildern 1/8. Leipzig: DVM 1983.

Prevažná časť afrického kontinentu je však determinovaná negroidnou populáciou, ktorých hudba je heterogénnejšia, starobylejšia, a svojimi tradičnými vyjadrovacími prostriedkami jednoduchšia. Jej rytmickou pulzáciou je jednotnejšia a komplexnejšia, naplnená vo výraze elementárnou dynamickou silou. Je to hudba svojim spôsobom podmanivá a strhujúca, ako je to zjavné v postupnom šírení africko-

negroidného fenoménu po všetkých kontinentoch, až po modernú hudbu 20. storočia. Týka sa foriem tradičnej kultúry na americkom kontinente – v Brazílii, v severnej Amerike, v negroidných spoločnostiach v karibskej oblasti, v angloamerickom a európskom jaze (ktorý sa stal celosvetovým fenoménom), a nachádza uplatnenie aj v ďalších oblastiach súčasnej, modernej populárnej hudby.¹¹⁸ Sú to nové transformácie africkej tradičnej hudby do globálnych i špecificky negroidných foriem populárnej hudby, ktoré dostávajú stále väčší význam a rezonanciu vo „world music“.¹¹⁹

Relatívna jednodielnosť geografickej skladby Afriky má aj svoje „prirodené“ vnútorné predely. Jej diferencovanosť určuje konfigurácia vegetácie, klimatické podmienky, horské masívy a z nich sa utvárajúce samostatné kultúrno-ekonomické oblasti. V akom zmysle sa sociokultúrna diferenciácia praktizovala, je zrejme z viachlasnej spevnej tradície Afriky. S viachlasom sa zaoberal Marius Schneider od 20. – 30. rokov 20. storočia, najmä v monografii, ktorá sa týkala celosvetového rozšírenia polyfónie. Neustále sa vracal k jej africkým typom. Viachlas je podľa neho zrejme diferencovaný podľa jednotlivých spoločností lovcov, zberačov, pastierov a roľníkov.¹²⁰ K osobitostiam viachlasu sa pripája fenomén permanentnej migrácie a dynamika etnických premien, ktoré sa podpísali na formovaní hudby v jednotlivých regiónoch Afriky. Je to zrejme rozdielnosť inštrumentára, nástrojovej hudby a piesňových žánrov. Ide napr. o preferenciu niektorého typu sláčikových, idiofonických a membrafonických nástrojov. Pri prvom prístupe je to zjednodušujúci pohľad, ktorý sa sústreďuje na veľké regióny severnej Afriky. Okrem Severnej sa kontinent obvykle delí na Západnú, Východnú, Centrálnu a Južnú Afriku. Tento kultúrno-geografický zorný uhol je základom väčších hudobných prehľadov, aké prezentuje napr. edícia *Musikgeschichte in Bildern* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982 – 1989), ktorá prináša 4 samostatné zväzky pre veľké geografické regióny Afriky, s rozsiahlou, komentovanou ikonografiou. Podstatná časť mediálnych vydaní, gramoplastní a CD nosičov, sa riadi rovnakým spôsobom veľkými regiónmi a etnikami.¹²¹

Inú regionálnu charakteristiku prinášajú práce, deliace Afriku na osobitné hudobné regióny ako:

1. *Hudba africkej púšte a jej priľahlých oblastí;*
2. *Púštna oblasť Kalahari;*

¹¹⁸ ELSCHKE, Oskár: Zur Erforschung afrikanischer Musikidiome. In: *For Gerhard Kubik. Festschrift on the occasion of his 60th birthday*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Wien: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaft, 1994, str. 291 – 316.

¹¹⁹ ERLMANN, Veit (ed.): *Populäre Musik in Afrika*. Berlin: Museum für Völkerkunde 1991. Proces formovania intraafrickej populárnej hudby prebieha za veľkého vplyvu médií, najmä gramoplastní v 60. – 70. rokoch. Charakterizuje ich detailne LAADE, Wolfgang: *Neue Musik in Afrika, Asien und Ozeanien. Diskographie und historisch-stilistischer Überblick*. Heidelberg: Wolfgang Laade 1971, napr. s. 57 – 102 a ď.

¹²⁰ *Geschichte der Mehrstimmigkeit I*. Berlin 1934, 19682. Svoje úvahy potvrdil v príspevku pripraveného pre svetovú konferenciu IFMC v roku 1964 v Accre. Podobnú sociokultúrnu diferenciáciu pokladá pre hudbu a obyvateľov Afriky za významnú OESCH, Hans a ď.: *Afrika südlich der Sahara*. In: *Aussereuropäische Musik (Teil 2)*. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber Verlag 1987, str. 401.

¹²¹ Etnickú a geografickú diferenciáciu prezentácie africkej hudby nájdeme vo vydaní: ZÁHRADNÍK, Zdeněk (ed.): *Lidová hudba Afriky*. Praha: Supraphon 1974, ktoré je výberom z väčšej kolekcie vydavateľstva Bärenreiter, Kassel.

3. *Hudba tróp a subtropických kultúr* na sever od tropických pralesov; ďalej hudba v sudánskom pásme a v subregióne afrického rohu;
4. *Okolo rovníka* je to hudba dažďových pralesov a hudba v oblasti veľkých východoafrických jazier;
5. *Južný okraj kontinentu*; jeho charakteristické hudobné štýly, patria do kultúrneho okruhu negroidnej a sčasti k európoidej populácii.¹²²

Zameriam sa na kultúrno-geografické regióny Afriky.

¹²² BRANDILY, Monique: *Kosi Kora, Die Musik Afrikas*. Heidelberg: Palmyra Verlag 2001, str. 61 a ď.

1. Hudba Sahary a jej štýlové okruhy – Severná Afrika

V Severnej Afrike je autochtónnou hudbou Sahary hudobný prejav púštnych Berberov a Tuaregov. Berberi prišli do Afriky v mladšej dobe kamennej ako lovci a pastieri, ako potomkovia svetlokožích, európoidej obyvateľov. Neskôr k nim pribudli kaukazoidní Arabi a skupiny Negroidov z oblasti Maghrebu (tzv. Gniavi). Ich tradície sa prelínali v prihraničných zónach južnej Sahary a v Sudáne. Celá oblasť severnej Afriky sa dostala od stredoveku pod masívny vplyv arabskej hudby, jej náboženských a ideologických princípov. Sú dve veľké skupiny populácie, z ktorých sa takmer 80 % stali roľníci; ostatná časť žije naďalej nomadizujúcim spôsobom.

Berberi sa skladajú z migrujúcich malých skupín, rodín a rodov. Vytvárajú veľkorodiny a riadia sa rozhodnutiami zhromaždených predstaviteľov rodov. Tie sú základom jednotlivých kmeňových zoskupení. Aby sa ochránili pred nájazdmi bojových púštnych Tuarégov, vytvorili opevnené sídla. Uchovali si v značnom rozsahu predislamskú vieru v duchov, vieru vo všemocnosť démonov, ktorá determinuje obsah, zmysel piesní a zvykov. Svoj pôvod odvodzujú od kráľovne Ti-N-Hiane, ktorá je pochovaná pri Abalessa v pohorí Tamannrasset v Alžírsku. O nemennej predislamskej praxi svedčí ich monogamný spôsob života; muži si zahaľujú tvár fézom, zatiaľ čo ženy takú islamskú požiadavku nepraktizujú. Delenie spoločenstva Tuaregov na urodzených a vazalov (zväčša vo vojnách podrobení černoši), dopĺňa skupina rodových duchovných vodcov. Rozdiely sa prejavujú aj v chove stád. Vazali, zväčša Berberi, sa obmedzujú na chov kôz a oviec, na rozdiel od svojich „pánov“, ktorých výsadou je chov ušľachtilých a cenných tiav. Hudba chudobných roľníkov a pastierov je tradične

jednoduchá, s melodikou malého rozsahu, zatiaľ čo elitné vrstvy pestujú modálne viazanú arabskú hudbu s bohatou melizmatikou, ornamentikou a rytmikou, pričom využívajú objemnú skupinu tradičných hudobných nástrojov. Arabi postupne vytlačili pôvodných obyvateľov a ich kultúru smerom na juh do púštnych oblastí.

Hudba sa teší u obyvateľov púšte veľkej úcte a je zviazaná s výsadným postavením žien v tvorbe a v interpretácii hudby. Týka sa to najmä marockých Kabylov, Rifkabylov a Tuarégov. Berberi sa v tisícoch pred letopočtom podieľali na budovaní fenických a kartáginských prímorských ríš. Prispeli k formovaniu kultúry stredomorských civilizácií, ktoré siahali po Sicíliu a Španielsko. Tuarégski púštni jazdci boli v armáde Hanibala v bojoch v Taliansku proti Rimanom, najobávanejším a najefektívnejším vojenským vojom. Hudba bola a je integrálnou súčasťou životného štýlu starovekej severoafrickej hudobnej kultúry. Tuarégovia boli od 7. – 8. storočia v područí poarabčených berberských štátov a boli postupne zatlačení do izolovaných horských a púštnych oblastí Maroka, Alžíru Tunisu a Líbye. Žili ako nomadizujúci pastieri, ako strážcovia a sprostredkovatelia v rozsiahlej sieti transsaharských obchodných ciest a kultúrnych komunikačných kontaktov. Boli to karavany so stovkou tiav, s obchodníkmi a „prepravcami“ tovarov, kultúrnych zvyklostí a tradícií, medzi nimi napr. aj bohato umelecky vyrezávaných hudobných nástrojov. Museli v priebehu stáročí svoju kultúru a hudbu prispôsobiť mimoriadne ťažkým životným podmienkam Sahary.

Spoločenstvo Tuarégov sa vyznačuje výraznou vnútornou sociálnou diferenciaciou. Tvoria urodzenú kastu (šľachtu), ktorej boli zviazaní vazali. Nasledovali remeselníci, platení najmä naturáliami. Poslednou, najnižšie postavenou skupinou boli roľníci v oázach a na nich závislí otroci – ktorí boli ich osobným majetkom (prevažne černoši a unesené černošky). Posledné dve skupiny vytvárajú prevažujúcu časť obyvateľstva a pochádzajú zo severného Sudánu, zatiaľ čo pôvod urodzených kást a ich vazali pochádzajú zo skupiny pôvodných Berberov. V tejto kastovej štruktúre je charakteristické výsadné postavenie žien v hudbe, ktoré hrajú na dvojblanových bubnoch (*tetbelt*), ktorých bočnice sú vyrobené z kvalitného rezonančného palmového dreva. Obe blany (z kože kôz), sú zaopatrené spoluznejúcimi, rezonančnými „vrčiacimi“ strunami. Ženy na nich hrajú obojručne – na vnútornej strane s prstami, na vonkajšej s krátkou zahnutou palič-

¹²³ COLLAER, Paul, ELSNER Jürgen: *Nordafrika*. MGB. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1983, str. 132 – 133.

kou (*'urf*). Tak ich charakterizuje arabista Jürgen Elsner v Alžírsku.¹²³ V Lýbii hrajú výlučne ženy v zbere na nízkych nádobových bubienkoch *qālal*. Ich zvuk a rovnomerná rytmika je permanentným hudobným sprievodom piesní a obradov tuarégského spoločenstva. A to napr. na rozdiel od černošskej časti Afriky, v ktorej je bubon prevažne výsadným nástrojom mužov, najmä profesionálnych hudobníkov.¹²⁴

Na hudobnej kultúre severnej Afriky sa odrážajú dva migračné procesy: tradícia negroidných obyvateľov Sahelu, ktorá prúdila po stáročia smerom na sever, a naopak, smerom na juh sa šírila arabská kultúra a islam, tak ako je tomu do súčasnosti. Charakterizovať uvedený vývin africkej hudby v tradičnom dejinnom koncepte je mimoriadne obťažné, ako sa domnieva nemecký etnomuzikológ Fritz Bose, lebo písomné, alebo tlačené pramene sa nedajú nahradiť legendami, kmeňovou a kráľovskou genealógiou, akokoľvek hlboko by boli zakorenené v povedomí spoločenstva. Preto si myslí, že: „*Zostávame ponajviac pri vykreslení dejín národa a kmeňa, dejín, ktoré sú prevažne izolovane a bez vzťahu k tradícii iných kmeňov. Pravda, zrejme jestvuje istota najmä u tých kultúr, ktoré disponujú vlastným písmom. Dejeπισectvo, ktoré môžeme datovať, začína samozrejme až po objavení a porobenie Afriky Európanmi.*“¹²⁵ Tento paradox, motivovaný z pohľadu písomnej a notovanej európskej hudobnohistorickej tradície, je sotva akceptovateľný. Ako univerzálne kritérium, poznačil však dlhodobu africké dejepisectvo hudby.¹²⁶

Od druhej polovice 20. storočia sa bádanie uberalo cestou veľmi intenzívneho empirického a pramenného výskumu, s využitím audio a audiovizuálnych prostriedkov, aby stále konkrétnejšie a v úzkom životnom kontexte dokumentovalo orálne tradície.¹²⁷ Hľadali vlastnú metodológiu historicko-porovnávacieho štúdia hudby jednotlivých afrických národov¹²⁸, kmeňov a spoločenstiev.¹²⁹ Mikroštruktúralny pohľad na africkú hudbu prekonal postupne najmä práce ghanského bádateľa J. H. Kwabenu Nkhetiu,¹³⁰ ktorý sa usiloval o celostnejšie postihnutie znakov hudobnej kultúry Negroidov v Afrike, a predložil precízny metodologický koncept výskumu africkej hudby.¹³¹ S rovnakou intenzitou sa teoretickej a metodologickej problematike afrického hudobného dejepisectva, resp. možnosti rekonštruovať dejinné pozadie súčasnej africkej hudby, venoval Gerhard Kubik.¹³² Základom bádania je však naďalej vyhranene etnický a regionálne diferencovaný prístup k štýlu a k funkcií hudobných žánrov.

Spevy pohoničov a pastierov tiav patria k stáročným archaickým

¹²⁴ MEYER, Andreas: *Afrikanische Trommeln in West- und Zentralafrika*. Berlin: Museum für Völkerkunde 1997.

¹²⁵ BOSE, Fritz: *Vorstudien zu einer Musikgeschichte Afrikas*. In: *Speculum Musicae Artis*. München: Wilhelm Fink Verlag 1970, s. 75.

¹²⁶ Je to však problém každej dominantne orálnej tradovanej kultúry, ako ju analyzuje v Afrike MARX, Christoph: *Völker ohne Schrift und Geschichte. Zur historischen Erfassung des vorkolonialen Schwarzafrika in der deutschen Forschung des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Beiträge zur Kolonial- und Übersee-geschichte. Bd. 43. 1988.

¹²⁷ *International Library of African Music*, začalo od roku 1958 v Johannesburgu s LP gramodediou *The Sound of Africa*, ktoré malo k dispozícii ihneď 54 titulov; *Department d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme* v Paríži vydalo len v rokoch 1956 – 57, 9 LP titulov v *Publications de musique africaine*. Tieto edície dosiahli medzitým stovky titulov s africkou tradičnou hudbou. Pozri *African Music. Journal of the African Music Society* 1., 4. 1957 (ed. Hugh Tracey), str. 65 a ď. Postupne vychádzajú európske a americké veľkosérie s africkou hudbou. V Nemecku *Bärenreiter – UNESCO collection*; Francúzsko *Disques Ocora, Vogue-Musée de l'Homme, Boîte a Musique*; v USA *Folkways, Lyricord*, vo Veľkej Británii *Tangent, Topic* a. ě.

¹²⁸ O širší porovnávací pohľad sa usiloval už Erich Moritz von Hornbostel v afrikanistických štúdiách na základe materiálu formujúceho sa centrálného berlínskeho fonografického archívu v prvých desaťročiach 20. storočia. Najmä však v štúdiu: *African Negro Music*. In: *Africa* 1, 1928, 30 – 62. Pretlač aj v *International Institute of African Languages and Cultures*.

hudobným tradíciám afrického kontinentu. K ním sa družia stále opakované pracovné, rytmicko-metrické motívy, skandované pri vyťahovaní vody koženými mechmi z hlbokých studní pre stáda kôz, tiav, oviec, a pre závlahu oáz a polí.¹³³ Išlo najmä o postupný a čiastkový prechod nomadizujúcich pastierov k usadlému roľníckemu hospodáreniu. Ich repertoár spájajú rôzne typy pastierskych tradícií kmeňov a klanov. Medzi ne patrí aj heterogenná etnická skupina Hamar v južnej Etiópii, s mnohými archaickými spevnými rituálnymi a ceremoniálnymi prejavmi (napr. vzývanie dažďa, s ľúbostným magickým obsahom), s uspávkami, detskými, pastierskymi piesňami, s piesňami o zvieratách, a s preferovanými strunnými hudobnými nástrojmi. Medzi ne patrí hudobný trojluk, päťstrunná lýra, štvordierková píšťala, chrastidlá a d.¹³⁴

V Sudáne patria poetické formy, najmä ľúbostnej lyriky k vysoko estetizovanému umeniu, s kvetnatými poetickými obrazmi, s idealizáciou a s narázkami na krásu a vlastnosti milovanej ženy. Ich verše sú prepojené s historickými a vojenskými témami, často prerušené invokáciou, ktorá velebí Allaha, alebo emfatickým zvolaním „*O moja duša*“, „*O moja mat*“ a pod.¹³⁵ Ich tvorcovia a interpreti sú muži, básnici-speváci, ktorí svoje texty prispôsobujú poslucháčom a zhromaždenej spoločnosti, ktorú chcú novými myšlienkami, pútavými epizódami zo života klanu a kmeňa a jej históriami zaujať. Improvizácia sa týka textov, rýmov verša, ktorej rytmika sa prenáša do hudobnej štruktúry, ktorá sa prispôsobuje variabilným poetickým obrazom a témam piesní. Melodika spočíva na dvoch znakoch: na jednoducho opakovaných intonačných modeloch úzkeho rozsahu, ktoré majú pevný tvar, ktoré dopĺňuje mikrovariabilná ornamentálna línia nápevu. Jej technika je výsadným znakom individuálnych interpretačných schopností každého umelca, ktorý zo zaužívaných stylistických schém a kánonov vytvára živý a pútavý hudobný prejav.¹³⁶

Nástrojový sprievod realizuje buď spevák s improvizovanými inštrumentálnymi medzihrami, alebo nástrojový sprievod obstaráva staršia, hudobne skúsenejšia žena na jednostrunnej fidele *anzad*, alebo *imzad*, ako je to obvyklé u kmeňov v pohorí Ahaggar.¹³⁷ Jednostrunná fidula má u Tuaregov severozápadnej Afriky symbolickú a identifikačnú funkciu spoločnosti. Jej zvuková farba a melizmy sa zlievajú do spoločnej homogénnej hudobnej línie so spevom. Tento typ piesňovej a inštrumentálnej kultúry nachádzame u Tuaregov vo

Memorandum 4. London 1928, s. 1 – 35. Hornbostelov zámer avizovaný v 30. rokoch, napísať celostnú monografiu o africkej hudbe, sa pre jeho skorú smrť v roku 1935 v londýnskej emigrácii neuskutočnil.

¹²⁹ NKHETIA, Kwabena, J. H. a Jaqueline C. DJEDJE: Trends in African Musicology. In: *Selected Reports in Ethnomusicology V*. Studies in African Music. Los Angeles: University of California 1984, XI.

¹³⁰ *The Music of Afrika*. New York: Norton 1974; ten istý: On the Historicity of Music in African Cultures. In: *Journal of Africa Studies* 9, 3, str. 1 – 9.

¹³¹ NKETIA, Kwabena J. H., Zur Geschichtlichkeit der Musik in Afrika. In: *Musikkulturen in Afrika*. E. Stockmann (ed.): Berlin: Verlag Neue Musik 1987; Zur Geschichtlichkeit der Musik in Afrika, najmä Kapitola *Die Methodologie der Musikgeschichtsschreibung*, str. 52 a d.

¹³² Ide najmä o práce KUBIK, Gerhard: Einige Grundbegriffe und – konzepte der afrikanischen Musikforschung. In: Kubik, G.: *Zum Verstehen afrikanischer Musik. Aufsätze*. Leipzig: Reclam, 52 – 113; ten istý: *Theory of African Music*. Heinrichshofen Books: Florian Noetzel 1994, 2 zv., s CD prílohou.

¹³³ JENKINS, Jean L. (ed.): *Ethiopia. Music of the Desert Nomads*. London: Tangent Records 1970, 1. strana, č. 6.

¹³⁴ STRECKER, Ivo (Simon, A. ed.): *Musik der Hamar. Südäthiopien*. Berlin: Museum Collection Berlin (West) 1979. MC 6, 2 gramoplatne 1. platňa A 1 – 3, 2 platňa A 4., B. a d.

¹³⁵ STONE, Ruth S. (ed.): *The Garland Handbook of African Music*. New York: Garland Publishing Inc. 2000, str. 197.

Vysokom Atlase, v Maroku a v Mauretánii. Vplyv jednostrunnej fiduly siaha do Sudánu, do severnej Ghany a Nigérie. V centrálnej Afrike sa uplatňuje príbuzná fidula aj v súhre väčších, 3 – 5 členných skupín inštrumentalistov (*gonza*), napr. u kmeňov Dagombe a Hausa. Komplexnosť hudobnej štruktúry spočíva na 9, 12 a 24 rytmických prvkoch (jednotkách), ktorými zvuk nástroja dopĺňa spevný prednes sólistu alebo zboru.¹³⁸

U nomadizujúcich Tuaregov spievajú ženy vo vysokej, ostrej tónovej polohe, v prenikavej fistule. K nápevom pripájajú melizmatické ozdoby, v štýle, ktorý nazývajú *tezivit*. Pri speve výskajú, a intenzívne vibrujúcim jazykom sa v ústnej dutine dotýkajú podnebia a vytvárajú vysoko intonované tremolo, ktoré sa často ozýva ako ich charakteristický signál. Je výrazom radosti a pohody, je výzvou a symbolizuje ich aktívnu účasť najmä na svadbách, pri iniciačných obradoch a na islamských náboženských slávnostiach (tzv. *múlid*, *dikr*). Tie prebiehajú k narodeniu Mohameda, jeho nasledovníkov a pri uctievaní ich duchovných vodcov. U mužov je pri speve typické prikladanie pravej ruky k uchu, ako k lieviku, pre kontrolu intonácie a variabilnej reťaze melódie.

Muži obľubujú šesťdierkovú pastiersku píšťalu (*temja*, *gasba*), na ktorej hrajú variované nápevy v samote na pastve. Je to nástroj, ktorý využívajú pri sprievode k tancu *sergu*. Píšťaly sa uplatňujú v religióznej funkcii a k tanečným hrám s palicami a mečmi, alebo pri nočnej tanečnej ceremónii *ahelli* u Guara v Alžírsku. Používajú rovné, bezkolíkové hranové píšťaly alebo priečne flauty. V Egypte patria k preferovaným aerofónom šalmajové a dvojklarinetové nástroje, dlhá *argül* a krátka bordúnová *mizmār*, používané ako doplnujúce nástroje k spevu.

K sprievodným nástrojom k tancu patria v Lýbii a v Tunise hudobné skupiny, pozostávajúce z bubna a z gájd (nazývané *mezūd*, *cukra* alebo *ravaga*). V Maroku sa k ním pripája typ gájd nazývaný *gaița*, s mechom a s dvojitou píšťalou. Jednotlivé piesňové druhy majú svoje prednesové špecifiká, ktoré naplňujú konkrétnu spoločenskú funkciu, ktorá prináleží každej piesni. Im sa podriaďuje farba hlasu, melizmatika, rytmika, tonalita i stavba melódie.

Predislamske formy spájajú hudbu s liečiteľskými intenciami, ktoré sú ďalej rozvinuté v mystických prejavoch Sufi bratstva a v ďalších prednoorientálnych tradíciách,¹³⁹ späť s osobitnými tóninami a módmi. Neliturgické duchovné piesne praktizujú pri večernom spoločnom speve na nádvoriach, v chodbách a medzi stĺporadím mešít,

¹³⁶ NIKIPROWETZKY, Tolia: L'ornementation dans la musique des Tuareg se l'Aïr. In: *Journal of the International Folk Music Council* 16, 1964, str. 81 – 83.

¹³⁷ COLLAER, Paul, Jurgen Elsner: *Nordafrika*. Musikgeschichte in Bildern 1/8. Leipzig: DVM 1983, str. 136 – 137.

¹³⁸ DJEDJE, Jacqueline Cogdell: The interplay of melodic phrases: An Analysis of Dagomba and Hausa One String Fiddle Music. In: *Selected Reports in Ethnomusicology V. Studies in African Music*. Los Angeles: University of California 1984, 81 – 118.

¹³⁹ BURNETT, Charles: Spiritual medicine: music and healing in Islam and its influence in Western medicine. In: Gouk, P. (ed.): *Musical healing in cultural contexts*. Aldershot Burlington: Ashgate Publishing Company 2008, str. 85 – 91.

v uzavretom spoločenstve bratstiev a pri skupinových stretnutiach mužov. Islamské duchovné spevy sprevádzajú na veľkom tanierovom, rámovom, jedno- alebo dvojblanovom bubni, ktorý v Egypte nazývajú *hānna*. V ceremóniách Sufi je hudba vedená ostinátnym zvukom kovových chrastidiel a stereotypne opakovanými tanečnými prvkami, s cieľom uviesť médium do tranzu, najmä stálym krútvým pohybom okolo svojej osy – „*okolo srdca, ako miesta, v ktorom sídli Boh*“. Spievajú často v neidentifikovanom jazyku (ktorý nie je berberského ani arabského pôvodu), v hlbokom guturálnom, hrdelnom prednese, s prerušovanými, skandovanými hudobnými formulkami.

Významnú úlohu hrá ceremoniálne uvedenie deti do „dospelosti“, keď dosiahnu vek 4 – 5 rokov. Obrad a jeho hudobný sprievod má v Alžírsku viacero častí, ako „ceremoniálne strihanie vlasov – *tahfifa*“ za prítomnosti mužov. Rituálne zafarbenie vlasov henou je záležitosťou žien, za ktorým nasleduje záver za účasti všetkých príbuzných a pozvaných hostí. Obrad končí operáciou, obriezku. Skupina žien ovláda obradný spevný sprievod, v ktorom chvália vlastnosti chlapca a povzbudzujú ulútostnenú a znepokojenú matku. Spev prerušujú ženy prenikavými, extatickými vysokými výkrikmi. Súčasťou svadby sú islamskou tradíciou požadované piesne venované Mohamedovi, ktoré sa spievajú po viaceré hodiny. Osobitne exponované spevné formy a emfatické recitácie majú prekryť vlastnú obriezku, ktorej koniec oznamujú salvami výstrelov. Zvuk, modlitba, recitácia, tanec, spev, použitie nástrojov (bubnov a stále tlieskanie), tvoria mnoho-dimenzionálny, heterogénny hudobný sprievod a súčasne zvukovú bariéru obradu. V jednotlivých komunitách sa môže líšiť dĺžkou, intenzitou a rôznym poradím úkonov. V Maroku, v Alžíri, v Tunisku a v horskej oblasti Ahaggaru sa uskutočňuje s mnohými zhodami, ale aj lokálnymi či individuálnymi obmenami.¹⁴⁰

Vlastný repertoárove rozsiahly hudobný žáner vytvorila svadba, svadobný ceremoniál, s piesňami nazývané *aliven*. Je to celý týždeň trvajúci ceremoniál, s mnohými spevmi a tradíciou požadovanými úkonmi. V nich dominujú piesne žien, ktoré sa začínajú nad ránom v obydlí nevesty. Ospevujú krásu nevesty, postavenie svadobného stanu, chvália ženícha a ozdobený táví sprievod. Spev je zborový, avšak prednesený vždy v jednohlasom unizóne, ako je tomu v celej severnej Afrike. Pri rezponzoriálnom speve sa striedajú dve skupiny žien a predspevák, sólista. Vokálna zložka dominuje myšlienkami

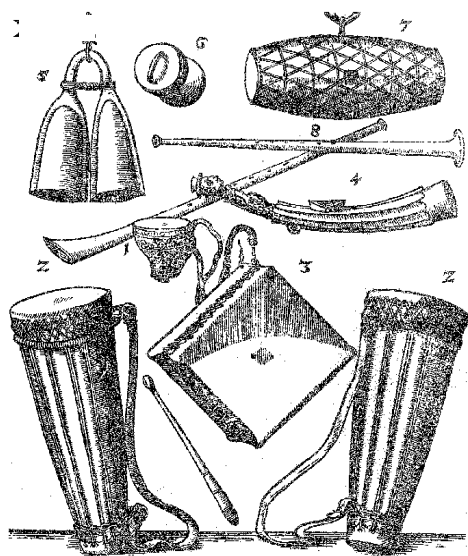
¹⁴⁰ Sú obsahom štúdií a zvukových dokumentov, ako ich prezentoval LAADE, Wolfgang: Religious Songs and Cantilations. In: *Tunisia 2*, Folkways Records LP FW 8862; LORTAT-JACOB, Bernard: *Musique et fêtes au Haut-Atlas*. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales 1980.

a konkrétnymi poetickými výpoveďami, vzrušeným výrazom, a slávnostným celospoločenským zborom, a za aktívnej účasti všetkých prítomných osôb.

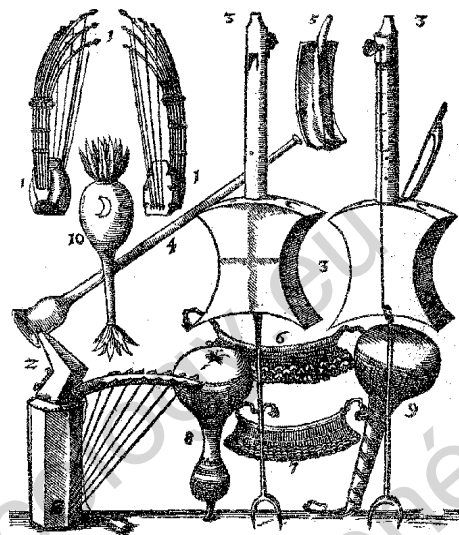
Významnú sprievodnú funkciu hrá v speve a v tanci nástrojová hudba, ktorá je v rytmicko-metrickom profile výsledkom vnútorných väzieb medzi textom, funkciou a vlastnou hudobnou dikciou. Uplatňujú sa bubny rôznych tvarov, najmä však jednoručný tanierový bubon, ako nositeľ základného rytmu. Trojstrunná lutna spravidla vedie melódiu a k nej sa príležitostne pripája hoboj, šalmaj a *ganga*. Súčasťou „nástrojového zvuku“ sú permanentne prúdiace jednoduché rytmy tleskania, tak ako ich kontinuálne sprevádzajú najmä ženy. Osobitý žáner tvoria u berberských žien piesne pre deti, ktoré majú melódie malého rozsahu, s drobnými opakovanými a variovanými motívmi. Sú to uspávanky a zabávkanky, spievané, recitované, hovorené a prednesené šeptom. Prihovárajú sa dieťaťu so slovami plných nehy a lásky, najmä v charakteristických mäkkých glisandových frázach a v zvukomalebých prvkoch mlaskania a rapotania.

Bojové tance Berberov s mečmi, palicami a zbraňami sú virtuózne tance s vysokými skokmi, z pričúpených pohybových polôh, naraz oboma nohami „od zeme“, so sprievodom šalmaja, hobojky, alebo 3 – 4 členného hudobného združenia (rabab, bubon, chrastidlá). Sú doplnené malou lutnou, jedno- až trojstrunnou fidulou a viacerými jednoručnými tanierovými alebo malými tradičnými sudovými bubnami.

Púštne a severné pobrežné oblasti Afriky majú triedami a kastami diferencovanú populáciu, z ktorých každá má svoje vlastné piesňové žánre a hudobné štýly. V arabskom poarabčenom mestskom a malomestskom prostredí prevažujú dve kategórie spevu: recitácia a in-tonovaný, spevný prednes koránu. Do repertoáru sú začlenené duchovné piesne od známych arabských autorov z 18. a 19. storočia, ktoré obsahujú chválu a komentované životné príbehy Mohameda a jeho nasledovníkov. Ospevujú svojich hrdinov ako šíriteľov pravej viery, pričom ich spevný prednes je doplnený hrou na mnohostrunnej *kore* (napr. v Sudáne). Týka sa to najmä aktivity tradičnej profesionálnej kasty hudobníkov, básnikov a interpretov – Griotov v Mali, v Libérii, v Senegalú a v Mauretánii. Predstavujú umelcov, tvorcov s viacerými poetickými a hudobnými stylistickými formami, ktoré charakterizujú žánre západoafrickej spevnej orálnej tradície. Ide o dvorných i putujúcich inštrumentalistov, hercov a recitátorov, an-



Tabuľka XXX



Tabuľka XXXI

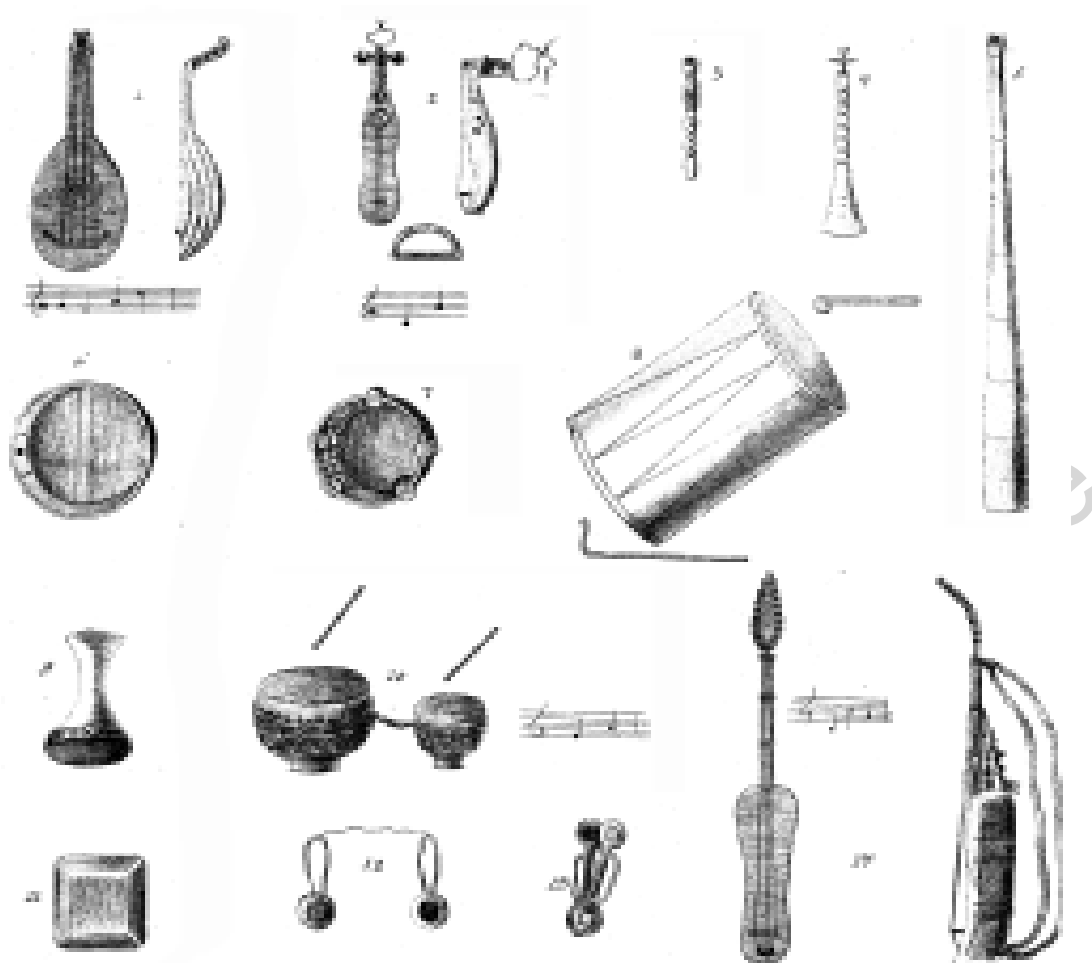
Obr. 27a: Hudobné nástroje systematicky usporiadané, v diele Michalea Praeoriusa (1620), s niektorými africkými nástrojmi.

gažovaných v tvorbe aktuálnych a rozvinutých retrospektívnych historických tém.

Arabizovaná a arabská časť afrického kontinentu nadviazala na egyptsko-asýrsku kultúru, na jej hudobný inštrumentár, na jej význam a permanentne sa meniacu spoločenskú funkciu hudby. Jednotlivé hudobné žánre odrážajú diferencované filozoficko-estetické predstavy o hudbe. Hudba a najmä koránová recitácia (ktorá sa nechápe ako hudba), je na jednej strane azda najdôležitejšou formou myšlienkového integrácie spoločenstva, na druhej odráža mimoriadne kritické chápanie hudby islamským spoločenstvom. Ide o prejav – umenie, ktoré nie je dôstojné pravého muslima. K ním pristupujú preferované hudobné prejavy nového inštrumentálneho pôvodu, späť so strunnými sláčikovými nástrojmi – s jedno alebo dvojstrunným *rebabom*, *kemange*, so skriňovým, alebo malým okrúhlym rezonátorom, pokrytého blanou a so vsadenou charakteristickou dlhou bodcovou opierkou.¹⁴¹

Prvé, v 16. a 17. storočí systematicky zhrnuté európske, ale aj mimoeurópske hudobné nástroje najdeme v diele *Michaela Praetoriusa*, *Syntagma musicum*, v jej obrazovej časti *Theatrum instrumentorum* (z roku 1620). V tabuľkách XXX a XXXI jeho diela je zobrazený rad afrických nástrojov. Pochádzajú pravdepodobne zo západnej rovníkovej Afriky

¹⁴¹ COLLAER, Paul; Jürgen Elsner: *Nordafrika. Musikgeschichte in Bildern* 1/8. Leipzig: DVM 1983, str. 38 – 39.



27 b) Vyobrazenie hudobných nástrojov zo severnej Afriky, z Maroka, lutny, sláčikové nástroje, píšťaly, šalmaj, trúby a kovové chrastidlá dokumentované v 18. storočí.

(z pobrežného pásma Guinei). Na tabuľke XXX nájdeme pod číslom 5 typický africký dvojzvonec, vyrezávaný roh zo slonoviny (4), dva bubny (2). Na tabuľke XXXI sú vyobrazené luková lutna (1), chrastidlá (10) a harfa (2). Predovšetkým umelecké zbierky talianskych urodzených šľachtických rodín mali v 16. storočí v svojich umeleckých zbierkach početné „exotiká“, bohato vyrezávané africké nástroje (xylofóny, bubny, lutny a ďalšie nástroje) (Obr. 27a).

Osobitú časť orchestrálnej tvorby vyšších spoločenských elít vytvárajú súbory v ktorých sú spojené najmä lutny, štvorstrunné rebaby, bubny a píšťaly (ale stále častejšie aj husle), ktoré sú súčasťou elitárnej, mestskej a paláцovej klasickej hudobnej tradície, upevnenej pri