

VLASTIMIL  
MAREK

# TAJNÉ DĚJINY HUDBY

ZVUK  
A TICHŮ  
JAKO  
STAV VĚDOMÍ



VLASTIMIL  
MAREK

# TAJNÉ DĚJINY HUDBY

ZVUK  
A TICHO  
JAKO  
STAV VĚDOMÍ

Proč je některá hudba tak působivá?  
Proč je někdy ticho traskavější  
než rachot decibelů? Proč hudba »funguje«?

A proč mnohdy nefunguje?

Knihovny jsou plné tlustých knih  
popisujících hudební nástroje,  
ale nikde se nepíše o tom,  
že například pomocí bubnů lidé odjakživa  
dosahovali změněných stavů vědomí.

Jak to, že nám to tak dlouho  
a tak úspěšně zatajovali?

Na světě existuje přibližně deset tisíc  
odlišných hudebních kultur.

Proč nám alespoň o těch nejdůležitějších neřekli?

Kolik tajemství, hudebních technik a nástrojů  
je tak ještě před námi ukryto?

Toto je kniha o mnohém z toho, co nenajdete  
v učebnicích dějepisu a historie hudby  
a co se na školách a konzervatořích  
zatím bohužel stále ještě nevyučuje.

Poukazuje na možné příčiny a souvislosti  
mnohých jevů, o kterých se zatím takto nepsalo.

Pozornému čtenáři nabízí řadu informací  
z nejrůznějších hudebních kultur

a možných úhlů pohledu,

aby si pak o to víc mohl vychutnat zázrak,  
kterému se říká hudba.



VLASTIMIL  
MAREK

TAJNÉ  
DĚJINY  
HUDBY

ZVUK  
A TICHŮ  
JAKO  
STAV VĚDOMÍ

Neoznačené obrázky a fotografie archiv autora

Návrh obálky, grafická úprava a typografie Adam Friedrich

*Rád bych poděkoval těm, kteří mi svou existencí, svým dílem, ale také tím či oním (při osobním rozhovoru nebo setkání) pomohli. Jsou to:*

*William Ackerman (za laskavou ochotu při faxovaném rozhovoru přes oceán), Roman Benda (za dlouholetou přízeň a dlouhé cesty za mísami a s mísami), Milan Čechlovský (za setkání s mísami a první didžeridu), Emahó (za možnost hodinu nepřetržitě bubnovat při jeho rituálu), Max Folmer (za okamžité přátelství), Adam Friedrich (za trpělivost, s jako graficky upravoval tuto knihu), Joscelyn Godwin (za pohostinnost a ochotu kdykoli konverzovat o hudbě jinak), vegetariánská jídelna Góvinda (za lásku v každém jídle za zvuku kirtanů), Zlata Holušová a Zdeněk Figura (za někdejší hudební aktivitu v Ostravském rozhlase a riskantní nadšení při organizaci festivalů), David Hykes (za dokonalý zážitek ze zpěvu a e-mailovou korespondenci), Pavel Klikar (za odvahu setrvat v tom, čím rezonuje), Jiří Kuchař (za odvahu tuto knihu vydat), Mohan Lal (za první lekce na tabla koncem 70. let), Roman Ludvík (za neutuchající aktivitu na poli obchodním a vydavatelským), Henry Marshall a Rickie Moore (za mantry a všestrannou pohostinnost v Amsterdamu), swámí Mukunda (za první lekce indické hudební duchovnosti počátkem 80. let), Mitch Nur a Two Horses Running (za přivítání a veškerou péči v Pensylvánii, včetně šamanského bubnování a seance na peruánské písňaly), Mirek Posejpal a Miroslav Šimáček (za ochotu, s jakou pročetli rukopis), Jill Purce (za první lekce harmonického zpěvu a možnost probubnovat noc), Jorn Raeck (za seznámení s harmonickým zpěvem a steel drumem), Vlastimil Rajnošek (za dlouholeté i hudební přátelství), Góvind Rajpot (za vydání mé první knihy a bezmeznou důvěru v to, co dělám), Mike Rowland (za neokázalou skromnost a otevřenost při rozhovorech), Rupert Sheldrake (za trpělivost s jakou odpovídal na mé naivní otázky), Eiji Tajima (za dlouholeté nezištné přátelství a rychlost, s jakou vyfotil bubenický rituál v Tokiu), Frank van der Velden a David Grabijn z vydavatelství Oreade Music (za shovívavost a trpělivost, s jakou krotili můj hlad po informacích) a především moje žena Tamara (kromě všeho ostatního za trpělivost, se kterou znovu a znovu dělala korektury).*

# OBSAH

Úvod	8
I • Posvátný původ hudby	11
II • Vliv hudby na tělo a mysl	19
III • Tajemství australské didžeridu	29
IV • Šaman v nás a mozkové vlny	35
V • Už staří Číňané	43
VI • Pythagorův monochord	51
VII • Gregoriánský chorál a dr. Tomatis	57
VIII • Tibet a kymatika	67
IX • Tajemství indické hudby	77
X • Hudebníci z Jajouky a břišní tanec	87
XI • Hypnotický gamelan a tranzovní kečak	93
XII • Keplerova harmonie vesmíru	99
XIII • Tajná vědění hudby	105
XIV • Japonsko a zvuková meditace	113
XV • Peruánské píšťaly	121
XVI • Harmonický zpěv a David Hykes	127
XVII • Rytmus v nás	135
XVIII • Rytmus Afriky	143
XIX • Qawwal a tančící derviši	149
XX • Hudba nového věku	155
XXI • Hudbou k duchovnosti a toleranci	181
XXII • U nás	189
XXIII • Řád v chaosu	195
Diskografie a bibliografie	204
Abecední rejstřík	210

## ÚVOD

Když mne v šestadvaceti letech začala pobolívat páteř a když jsem zjistil, že obvodní lékařka umí jen předepsat léky proti bolesti, rozhodl jsem se, že s tím něco udělám. A když jsem za výlohou jednoho obchodu ve středu Prahy uviděl fotky lidí cvičících jógu, neváhal jsem a začal cvičit také. Hned při druhé hodině, v pozici »mrtvolý«, tedy vleže na zádech, jsem se podle instrukcí uvolnil a zažil báječný pocit vnitřní rozpínavé radosti a pohody. Začal jsem se sám od sebe smát. Objevil jsem, že život není jen tělo, ale také to, čemu se říká duše. Na jedné straně jsem byl nesmírně šťastný, na straně druhé jsem se zdravě naštvál – jak to, že mi o tom nikdy neřekli? Jak to, že se tohle neučí na školách? Jak to, že tahle kultura tento způsob duchovnosti tak ostentativně opomíjí?

Když jsem začal hrát na bubny a pak i v rockové kapele, brzy jsem zjistil, jak moc platí vtip: Potkali se dva hudebníci a jeden se zeptal druhého – máš talent nebo znáš noty? Zatímco kdejaký Rom popadl hudební nástroj a okamžitě zahrál, jiní vystudovali konzervatoř a u táboráku nebyli schopni zahrát jedinou písničku. Mimochodem, znáte rozdíl mezi slavíkem a vrabcem? Vrabec je slavík, který absolvoval konzervatoř.

Znal jsem kluky, kteří sedli k pianu, začali brnkat na tři čtyři klávesy a bylo to tam – byl to hudební zážitek. Hned od samého začátku svého aktivního hudebního života (i sběratelského, byl jsem pravidelným účastníkem legendární »černé burzy« gramodesek) jsem tak z vlastní zkušenosti věděl, že při koncertu nezáleží na tom, zda noty znám, nebo ne.

Když mi bylo asi čtrnáct, viděl jsem v televizi film o mládí slavného dirigenta. V jedné části zazněl kousek z Liszta a já tenkrát zažil to, k čemu jsem se později dostával jen po dlouhých obdobích meditací – mystický zážitek. Když jsem si pořídil svůj první gramofon a Preludia si koupil na desce, mystický zážitek se nedostavil.

Jako rocker jsem pak ke svému překvapení na různých festivalech slyšel hudbu, kterou jsem nade vše miloval, tedy rock, v nudném a odflinknutém provedení, zatímco když začala zpívat Jarmila Šuláková nebo když se rozjařil tehdy zcela neznámý Ivan Hlas a jen s kytarou rozezpíval celou hospodu, běhal mi mráz po zádech.

Proč je některá hudba tak působivá? Proč je někdy třaskavější ticho než rachot decibelů? Co je to hudební sluch? Proč hudba funguje? Proč mnohdy nefunguje?

Tehdy se mi často zdálo o obchodech plných desek hudby z celého světa. Myslel jsem, že až bude možno hrát svobodně cokoli a až bude možno sehnat všechno, svět bude krásnější a lepší. Dnes je hudby všude kolem dost a dost a já zjistil, že lidé okolo mne neumějí poslouchat. Že nevědí, co je to dobrá hudba. Že jsou obětmi špatného vkusu učitelů a rodičů, nikdy nevypnuté kulisy hluku měst, a dnes navíc nepřetržitého proudu většinou bezduché a stále stejným, monotónním rytmem soukromými rádii do hlav posluchačů vtlučené reklamy na to či ono.

Od konce sedmdesátých let přednáším o tom, že hudba je nejlepším a nejbezpečnějším průvodcem na cestě do hlubin vlastního vědomí. Že léčí. Že je to to jediné, co člověk umí lépe než příroda. A stále se ptám: jak to, že nám o tom nikdy neřekli ve škole? Jak to, že naše kultura to vše tak pyšně přehlíží a »vyhodila na smetišť dějin« umění pracovat se zvukem – nejen léčit, ale také energetizovat se, nabíjet, harmonizovat?

V prodejně »Maďarského kulturního střediska« byla v 70. letech občas k dostání nejen alba některých světově proslulých rockových kapel, ale také série nahrávek gregorián-

ského chorálu. Kupoval jsem je s velkým očekáváním, ale byl jsem zklamán. Bylo to hezké, ale rozhodně to nebylo tak silné, jak jsem očekával. Kde se stala chyba?

Knihovny jsou plné tlustých knih popisujících hudební nástroje, ale nikde se nepíše o tom, že pomocí bubnů lidé odjakživa dosahovali změněných stavů vědomí. Jak to, že nám to tak dlouho a tak úspěšně zatajovali?

Dnes vím, že když v katedrále začnou zpívat chorál tři muži neškolenými rovnými hlasy, po chvíli se v prostoru začne ozývat hlas čtvrtý, tzv. alikvót – k dávným věřícím tak »promlouval Bůh«. Jenže dnes každý zpěvák hojně používá *vibrata* (hlas jako by pulzoval), a ať se budou zpěváci snažit sebevíc, čtvrtý, »božský« hlas nezazní.

Dnes vím, že gregoriánský chorál, nazpívaný profesionálními zpěváky (s vibratem) prostě nefunguje. Dnes vím, že západní hudba tak, jak ji známe, přestala léčit. Přitom Bible zmiňuje umění Davida, který hrou na svou harfu vyléčil melancholii krále Saula, Athenaios z 2. století popisuje, co vše se hudbou dá vyléčit, a v Talmudu je dokonce zmíněna píseň (*shir pegayim*), která má člověka chránit před různými epidemiemi.

Dnes vím, že nám zatajili, jak snadno lze např. pomocí šamanského bubnování docílit stavu tranzu, a zharmonizovat tak své emoce. Přitom každý rok roste počet studií, dokazujících, že např. zamračení lékaři mají sedmkrát vyšší pravděpodobnost, že umřou hned po dosažení padesáti let věku, než lékaři, kteří jsou přátelští a na své pacienty se usmívají. Dnes vím, jak výhodné a léčivé je naučit se cirkulární dech na didžeridu, jak transformativní je zahrát si na peruánskou píšťalu atd. Na světě existuje přibližně deset tisíc odlišných hudebních kultur. Proč nám alespoň o těch nejdůležitějších neřekli? Kolik tajemství a hudebních technik a nástrojů je tak ještě před námi ukryto?

Dějiny píše vítěz. V našem případě »vědecký materialismus«. »Vědci« nechtějí slyšet o ničem, co nezapadá do jejich stávajícího a vládnoucího paradigmatu. Jimi napsaná historie nevypráví o šamanech, tranzu a hudbě, která léčí.

Na mezinárodní konferenci o čínské a asijské hudbě, která se konala v září 1999 v Praze, jsem se nejvíc těšil na přednášku čínského muzikologa z Pekingu o šamanských nápěvech středního Mongolska. K mému zklamání ale mladý hudební odborník jednou větou z pozice maoismu a vědeckého materialismu odsoudil šamanismus jako primitivní a moderní dobou dávno překonaný náboženský pohled na svět, o kterém není nutno se více zmiňovat. Naštěstí v poslední přednášce konference mladý český sinolog referoval o archeologických vykopávkách čínských hrobů z rané doby bronzové. Archeologové zjistili, že se v hrobech těch nejváženějších, nejuctívanějších a nejbohatších členů tehdejší společnosti do dnešní doby uchovaly, kromě mnoha uměleckých a jiných předmětů, bubny potažené aligátory kůží. Závěr je jednoznačný: již před osmi tisíci lety byla pro tehdejší lidi hudba velmi důležitou součástí jejich životů. Tehdejší šamani tak svými bubny a rituály položili základ pro další rozvoj veškeré hudby – nejen v Číně – až do našich dob.

O tom nám ale (»vědci«, materialisté, paní učitelky...) neřekli. Proto »tajné« dějiny hudby. Tohle je kniha o mnohém z toho, co nenajdete v učebnicích dějepisu a historie hudby a co se na školách a konzervatořích zatím bohužel stále nedozvíte. Rád bych poukázal na možné příčiny a souvislosti mnohých jevů, o kterých se zatím takto nepsalo. Rád bych pozornému čtenáři nabídl celou řadu informací z nejrůznějších kultur a možných úhlů pohledu, aby si pak o to víc mohl vychutnat zázrak, kterému se říká hudba.

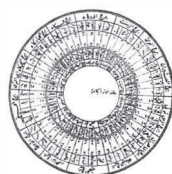
Vlastimil Marek, duben 2000





---

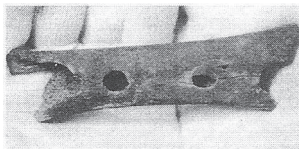
# KAPITOLA I.



# POSVÁTNÝ PŮVOD HUDBY

V Egyptě kněží oslavovali bohy zpěvem sedmi slabik v přesném pořadí.

Demetrius, 1. stol.



Ve Slovinsku byla v hrobě neandrtálce spolu s jinými předměty nalezena nejstarší flétna na světě. Byla vyrobena z medvědí kosti a umístění otvorů k překvapení muzikologů odpovídá stupnici, z níž vycházela evropská hudba. Nástroj je starý přes 43 000 let.

Múza Terpsichora (doslova »těšící se z tance«), dcera Dia a bohyně Mnemosyné, vyobrazená na váze z roku asi 440 př. Kr. Mladík vzadu je Musaios. Múz bylo celkem devět a byly bohyněmi umění. Žily na Olympu a k lidem, zvláště k hudebníkům, pěvcům, hercům a dramatikům, byly většinou laskavé a milé. Za vrážky se ale mstily. Např. thráckému pěvci Thamyrovi, protože se chlubil, že nad nimi zvítězí v pěvecké soutěži, vzaly sluch a zrak. Mimochodem, pro naši vizuálně orientovanou kulturu je příznačné, že Terpsichora má ve slovníku Vojtěcha Zamarovského Bohové a hrdinové antických bájí V. jedno z nejstručnějších hesel vůbec.

Nepřestala naše hudba »fungovat« také proto, že jsme z ní postupně udělali jen zábavu a potěšení? O posvátných — dnes bychom řekli náboženských — zdrojích hudby svědčí to, že podle mýtů naprosté většiny kultur svět a hudbu stvořili bohové. Egyptský bůh Thot údajně napsal dvaadvacet knih, které pojednávají o astronomii, akustice a hudbě. Byl to on, kdo vynalezl lyru. Podle Řeků hudbu a kytaru vymyslel Apollon, bohyně Athéna vynalezla flétnu a trumpetu, lyru vynalezl Hermes, římská bohyně Minerva vynalezla flétnu a Panova flétna se dodnes jmenuje podle bůžka Pana, vynálezce *syřince*. Sarasvatí byla indickou bohyní hudby, vědění a řeči. Její syn Narada vynalezl strunný nástroj *vína*. Podle indiánů kmene Hopi vyzpívala Žena-pavouk všechny živé formy a přivedla je tak k životu. Podle mayské legendy *Popol Vuh* byli první lidé zrozeni duchovní silou hlasu.

I Sumerové věřili, že hudba je božského původu, a hudbu provozovali výhradně k posvátným účelům. Na počest svých bohů hudby stavěli adorační chrámy. Je jejich hojní návštěvníci již tehdy velmi dobře věděli, že své bohy musí udržovat v dobré náladě zpěvem a hrou na hudební nástroje. Provozování hudby tak bylo integrální součástí denních rituálů a kromě posvátné hudby běžně hráli na své flétny a dudy i obyčejní pastýři. Posvátné písně byly doprovázeny na flétnu, lyru a později na posvátné bubny. Kněz nejprve zazpíval magickou formuli a pak začal rituál po-



svátnou písni. Přidali se profesionální hudebníci (Sumerové si jich velmi vážili a jsou dochována jména mnohých z nich) a rituál byl zakončen společným zpěvem epické písně. Hráli například na rituální a asi hlasité nástroje, jako byly velký zvon *nig-kal-ga*, posvátný buben *balag*, a větší buben *lilis*, ale také na sladší a tišší nástroje – na dvoustrunnou loutnu *zinnitu* nebo sedmistrunnou lyru. Velmi často používali *balaggu*, něco jako *dulcimer*. Už tehdy rozeznávali hudbu posvátnou, pracovní, písně vítězné a hrdinské, oslavné a milostné.

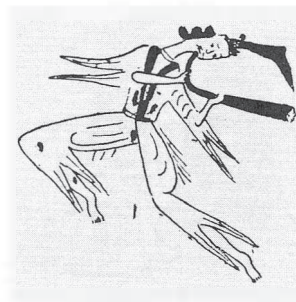
Egyptané o své hudbě moc nepsali, přesto víme, že musela v jejich životě hrát velmi důležitou roli. Podle nich hudbu stvořila bohyně Hesu (doslova »zpěvačka«); Egyptané však znali několik dalších bohů a bohyň hudby, např. Ihiho, Mertu a Baštétu. Od nejstarších dob měla hudba nejen v Egyptě vždy souvislost s magií. Hudbou se lidé bránili zlým duchům a bohům, nebo si pomocí hudby pokoušeli získat jejich přízeň. Hudba sloužila jako most mezi světem lidí a světem bohů. Osev, sklizeň, svátky – nic se neobešlo bez hudby. Právě tak se hudba brzy stala součástí dvorského života a příslušníci vyšších vrstev se učili hrát na různé hudební nástroje. Strabo (okolo roku 63 př. Kr.) uvádí, že při hudební mši, které se účastnili mnohé šlechtické rodiny, začínali zpívat vždy sóloví zpěváci a sbor všech zúčastněných pak po nich jednotlivé sloky opakoval. Ve starém Egyptě existovala také hudba instrumentální, která doprovázela chrámové tanečnice. Egyptané hráli na loutny, příčné i podélné flétny, dvouplátkové dechové nástroje, dlouhé trumpety ze stříbra nebo bronzu a různé druhy bubnů a činelů. I obyčejní lidé nosili jako ochranné amulety několik malých zvonků. Muzikolog Hans Hickmann prokázal, že Egyptané znali polyfonní zpěv a na dvouflétnu uměli vyluzovat jak melodii, tak *drone*, stále stejný tón. Na mnoha obrázcích jsou vyobrazení zpěváci, kteří si dávají za jedno nebo za obě uši dlaně. Platon uvádí, že egyptští kněží nechali vytesat diagramy melodií a harmonií na desky, vystavené publiku v chrámech. Nikdo nesměl používat jiné melodie a jiné ladění. Možná proto jejich stavby přežily celá tisíciletí.

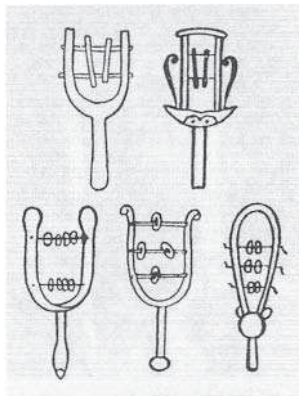
Řeky naučili, kromě matematiky, astronomie, fyziky a filozofie, i mnohemu hudebnímu umění Babyloňané. Hudbu provozovali hlavně kněží a profesionální hráči na flétny a hoboje nebo zpěváci, kteří se doprovázeli na lyru. Mnohé rituály byly doprovázeny i posvátnými bubny a bubínky. Prvním slavným šamanem a odborníkem na ini-



*Lidé v pravěku, jak tvrdí hudební vědec Graeme Lawson z univerzity v Cambridgi, hráli blues. Mohli tóny kostěných fléten modifikovat podobně, jako to dělájí hráči blues dnes. Některé flétny jsou 20 000 let staré, ale podobné se používaly i v antickém Římě.*

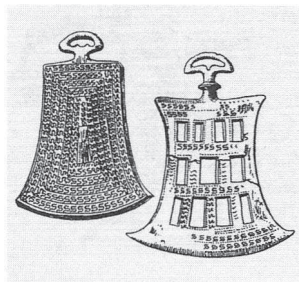
*Všechny staré kultury považovaly hudbu za dar nebes a i své bohy a jejich pomocníky často zobrazovali jako hudebníky. Toto vyobrazení »nebeského hudebníka« pochází z Hrobu tanečníků v Koreji.*





Různé tvary chřestítek sistra, jak je používali Sumerové. Jejich velká podobnost se šamanskými i dnešními chřestítky svědčí o tom, že si sumerští hudebníci a tanečníci byli velmi dobře vědomi účinků velmi vysokých zvuků, vyluzovaných různě velkými kovovými plíškami.

V hrobech Etrusků byly nalezeny ploché bronzové zvony, které zcela jistě hrály v životě Etrusků velmi důležitou roli. Dnes víme, že právě kovové nástroje vyluzují nejdelsí řadu alikvótních tónů.



ciaci byl Orfeus, který zvuky své *kithary* dokázal uspat lidi, zvířata i stromy. Dá se říci, že Orfeus byl také prvním hráčem hudby »new age«, tedy tiché, uklidňující, relaxační.

O úloze hudby a hlavně zpěvu v tehdejší společnosti svědčí i systém štědře sponzorovaných každoročních zpěváckých olympiád – vítězové písňových soutěží byli uznávanějšími národními hrdiny než vítězové soutěží sportovních.

V knize Danielově, o které se soudí, že byla sepsána okolo roku 165 př. Kr., a která popisuje události čtyři století staré, se píše o dvoře krále Nabuchodonozora a několikrát je zmíněn jeho velký orchestr:

Pak bylo slyšet hony, trouby, harfy, psaltéria, dudy, jak hrají veškerou hudbu, aby lidé uctili zářící obraz krále.\*

Plutarchos zmiňuje, že pro Babyloňany měla např. jednotlivá roční období vzájemné hudební vztahy – kvartu mezi jarem a zimou, oktávu mezi jarem a létem.

Féničané provozovali v rámci kultu bohyně Ašéry chrámové rituály *desešot*. Ve velkých chrámech se prý shromáždilo na jednou 3 až 6 tisíc účastníků, kteří všichni sborově zpívali, doprovázeni *trigonem*. Na jaře organizovali velký ohňový festival plný orgiastické hudby provozované na hoboje, činely a bubny. Do tranzu se dostávali nejen hudebníci, ale i diváci sledující průvod.

Hudební kultura starých Řeků byla ovlivněna kulturou frygickou a lydickou (dodnes se žáci hudebních škol učí stupnice stejného jména). Obyvatelé Frýgie každoročně uctívali bohyni Kybelé orgiastickými rituály, Řekové tento zvyk převzali při uctívání bohyně Demeter.

Rekonstrukce nálezů v Eleuzíně, místě konání známých mysterií, naznačuje, že centrem mysterií byla příprava nápoje z námele. Nejvyšší kněz, který svůj původ odvozoval až z doby počátků mysterií, při vykonávání rituálu zpíval vysokým hlasem, protože jeho role byla asexuální – představoval muže, který své pohlaví obětoval bohyni. Zrno s námelem pak kněz předal v poháru dalším kněžům a ti pak tančili halou, balancující s nádobami a lampami nad hlavami. Zrno pak bylo mícháno s mátou a vodou ve speciálních nádobách a nápoj byl pak přeléván do zvláštních šálek, ze kterých ho pili účastníci mysterií. Na znamení, že jsou již připraveni k vidinám, pak všichni zazpívali pí-

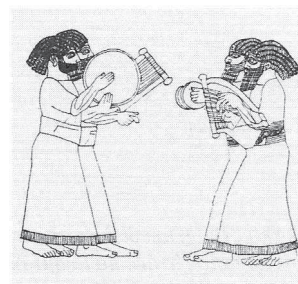
\* V originále se nástroje jmenovaly *karna*, *mašrokita*, *katros*, *sambyke*, *psanterin* a *sumponjah*.



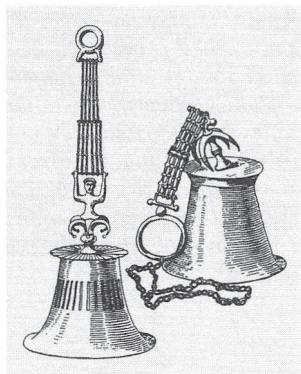
*Schopnost přímého vjemu zákonů zvuku a božských proporcí byla ve starém Egyptě základem tehdejší vědy a filozofie. Slepý harfista ztělesňoval příslovečnou moudrost, která nepochází z vizuálního vnímání světa forem, nýbrž z vnitřní vize metafyzických zákonů.*

seň o tom, že se napili a že s sebou mají tajný předmět, který přivezli v zapečetěných nádobách. Pak se posadili na schody vedle sebe, dívali se do tmy a čekali na vize.

Lze předpokládat, že kněží velmi dobře věděli, jak režírovat rituál, a tak nápoj – a halucinogen v něm – jistě způsobil celou řadu sluchových a vizuálních halucinací. Určitě používali nějakou tichou hudbu, která zněla jednou jakoby zdola a jindy jakoby přímo do ouška, zcela jistě používali nějaké vůně a určitě dokázali v pravý okamžik vpustit do tmavého prostoru jasné, ale neoslepující světlo. Objevení Persefony bylo zcela jistě doprovázeno zvukem velkých gongů a extatickým zpěvem kněží. Nejméně dva tisíce let se každoročně těchto rituálů zúčastnilo až tři tisíce lidí najednou. Mimochodem, o umění starých Řeků pracovat se zvukem svědčí dodnes dochované, akusticky neuvěřitelně dokonalé amfiteátry, ve kterých divák sedící několik set metrů od jeviště slyšel dobře i šepot herců.



*Obrázek starověkého kvarteta z mezopotámského reliéfu dokazuje, že již tehdejší soubory hrály hudbu obsahující basové tóny a rytmy bubnu, vysoké kovové zvuky činelů a tóny melodických nástrojů s laditelnými strunami. Zvukové vibrace pak působily jak na tělo, tak na duši.*



*Královské hroby Etrusků byly jistě ne náhodou také vybaveny nádhernými a zdobenými zvonky z bronzu. Zvonky či gongy byly používány na všech duchovních místech, tedy v kláštorech, chrámech a později v kostelech a katedrálách na celém světě a ve všech kulturách.*

Hudba Egypta, Babylonie, Asýrie či Frýgie a Lýdie, ale také Číny, Indie, Austrálie (viz další kapitoly) byla jak orgiastická, rituální, hlasitá, excitovaná, tak uklidňující, ztišující, dnes bychom řekli relaxační. Pomáhala tehdejším účastníkům rituálů dosáhnout změněných stavů vědomí. Současní psychologové a myslitelé považují (i díky tomografovému zobrazení činností jednotlivých částí mozku) hudbu za jakýsi meta jazyk, něco, co souvisí s komunikací řádově vyšší, než je mluvená řeč. Historikové a filozofové dnes předpokládají, že některé druhy činností (např. pokusy o zobrazení, první pokusy o zpěv a hudbu či první rituály) napomáhaly přežití určitých skupin primátů. Odchylky byly do jisté míry dědičné a nevyhnutelně následovala i genetické evoluce. Byla to právě kultura, tedy hudba, umění, co odlišilo homo sapiens od jiných primátů a dalo jim jakousi evoluční výhodu. V kulturním vývoji se pak začaly objevovat jisté téměř univerzální jevy (souhrny pravidel, typů chování, emocionální reakce), podporující tvořivé myšlení a jednání. Začaly vznikat archetypy a základní příběhy, rituály. Metafora a vnímání hudby,

*Soška z doby asi 600 let př. Kr. představuje hráče na dvojitou píšťalu. Již tehdy lidé znali účinky a krásu možnosti hrát melodii nad neustále znějícím základním tónem (viz drone v indické či arménské hudbě a stejné používání dvou píšťal u Tibetanů). Vztah nosné a modulační vlny je dnes základem tvorby jakéhokoli požadovaného tónu v syntezátorech.*



onoho metažyky podporujícího aktivaci a růst mozku během procesu učení, propojují a synergicky posilují různé sféry paměti a části mozku a přispívají ke kulturnímu a sociálnímu rozvoji lidských společenství.

Jak uvažuje E. O. Wilson ve své knize *Konsilience*, hlavním důvodem, který podnítil vznik umění (hudby, rituálů), byla potřeba vnést řád do zmatku způsobeného růstem inteligence. Zvířecí instinkty, týkající se přežití a reprodukce, tak byly během věků přetvořeny do epigenetických algoritmů lidské přirozenosti. Primitivní lidé vynalezli umění, když se pokoušeli pomocí magie vyjádřit a ovládnout hojnost prostředí, moc sounáležitosti a další síly v jejich životě, které měly největší vliv na přežití a reprodukci. Umění se stalo prostředkem, jímž mohly být, a také byly, tyto síly ritualizovány a vyjádřeny v nové realitě. V tomto smyslu umění vždy bylo, a navzdory snahám vědeckého materialismu také je a bude, jakousi magií.

Každý rituál je částí rozsáhlejších obřadů, jejichž součástí vždy byla i hudba. Nedávné archeologické nálezy potvrzují, že i lovec mamutů již uměl hrát na flétny z kostí zvířat a že jeho stupnice byly stejné jako ty naše. Jeskynní malby zcela nepochybně byly součástí rituálů a není náhodou, že právě jeskyně poskytují pro hudbu dokonalé akustické prostředí.

Ne náhodou považovaly ty největší kultury a šamanská společenství právě hudbu za jazyk bohů a jejím prostřednictvím se svými bohy také komunikovaly.



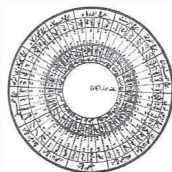
*Ilustrace velké harfy s n ádher-  
ně zdobenou hlavicí ozvučné  
části, nalezená v hrobu Ramse-  
se III., dokazuje, na jaké ú ro-  
ni i byli jak řemeslníci, tak hu-  
debníci starého Egypta.  
Harfa takovéto velikosti muse-  
la produkovat velmi působivé  
zvuky.*





---

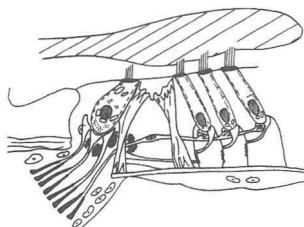
# KAPITOLA II.



# VLIV HUDBY NA TĚLO A MYSL

Hudba je lékem budoucnosti, protože je to právě ucho,  
které vytváří choreografii tělesného tance, rovnováhy, rytmu a pohybu.

Don Campbell



Sluchový orgán je jedním z nejmenších, přitom nejdokonalějších a strukturálně nejsložitějších orgánů našeho těla. Dodnes je vědě spousta jeho činností neznáma. V tzv. Cortiho orgánu (v hlemýždi) se ve dvou sestavách nalézá přes 35 000 vláskových buněk různé délky, z nichž ovšem využíváme jen její spodní třetinu. Co když jsme, jak naznačují harmonicky odlišné délky vláskových buněk, všichni přímo přírodou zrozeni k tomu, abychom jako Pythagoras slyšeli »hudbu sfér« a neustále jen zpívali? Co když vláskové buňky každého z nás reagují na vnější zvukové podněty vnímáním »hudby«, ale my si to pak překládáme do běžných zvuků? Pak by stačilo vyčistit se a jako Tibeťané bychom mohli tvrdit, že každý zvuk je hudba...

Lidský hlas je právě tak unikátní a neopakovatelný, jako otisky prstů. Je naší vizitkou. Obsahuje údaje o zdravých či nemocných frekvencích našeho těla. Spojuje nás se světem emocí. Spustil kdysi lidskou kulturní evoluci (a dnes revoluci). Takto vypadá elektronicky generovaný záznam hlasu ženy, která vyslovila anglické slovo »baby« (vyslov »bejby«).

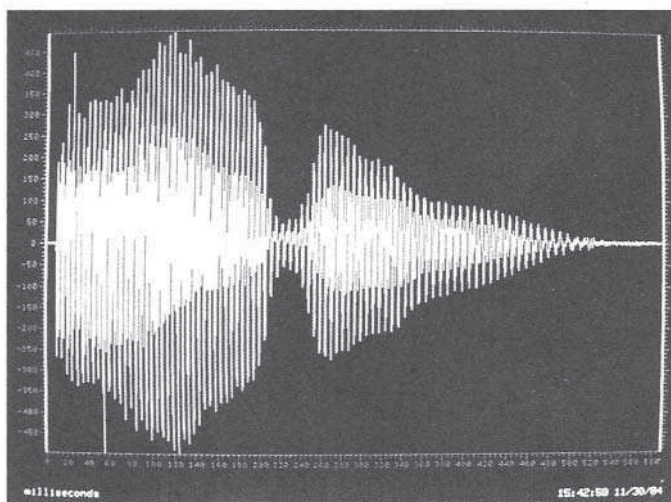
Lidský plod slyší již od třetího měsíce vývoje. Už dvouměsíční děti rozeznají výšku a hlasitost tónu a melodii. Ve čtyřech měsících dokáží rozeznávat rytmus. Současná společnost teoreticky a jaksí formálně moc hudby uznává, ale mezi lékaři zatím bohužel převládá velmi opatrný a spíše nevěřící postoj. Přesto i oni musí uznat, že hudba má exaltující účinek, uvolňuje energii a uklidňuje, zlepšuje komunikaci a že při poslechu hudby dochází ke značným tělesným změnám (jako po těžké práci nebo po požití silných léků). Jenomže západní medicína, a zvláště psychiatrie, má silný sklon »psychiatrizarovat« téměř vše. Lze pochopit, když píší:

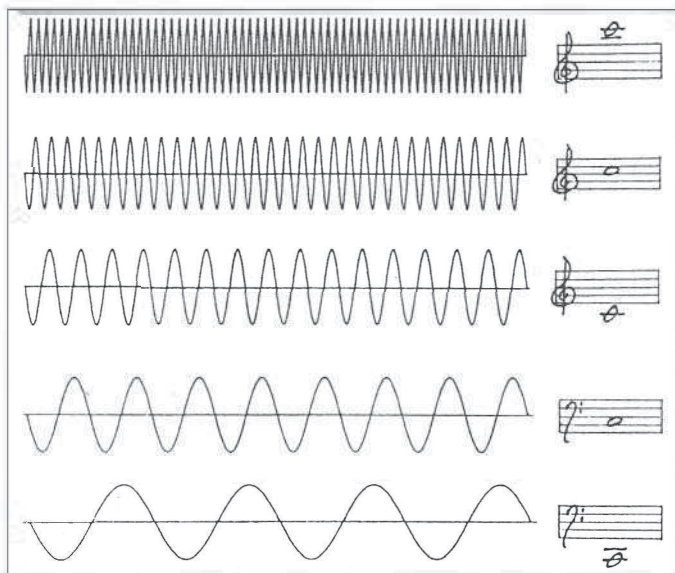
Hluk a z něho vyplývající vibrace s nekoordinovanými vlastnostmi zvukových vln pronikají do živých organismů a narušují jejich rytmickou práci a následná porucha chemického metabolismu vyvolává změnu bioelektromagnetických polí.

Když si však člověk poslechne nějakou velmi krásnou hudbu a zažije nádherné pocity, psychiatr zaznamená:

Dochází ke změnám v mozkové činnosti a v prokrvení tkáně, mění se galvanický kožní odpor a biologická reaktivita pokožky, zvyšuje se hladina cukru v krvi, stupňuje se činnost potních žláz a svalové napětí, zrychluje se krevní oběh a krevní pulz, posluchač má potíže s dechem.

Lidský sluch vnímá akustické jevy od 15 do 20 tisíc Hertzů (Hz). Člověk tedy nevnímá kmity od 1 do 15 Hz, zvané *infrazvuky*, a nad 20 000 Hz – *ultrazvuky*. To je změřený fakt. Ví se, že většina lidí slyší vlastně jen v rozsahu





Vlevo: Zvuk, jak ho slyšíme, se šíří ve vlnách zředěného a zhuštěného vzduchu. Rychlost kmitání struny odpovídá výšce slyšeného tónu. Zdvojnásobíme-li určitou frekvenci, dostaneme tentýž tón, ale o oktávu vyšší. Tak lze znázornit tzv. zákon oktáv, který vzrušoval vědce a hudebníky nejméně od dob Pythagora.

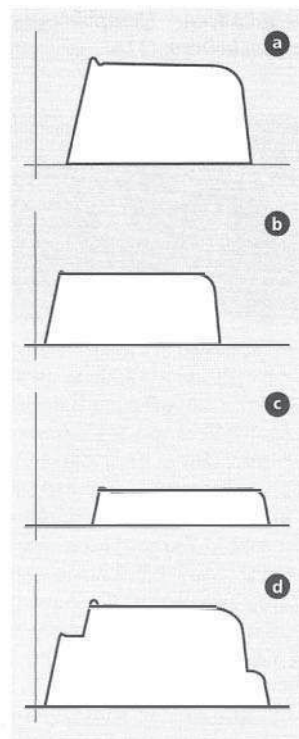
Dole: Proces slyšení je nesmírně složitý. Slysíme vždy nejen zvukové signály přicházející přímo od zdroje zvuku (a) a signály zeslabené vzdáleností od zdroje zvuku (b), ale i signály odražené, např. od stěn místnosti (c). Výsledný zvuk je pak jakýmsi součtem všech signálů (d). Ukazuje se, že uši jsou jen médiem – hlavním a skutečným zpracovatelem zvukového vjemu je složité centrum slyšení v mozku.

40 Hz až 14 000 Hz a podle toho jsou také navrhovány reproduktorové soustavy. Jenže dnes víme, že člověk vnímá i zvuky pod a nad oblastí slyšitelného vibračního spektra a že právě ty jsou (např. v šamanských kulturách) spolu s rytmem onou léčivou substancí jejich rituálů. Dnes víme, že člověk věnuje 55 % pozornosti sluchovým signálům, přestože žije ve světě obrázků a až 90 % informací vnímá vizuálně. Jenže už staří Indové a Číňané věděli, že oko je nepřesné, tékavé, hledající, zatímco ucho se umí soustředit a nalézá. Ucho je Cesta, tvrdili a tvrdí.

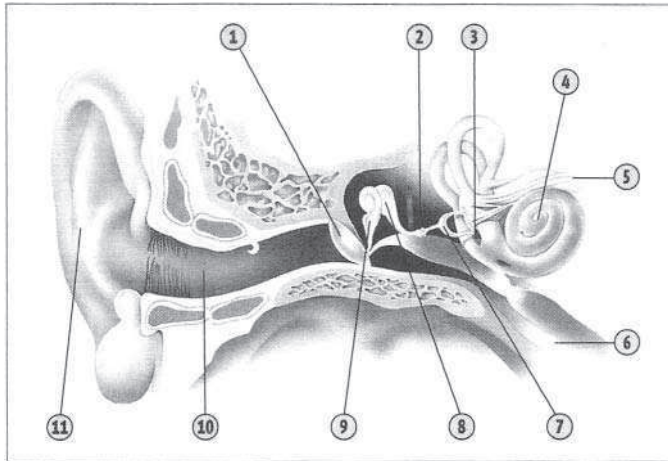
Slabá pole infrazvuku podle bohužel tak rozšířeného patologizujícího náhledu vyvolávají fyzickou a nervovou únavu, silná pole vyvolávají vibraci vnitřních orgánů. Infrazvuky střední síly kmitů údajně působí na zažívací ústrojí a na mozkovou tkáň. Za neškodlivější chvíli západní věda donedávna považovala kmitočty od 2 do 15 Hz:

V těchto pásmech se vyskytují největší amplitudy chvění v játrech, žlučníku, žaludku a hrudníku. Vyšší kmitočty vyvolávají chorobné příznaky v ústní dutině, hltanu, močovém měchýři a tlustém střevě.

Indiáni a šamani všech dob by se vyjádřením západních lékařů určitě smáli, až by se za břicha popadali. Často si vzpomenu na to, jak se svého času všichni lékaři a profesoři posmívali naivnímu doktoru Semmellweisovi, který šířil takový nesmysl, že když si před operací umyje ruce mýdlem, sníží riziko pooperačních komplikací.



Lidský sluchový systém. Bubínek (1) tvoří jemná elastická membrána ve středním uchu, která přenáší vibrující pohyb vzduchového sloupce ve vnějším zvukovodu (10) pomocí kladívka (9), kovádlinky (8), jejich skloubení zvaného lenticulární apofýza (2) a třmínku (7) do oválného okénka (3) – dutiny vnitřního ucha vybavené membránou, jež přesně reprodukuje vibrace bubínku. To je společně s hlemýžděm (4), ústrojím lidské rovnováhy, spojeno se sluchovým nervem (5). Sluchový nerv je tvořen pletencem nervových vláken různé délky tvořených několika řasnatými buňkami, jež jsou skutečnými sluchovými receptory. K vyrovnání tlaků ve středním uchu slouží Eustachova trubice (6), jež spojuje střední ucho s nosohltanem. Zvenčí je lidské sluchové ústrojí zakončeno chrupavčitým ušním boltcem (11).



Řečeno jinými slovy: na světě se nacházejí místa, kde se lidé záměrně pomocí hudby a rytmu dostávají do tranzu (a jsou pak schopni chodit přes rozžhavené uhlí, propichují si svaly nebo i jazyky hřebíky a jehlicemi a zcela jistě zažívají stavy, pro které by je západní lékař či psychiatr okamžitě hospitalizoval), protože velmi dobře z tisícileté zkušenosti vědí, že »ve stavu tranzu lidé vyjadřují chování a emoce, které obvykle nejsou akceptovatelné, přestože pomáhají komunitě nastolit a udržet prosperitu, bezpečí, klid a zdraví.« Po skončení takového rituálu je pak člověk ještě několik dnů nebo týdnů v naprostém vnitřním klidu a míru.

Pokud už tedy naši terapeuti a lékaři sáhnou po nových new age či relaxačních nahrávkách, dopadne to podobně jako s jedním z mých přátel. Ten v době, kdy se pokoušel vyhnout vojenské základní službě, strávil několik měsíců v psychiatrické léčebně. Když se dostal ven, navštívil můj byt, kde téměř neustále a velmi tiše zní nějaká hudba. Tehdy jsem měl zrovna puštěné poslední album Stevena Halperna, jednoho z průkopníků nových přístupů k hudbě, jehož nahrávky patří podle mého názoru k těm nejléčivějším. Po chvíli hovoru si přítel tichou hudbu uvědomil, zpozorněl, zeptal se, co to je za nahrávku, a pak s odporem v hlase konstatoval: »Tím nás krmili v Bohnicích od rána do večera – to nesnáším!«

Západní medicína zjistila následující:

... zvukový impulz působí bezprostředně na autonomní nervový systém, tedy na vegetativní nervovou soustavu, která řídí základní biologické funkce, nemusí tedy nezbytně procházet kontrolou intelektu. Zrak můžeme odvrátit, sluch ne...

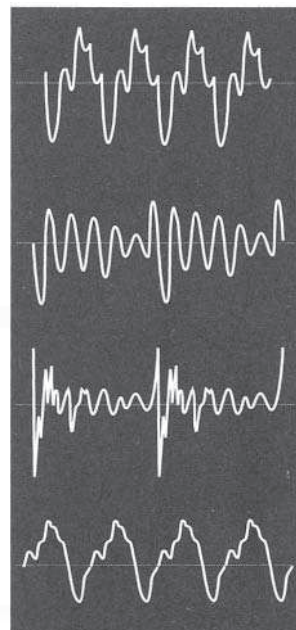
Materialismem odkojení odborníci tak v obavách o naše zdraví ještě donedávna (koncem osmdesátých let) docházeli k závěru:

Hudba neléčí! Je to jen pomocná metoda, sedativum, činnost jako každá jiná. Kdyby hudba měla být lékem, musela by vracet sílu porušenému organismu a to se ještě nikdy nestalo. Může jen vrátit naději a víru v uzdravení.

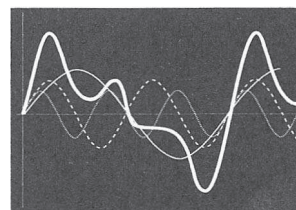
Bohužel, stále se velmi často setkávám s psychology a terapeuty, kteří se kdysi ve svém odborném vývoji zastavili a svým klientům pouštějí Beethovena a Wagnera. Příznivci současného západního přístupu k působení hudby na fyzické a psychické změny u člověka tvrdí následující:

- a) Hudební zvuk je fyzický jev a vyvolává tedy fyzické změny i v živých organismech.
- b) Umělecká hudba tvořená a interpretovaná vysoce kvalifikovanými profesionály působí regulačně na akustickou bioenergii člověka.
- c) Terapeutické vlastnosti hudby pomáhají léčit různá onemocnění v psychické a fyzické sféře pomocí akustických elektromagnetických vln.
- d) Hudba spojená s pohybem má kladný vliv na celou soustavu psychofyzického rozvoje dětí a mládeže.
- e) Hudba jako jeden z neuroleptických činitelů snižuje projevy nervozity u dětí a mládeže o 30 %.

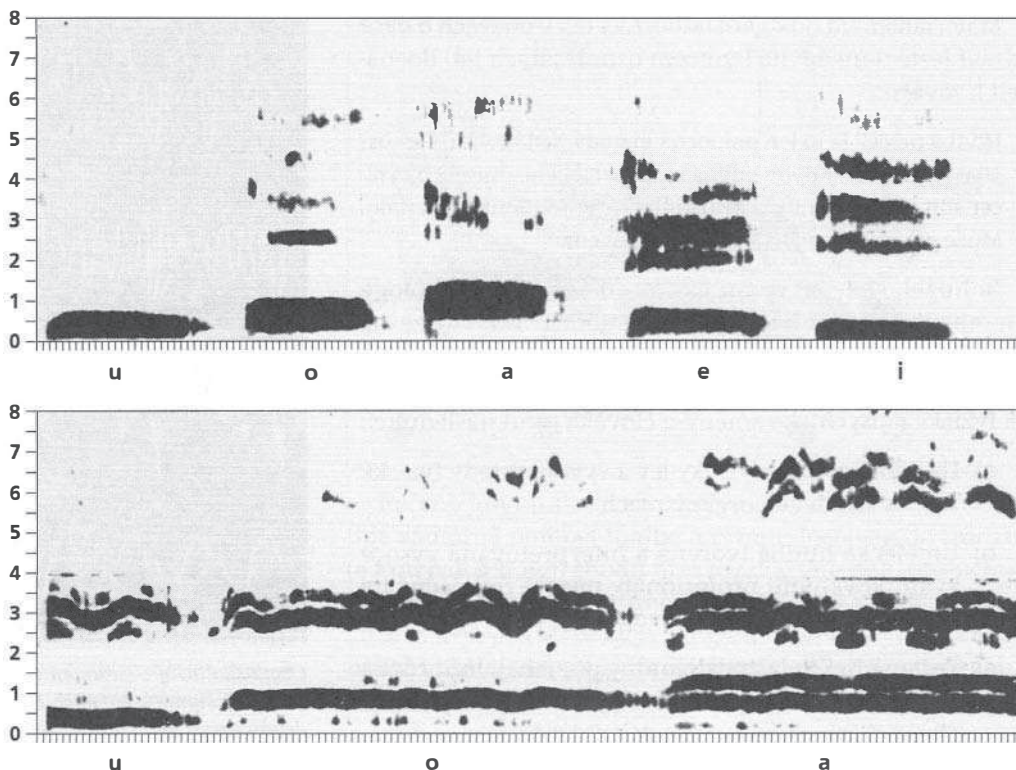
Přes veškerá zjednodušení a přezírání už klasická západní muzikoterapie působí v několika základních sférách. Především terapeuticky: hudby se využívá v psychiatrii, pediatrii a dětské psychiatrii při odstraňování neuróz a funkčních poruch, psychicky podmíněných pohybových defektů, koktavosti a jiných vad řeči, dyslektického čtení a psaní, vývojové opožděnosti atd. Hudba dále zklidňuje a používá se pro zmírnění pooperačních bolestí, usnadňuje aplikaci narkózy, používá se v gynekologii a v porodnictví a v poslední době ji stále častěji používají i stomatologové. Při psychologických a psychiatrických vyšetřeních navozuje ovzduší důvěry a »otevírá« nesmělé, nedůvěřivé a chorobně uzavřené pacienty ke komunikaci s terapeutem. Existují dokonce i speciální hudebně-psychodiagnostické testy, které si k dokreslení obrazu onemocnění všimají i neverbálních reakcí na hudební podněty. Hudby lze použít jako stabilizátoru duševní rovnováhy také u lidí



Osciloskopicky zaznamenané průběhy signálů různých hudebních nástrojů (shora dolů): saxofon, lesní roh, trombon a housle.



Průběh signálu je tvořen periodicky se opakujícími nepravidelnými průběhy, jež vznikají součty a rozdíly průběhů základního tónu a takzvaných vyšších harmonických tónů (aliquótů), tedy lichých a sudých celočíselných násobků tónu základního. Takto vzniklý součtový průběh (viz dolní obrázek) je pro každý typ hudebního nástroje jedinečný a charakteristický, nazývá se interference a definuje to, čemu říkáme »barva tónu«.



O tom, že samohlásky u, o, a, e, i, odjakživa používané Tibetany, Mongoly a šamany všech kultur k vyčištění »duchovních« center (čaker), včetně pořadí, nejsou náhodné, svědčí např. i akustická analýza vyslovených samohlásek. Jak věděli staří Indové, Tibeťané, ale i kabalisté, zvuk každé samohlásky nebo souhlásky odpovídá nejen určité části těla, ale i určitému psychickému stavu.

Obrázek dole je akustickou analýzou zpívaných samohlásek u, o, a. Při troše snahy a pozorném poslechu se pak při postupném zpívání samohlásek u, o, a, e, i, tak, jak se otevírají hlasivky mezi konkrétními zvuky samohlásek, interferenčně vytvoří vysoký alikvótní a velmi léčivý tón.

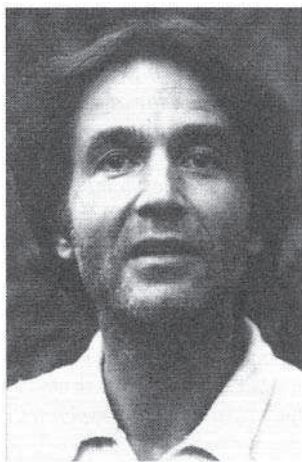
zdravých, ale momentálně přetížených, citově deprivovaných nebo frustrovaných (především v oftalmologii, gerontologii a geriatrii); stále více se hudba užívá jako první pomoc pro lidi náchylné k sebevraždě a dalším nepředloženým činům. Významnou roli hraje i v oblasti edukace, osvědčila se při léčbě alkoholiků i jiných toxikomanů. Reprodukovaná hudba je s velkým úspěchem používána v některých rehabilitačních zdravotnických zařízeních a je také doporučována v rámci rekonvalescence. Podle některých zpráv může hudba v budoucnu sloužit i jako stimulans duševních výkonů.

Výborně, chtělo by se napsat. Jenže vývoj, tak jako v oblasti počítačů, šel neuvěřitelně rychle vpřed. Dnes víme, že hudba úspěšně překrývá nepříjemné zvuky a pocity. Dokáže zpomalit mozkové vlny, nebo je dokonce přímo ovlivňovat. Stále více lidí aktivně používá moderní prostředky audiovizuální stimulace (různé přístroje na principu biologické zpětné vazby, psychowalkmany aj.). Ovlivňuje dýchání, srdeční tep, pulz, krevní tlak, uvolňuje svalové napětí, zlepšuje tělesnou a svalovou koordinaci (víme, že nízké frekvence kolem 40 až 66 Hz rezonují

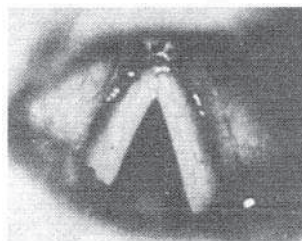
v pánvi, stehnech a nohách, zatímco frekvence vyšší spíše v horní části trupu, krku a v hlavě). Hudba ovlivňuje tělesnou teplotu a zvyšuje hladinu přirozených opiátů endorfinů. Těhotné ženy, které systematicky poslouchaly relaxační hudbu, nevyžadovaly u porodu anestézii. Hudba významně ovlivňuje činnost imunitního systému. Zjistilo se, že některé druhy zpěvu a vokalizace mohou přímo okysličovat buňky. Hudba ovlivňuje naše pojetí času a zvyšuje fyzickou odolnost a vytrvalost – o tom by mohli vyprávět šamani. Hudba zvyšuje produktivitu jakékoli práce; pomáhá léčit rakovinu. Lidé se při poslechu hudby efektivněji učí. Hudba se tiše, *ambientně*, pouští na operačních sálech, v nemocničních chodbách, v čekárnách. Po-

*Výzkumy dr. Tomatise potvrzují, že dítě slyší již od 3. měsíce po početí, a je-li pozitivně zvukově stimulováno (relaxační či specializovanou hudbou s tepem srdce, zvuky delfínů, mořského příboje a mozkových vln, ale také zpěvem matky či hrou na tibetské mísy), nejenže se spolehlivě zklidní či usne vždy, když je mu později hudba reprodukována, ale prospívá a vyvíjí se rychleji, kvalitněji a bez dnes bohužel tak obvyklých zdravotních komplikací.*

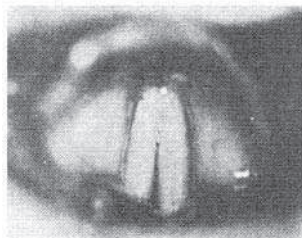




*Němec Klaus Wiesse byl jedním z prvních hudebníků, kteří začali systematicky natáčet alba s »léčivou« a meditativní hudbou. Byla to právě kazeta s jeho nahrávkou tibetských mís, která mi potvrdila, že existuje zvuk, o kterém jsem snil. Jeho před dvaceti lety vydaná CD (např. Saturn, Neptun) s neuvěřitelně citlivě natočenými obtáčenými mísami dodnes patří k tomu nejlepšímu, co v tomto ohledu existuje.*



*Hlasivky při dýchání.*



*Hlasivky při fonaci.*

máhá ztišit a zkvalitnit akustické prostředí velkých kanceláří, hal, palub letadel.

Hudba ovlivňuje i proces našeho trávení. Bylo zjištěno, že mladí lidé, kteří poslouchají převážně rockovou hudbu, jedí rychleji a zkonsumují větší množství potravy, zatímco ti, kteří dávají přednost pomalé klasické hudbě, jedí pomaleji a menší porce. Jiná studie zkoumala pět let výsledky sedmi tisíc pěti set studentů a zjistila, že ti, kteří studovali zároveň hru na nějaký hudební nástroj, měli vždy nejlepší výsledky včetně matematiky, fyziky a chemie.

Před lety jsem slyšel o zajímavém psychologickém pokusu, který se týkal způsobu, jakým náš mozek zpracovává vizuální informace. Několika desítkám pokusných osob, studentů, připevnili brýle, které měly velmi pokrivené čočky. Studenti nejprve nedokázali trefit rukou kliku, motali se, měli závratě. Po třech dnech se ale jejich mozky přizpůsobily: přeprogramovaly způsob zpracování vstupních dat a studenti zvládli jakoukoli činnost. Pokus skončil, brýle byly sundány – a studenti se začali motat, netrefili kliku, bylo jim špatně. Další tři dny trvalo, než se mozek vrátil k původnímu programu.

Nedávno jsem se dočetl o podobném testu, který se tentokrát týkal způsobu, jakým slyšíme. Pokusným osobám, také studentům, psychologové různými způsoby upravili tvar uší. Ukázalo se, že studenti pak nedokázali určit, odkud přicházejí zvuky, a trvalo tři dny, než se jejich mozky přizpůsobily: i s všelijak pokrivenými ušima pak všichni dokázali zvukové signály vnímat a analyzovat přesně. Pokus skončil, uši byly narovnány a k velkému překvapení psychologů všichni studenti okamžitě vnímali svět zvuků přesně tak, jako před začátkem pokusu. Mozek se dokázal okamžitě vrátit k původnímu programu – nezapomněl.

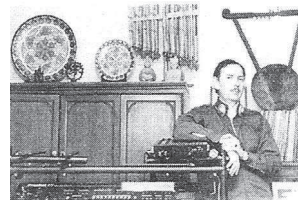
Není právě přehnaná dominantní vizualizace našeho světa jedním z těch omylů, na které všichni doplácíme? Zopakujme si tvrzení starých mudrců: Zatímco oko hledá, ucho nalézá.

O tom, jak hluboký a zásadní vliv má na nás hudba, svědčí i další směry výzkumu v této oblasti. Výzkum buněčných membrán ukázal, že v mnoha případech se kanálky, jimiž k buňkám proudí nezbytné ionty, chovají podobně jako kmitavé obvody, jejichž vlastní kmitočty leží v rozmezí akustického pásma. Jestliže buňku ovlivníme zvukem tohoto kmitočtu, dojde k prudké změně koncentrace iontů vápníku, jež jsou velmi důležitým regulačním prvkem buněčné látkové výměny.

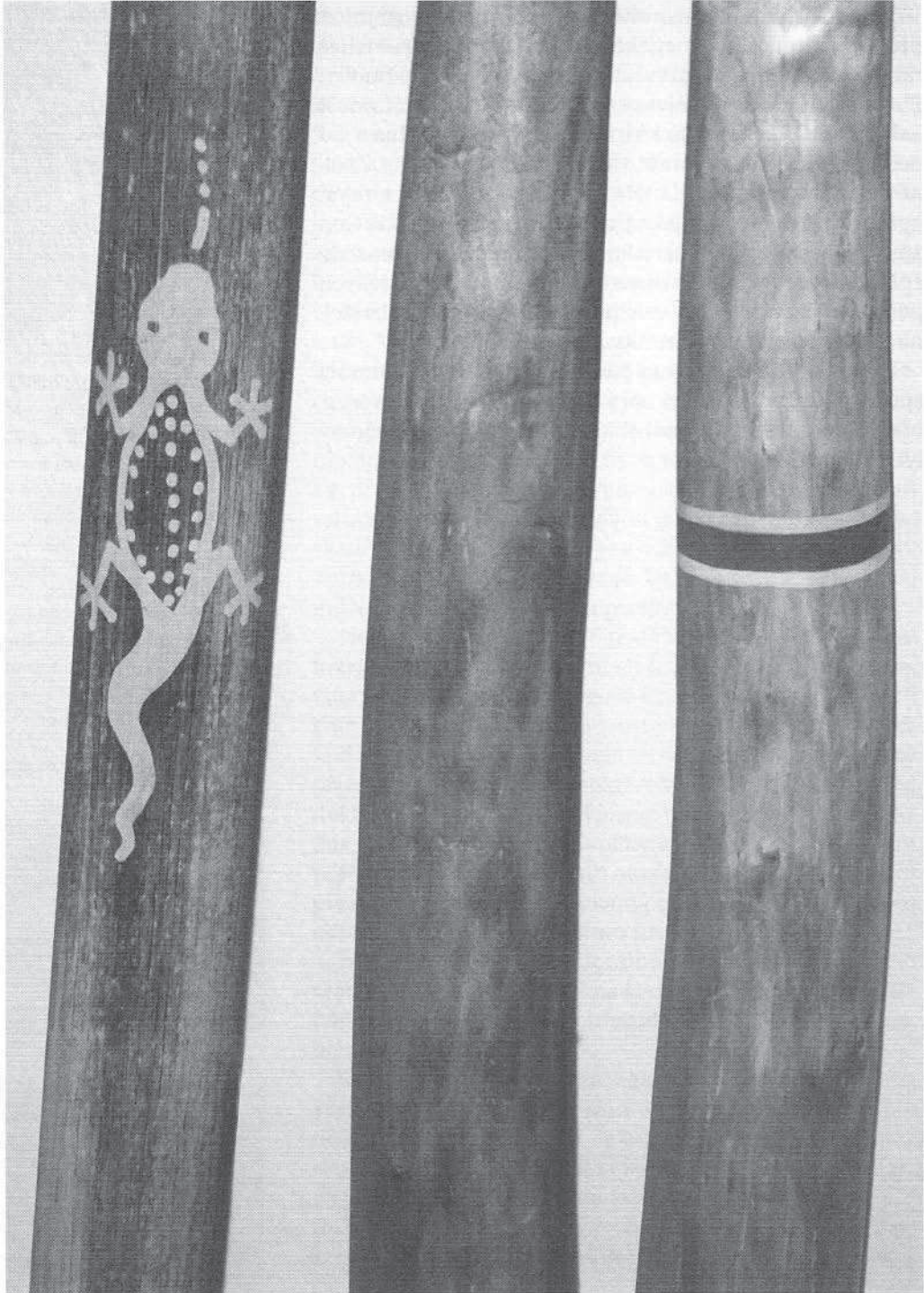


Japonský genetik Susumu Ono, znuděn stále stejným přepisováním částí genetického kódu ve snaze ho rozluštit, se jednou rozhodl převést chemické vzorce do hudby. Pomocí syntezátoru svého syna pak zjistil, že posloupnost jednotlivých částí genetické informace není náhodná a zní ne v náhodných tónech, ale organizovaně a esteticky. Zpětně přehrána na pianu zněla genetická informace myší kyseliny ribonukleové jako poněkud rychlejší valčík. Gen způsobující rakovinu zněl jako pohřební pochod. Ono tedy zpětně převedl informace genu rakoviny do chemických posloupností a zjistil, že celé pasáže genu byly navlas stejné jako gen rakovinné buňky člověka.

Spolu s Johnem Cagem jsem přesvědčen, že pomocí správné hudby působící správným způsobem na správném místě by se daly změnit naše životy i směr vývoje celých společností.

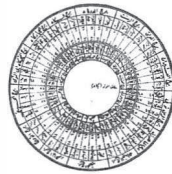


Hudebník, muzikolog a autor Don Campbell vydal řadu muzikoterapeutických sborníků a celé roky hudbou úspěšně léčil (jeho kurzy se jmenovaly »Osobní transformace zvukem«). Své zkušenosti zúročil v jedné z dnes nejpopulárnějších knih o hudbě new age v USA »Mozartův efekt«.



---

# KAPITOLA III.



# TAJEMSTVÍ AUSTRALSKÉ DIDŽERIDU

Didžeridu může hrát důležitou roli, pokud ještě není intelekt zabetonovaný.

Kev Carmody



Aboridžinci věnují svému nástroji velkou pozornost. Každý je svým zvukem i technikou hry ojedinělý a neopakovatelný. Symbolický význam je navíc většinou zdůrazněn tím, že si eukalyptový nástroj zdobí vzory typickými pro ten který kmen, a to buď jen hlinkou, nebo i dalšími barvami.



Richard Walley, hráč na didžeridu, autor divadelních her a «umělec roku 1993», je jednou z osobností, která díky svému umění pomohla pozvednout sebeúctu Aboridžinců. Jeho hry a koncerty inspirovaly další dnes známé hráče a pomohly zcela změnit vztah bílé většiny australské populace k původním obyvatelům kontinentu.

Počátkem devadesátých let začal na náměstích západoevropských měst znít úplně nový nástroj – obligátní kytaru vystřídala *didžeridu*. Dutá, nijak nezakončená rovná trubka z eukalyptového dřeva bez oddělitelného náústku, do té doby v Evropě neznámá, rázem zaplnila svým velmi bohatým, zemitým a alikvótními tóny naplněným zvukem ulice, studia a reproduktory těch, kteří propadli kouzlu jejího zvuku. Tento nástroj původních obyvatel Austrálie, Aboridžinců, je v zemi svého původu znám asi pod čtyřiceti různými jmény. Je to v podstatě kmen mladého eukalyptového stromu, jehož střed byl vyhlodán termity. Užší konec, do kterého se fouká, je opatřen zužujícím se nástavcem z včelího vosku nebo eukalyptové gumy. Nejběžnější délka je jeden až jeden a půl metru, nástroj je často zdoben okrovou barvou s bílým vzorem využívajícím totemických symbolů.

Nejrozšířenější styl hry na didžeridu je používán v severní oblasti Arnhemské země ležící na severu Austrálie. Nástroj vydává základní hluboký tón, vyluzovaný velmi uvolněnými rty, který se liší podle délky didžeridu (většinou mezi Dis a G). Při hře se využívá tzv. cirkulárního dechu, při kterém se hráč rytmicky prudce nadechne nosem, zatímco vzduchem z úst dokáže udržet nástroj rozestřený. Tato technika vyžaduje velmi pečlivou kontrolu rtů, tváří a dechu. Pomocí pohybu jazyka a stahování lícních svalů hráč mění i výšku alikvótních tónů, takže výsledný zvuk má jak intenzivní podobu spodních tónů varhan, tak bzučivou bohatost saxofonu. Rychlé pohyby jazyka nebo prudké stažení bránice pak mohou vytvořit mnoho variací rytmů, barev zvuku a *vibratových* efektů. Základní tón může být přerušován, doplňován, uvolňován a obohacován dalšími dvěma či třemi vrstvami alikvótních tónů. Aboridžinci navíc zvukem nástroje napodobují hlasy ptáček a zvířat. Využívají i *falzety* (přefuky ve vyšší oktávě) a *glissanda* (klouzavé tóny). Někdy k základní technice nepřetržitého zvuku přidávají rytmické struktury, vytvářené z alikvótních tónů, něco jako jazykem vyluzované *staccato* nebo bubnový efekt. Z nástěnných maleb nedávno objevených v severní Austrálii lze usuzovat, že na didžeridu hráli lidé už před čtyřiceti tisíci lety. Aboridžinci říkají, že se jejich předkové naučili hrát na didžeridu od duchů, kteří žili v tamních jeskyních.

Dnes se na didžeridu hraje i v Evropě, USA a Latinské Americe a bílí evropští hráči objevují nové a nové nástrojové možnosti. Hra na didžeridu je jak pro samotného hrá-

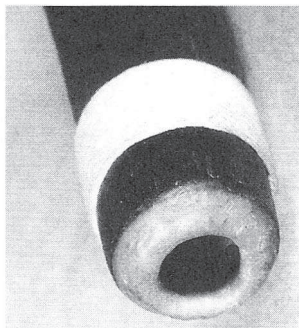
če, tak pro posluchače jakousi novou a zcela neotřelou zvukovou zkušeností.

Nejnovější sonoterapeutické metody využívající počítače a rozboru spektra frekvencí lidského hlasu pomohly zjistit, že současný člověk trpí stále více nedostatkem určitých frekvencí. Jak už bylo naznačeno, člověk nemůže žít bez zvuku. Ukazuje se ovšem, že naše současná hudba, která je určitým způsobem, díky tzv. temperovanému ladění, ochuzena o přirozené frekvence, pak navíc díky módní oblibě některých elektronických nástrojů (syntezátor) neposkytuje dostatečnou šíři frekvenčního spektra. Jednoduše řečeno, jsme na jakési zvukové dietě.

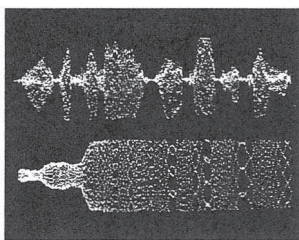


*Pod vedením Australana Iana Wooda (v první řadě vlevo) proběhlo i u nás několik seminářů hry na didžeridu.*

*David Hudson měl na rozdíl od svých vrstevníků to štěstí, že mohl studovat. Kromě toho, že natočil celou řadu nádherných CD a svět ho uznává jako tanečníka, malíře, vypravěče a dokumentaristu, je dnes také expertem na aboridžinskou kulturu. V 80. letech založil divadelní skupinu Tjapukai Dance Theatre, se kterou předvedl tisíce vystoupení jak pro turisty v Austrálii, tak po celém světě. Nahrávka takového vystoupení z roku 1989 se příznačně jmenuje Proud to Be an Aborigine (Jsem pyšný, že jsem Aboridžinec).*



*Konec didžeridu je opatřen jakýmsi snadno upravitelným zúžením z včelího vosku, jednak aby si hráč rty dlouhým hraním neporanil, jednak aby nástroj těsně přilnul ke rtům. Takto lze také patřičně individuálně zmenšit či upravit otvor, do kterého se fouká.*



*Spektroskopická analýza obyčejného a průběhem signálu viditelně nepravidelného běžného hlasu (nahore) v porovnání s hlasem léčitelky a objevitelky tzv. bioakustiky, Sharry Edwardsové (dole). Ta svým, na první pohled harmonickým a koherentním hlasem léčí: dodává klientům a jejich tělům chybějící frekvence.*

I v našich krajích hudba léčila. Do sedmnáctého století měl člověk téměř jedinou možnost, jak se setkat s hudbou — jít do kostela. Tehdy ovšem hudebníci nehráli skladby někoho, kdo již dávno umřel. Jejich hudba byla vždy autentická a současná, složená pro konkrétní příležitost. Jak se ale s možnostmi notového zápisu a se zdokonalováním řemeslné výroby hudebních nástrojů (především díky objevu spinetu a piana) orchestr rozrůstal, začalo být velmi obtížné všechny nástroje sladit. A tak vznikla potřeba ladit klávesové nástroje tak, aby mohly hrát souběžně s houslemi, flétnami a jinými dechovými nástroji. Tzv. *temperované ladění* v určitých akordech určité tóny uměle doladuje, či spíše rozladuje. Kdybychom totiž chtěli mít možnost hrát jakoukoli skladbu v jakékoli tónině, bez temperovaného ladění bychom museli mít připraveno čtyřiašedesát různě naladěných klavírů. Vyřešil se tak problém ladění stále větších skupin a orchestrů, ale hudba přestala léčit. Přestala poskytovat přirozené a pro tělo tolik důležité frekvence. Víím, že přeháním, neboť víme-li jak, je v jistém směru a na jisté úrovni léčivá každá hudba. Přesto jsem ale přesvědčen, že je velká škoda, když naše hudební kultura nedokáže svých ohromných terapeutických možností využít — bylo by totiž překvapivě snadné a laciné, kdybychom se znovu naučili léčivé vlastnosti hudby objevovat.

Bioakustika je terapií, při níž je pomocí počítače rozebrán klientův hlas na jednotlivé frekvence. Vždy se ukáže, že některé frekvence, které odpovídají určitým částem nebo orgánům těla, scházejí nebo jsou narušené. Zpětnou aplikací chybějící frekvence lze obnovit správnou činnost příslušného orgánu. Z tohoto hlediska není současný nárůst obliby tzv. *world music* a poslechu etnické hudby náhodný. Autentické nahrávky původních hudebních nástrojů v původním ladění dodávají našim myslím a tělům chybějící frekvence.

Při postupném nácviu hry na didžeridu a cirkulárního dýchání dochází v těle hráče ke dlouhodobým změnám. V první řadě jde o jakési přeprogramování dosavadního způsobu chápání dechu — člověk si nejdříve neumí představit, že by se mohl nadechnout a zároveň hrát; když ale tuto techniku zvládne, uvědomí si, že podobně lze přepracovat i jiné životní programy v mysli. Prudké nadechnutí nosem je zároveň dokonalým dechovým cvičením.

Jakmile člověk zvládne cirkulární dech a základní uvolnění rtů a tón jeho didžeridu je plynulý, ale zároveň měk-

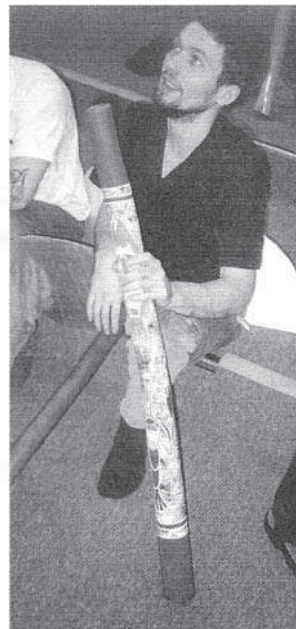
ký a bohatý na alikvóty, zjistí, že stále dokonalejší uvolňování rtů potřebné pro vznik dokonalého zvuku s sebou přináší i psychické uvolnění. Hluboké vibrace rezonujícího sloupce vzduchu v nástroji jsou ústní dutinou zpětně přenášeny na spodní, vývojově nejstarší části mozku, kterým poskytují jakousi vibrační akustickou masáž.

Zvuk každé původní didžeridu, vzniklé činností termitů z eukalyptového stromu, je unikátní a individuální. Právě chodbičky po termitech uvnitř stěn eukalyptové roury dodávají výslednému zvuku mnoho barevných, harmonických možností. Ty ovšem slyší a jsou schopni zahrát jen skuteční mistři. Začátečníkům obvykle stačí obyčejné plastové roury, na kterých se dá nacvičovat základní zvuk didžeridu a cirkulární dech.

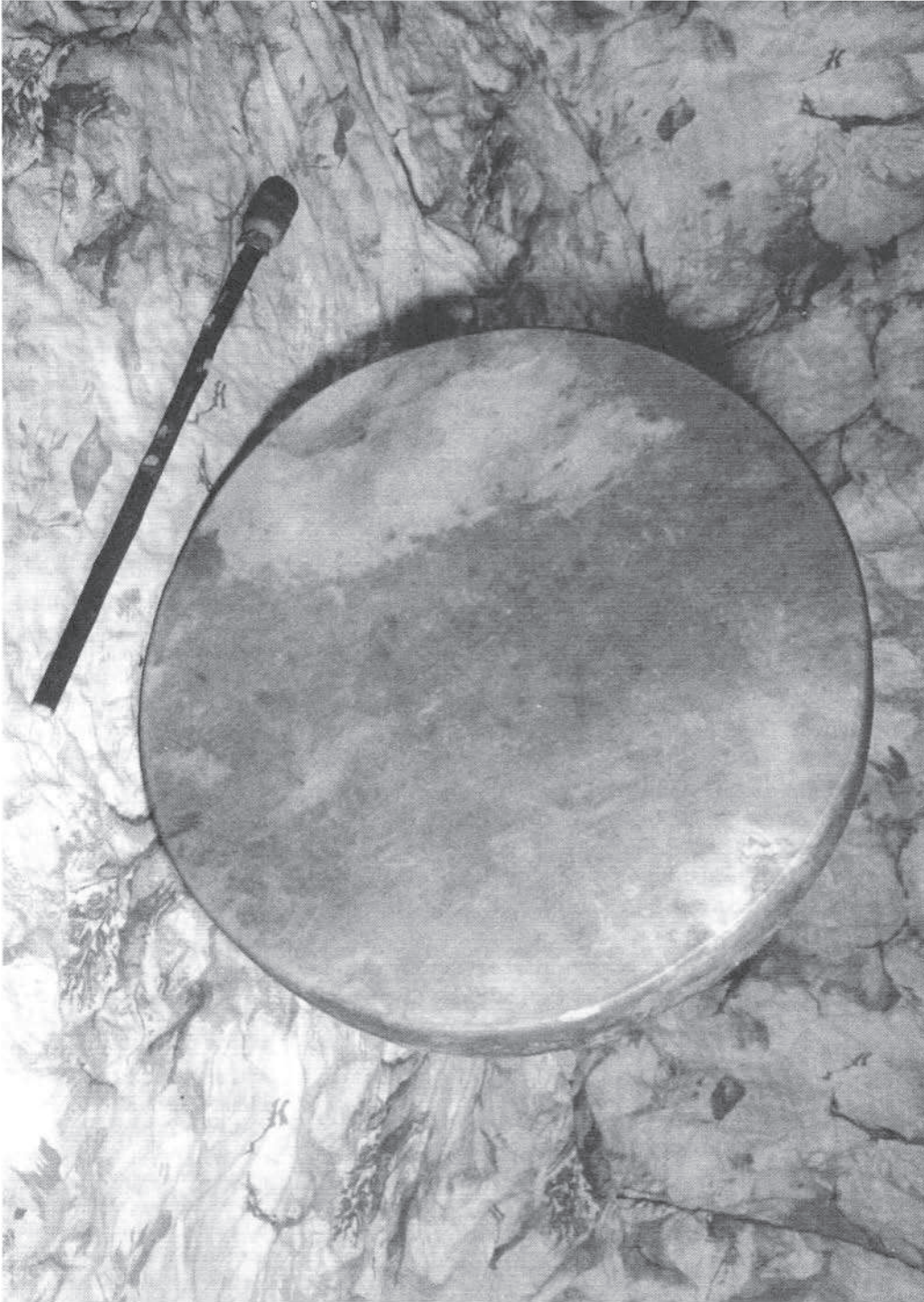
Australský domorodec se pro moderního člověka stal se svou didžeridu jakýmsi imaginárním učitelem umění naslouchat. Ačkoli postrádá technologii a nezná např. náústek či plátky, virtuozitou, hudební představivostí a fyzickým zvládnutím techniky dosáhl skutečného mistrovství.

Magická síla zvuku – a v případě didžeridu až na samu kost oholené podstaty hudby – se jakoby přímo, nezkresleně dotýká toho, jak vnímáme nejen zvuk a své okolí, ale i sami sebe. Z terapeutického hlediska je v tomto málu zvuku didžeridu daleko víc než ve většině symfonií. Není co posuzovat – levá mozková hemisféra je velmi brzy jaksi vypnuta a mysl může dokonale relaxovat. Léčivé frekvence stimulují tělo nejen obvyklou cestou vnímání zvuku, tedy ušima, neboť nízké frekvence přímo stimulují dlouhé části těla, dlouhé kosti a dokonce i tělesné procesy, a alikvótní tóny harmonizují nejen jednotlivé neurony našeho mozku, ale i výsledek jejich činnosti – emoce, myšlenky, city.

Didžeridu nám tak dnes připomíná, že pokud se octneme ve slepé uličce, a vývoj klasické západní hudby v tomto století tomu napovídá, musíme se vrátit k samým počátkům hudby – k jednoduchému tónu. V honbě za stále rychlejší prstovou ekvilibristikou, za stále hlasitější produkcí a stále větším orchestrem a složitější harmonií jsme přehlédli, že i jeden jediný tón, když se umí zahrát, obsahuje množství dalších, alikvótních, částkových tónů a že v tomto smyslu je hra na jeden z nejjednodušších a nejstarších nástrojů lidské historie také nejléčivější.



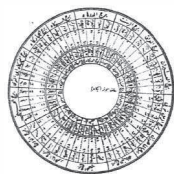
*Ondřej Smeykal, Woodův přítel a kolega z kapely Wooden Toys, je nejen vynikajícím hráčem na didžeridu, ale také jejich výrobcem. Koncertní nástroje jsou samozřejmě vyrobeny z termity vyžraného eukalyptu, ale cirkulární dech se dá naučit i na (samozřejmě umyté) trubici z umělé hmoty od vysavače.*





---

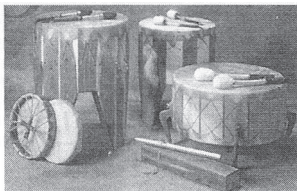
# KAPITOLA IV.



# ŠAMAN V NÁS A MOZKOVÉ VLNY

Šaman je spíše sluhou posvátného, než jeho knězem.

John Matthews



*Zájemci v USA, ale i v Evropě, a dokonce i u nás si mohou koupit nebo sami vyrobit šamanské bubny. Pořádají se šamanské kurzy a vycházejí knihy popisující šamanské obřady.*

Veškerá hudba, jak ji dnes známe, vznikla z šamanských rituálů. Šaman je člověk, který velmi dobře ví, že nemůže změnit a ovlivnit ani jiné lidi, ani svět kolem sebe. Šaman nemění svět – mění způsob, jakým ho vnímá. Umí navodit změněný stav vědomí, umí se dostat do tranzu. Kromě zpěvu a tance k tomu používá především zvuk a rytmus svého bubnu. Zvuk je v tomto případě spouštěčem a katalyzátorem změněných stavů vědomí a také nejbezpečnějším průvodcem na cestě do hlubin vědomí. Slovo šaman lze přeložit jako »shořet, zapálit« a vysvětluje schopnost šamana pracovat s tepelnou energií. Jde o stejnou dovednost, jaká chrání před zraněním ty, co přecházejí po rozžhaveném uhlí, nebo která umožňuje lamovi sedět několik dnů v meditaci na sněhu.

Dnes se již ví, že podvědomí člověka nikdy nelže a vždy zná řešení všech otázek a problémů. Šaman zvládl způsoby, jak se na své podvědomí napojit. Není čarodějem, ale sám sobě moudrým rádcem, lékařem, filozofem.

První ze šesti šamanských základních pravidel zní:

Zvuk je základem všeho.

Kdysi dávno se šamanských rituálů zúčastňovali všichni členové kmene, později již jen šamani. Pomocí písní, zvuků a tance se šaman spojil s předky, dostal se na vzdá-

*Šamanský buben je většinou plochý bubínek potažený kůží zvířete. Dřevěný rám symbolizuje vesmír a všechno to, co člověk nemůže ovlivnit, kůže symbolizuje energii, sílu a ducha sítě vztahů prostředí, jehož jsme součástí. Palička – to je šaman sám. Bubínek sám, ale hlavně kůže jsou »oživovány« nejrůznějšími metodami proto, aby poskytovaly co nejvíce vysokých alikvótů. Kůže bubínku je navíc často bohatě symbolicky zdobena; např. v Laponsku představují různé symboly snové krajiny jiných světů a jiné zase označují šamanské duchy, cesty a pomocníky.*



lená místa, komunikoval s duchy zemřelých. Uměl ale také komunikovat se svým tělem, s jeho nitrem i neviditelnými částmi.

Smysl šamanských rituálů metaforicky osvětluje jedna typická šamanská historka:

Dlouho nepršelo, dobytek řval žízni a kukuřice schla na polích, a tak se indiáni rozhodli požádat svého šamana, aby zařídil déšť. Šaman se vymlouval, že už to neumí, že už to zapomněl. Když ale další tři dny nezapršelo a indiáni stále naléhali, šaman se rozhodl, že se o to pokusí. Zavřel se ve svém týpí a tři dny meditoval, cvičil, pil bylinné čaje a vykonával další různé očistné praktiky. Čtvrtý den ráno vyšel před své týpí, sedl si a čekal. Indiáni čekali s ním, ale když už slunce zapadalo a stále nikde ani mráčku, zklamaně odešli. Šaman však seděl dál. Už za tmy se náhle zvedl vítr, objevily se mraky a zanedlouho se za zvuku hromu spustil liják. Indiáni vyběhli ze svých týpí, skákali, radovali se a nadšeně poplácávali šamana po ramenou: »Ty jsi tak silný a mocný! Přivolał jsi mraky, zvedl vítr a spustil déšť!« Šaman se ale ohrazoval: »Já přece nic nepřivolał, jsem člověk jako vy a člověk nemůže poroučet větru a deštům. Já jsem se jen za ty tři dny dal do pořádku. A když jsem v pořádku já, pak i moje okolí by mělo být v pořádku.«

Kromě bubnů šamani často používají i různá chřestidla a rytmičká štěrchátka; i tamburína, jak ji dnes známe, je jakousi zmenšeninou původního šamanského bubínku. Plochý tvar a velká ozvučná plocha blány poskytují hluboké tóny velmi nízkých frekvencí, plíšky zase frekvence velmi vysoké. Šamani tak empiricky velmi dobře využívali schopnost zvuku ovlivnit celé tělo – nízké tóny ovlivňují dlouhé kosti a větší části těla, velmi vysoké frekvence působí na jednotlivé buňky a neurony.

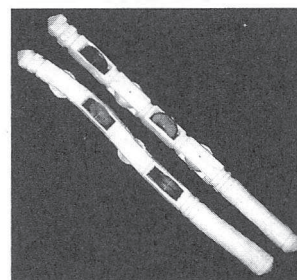
Náhodné interference ručně dělaných, a tedy ne identicky přesných plíšků, které jsou používány vždy v párech, právě tak jako náhodné interferenčně vzniklé velmi nízké frekvence při skupinovém bubnování pak velmi efektivně ovlivňují činnost mozku v oblasti mozkových vln theta.

Mozkové vlny, tedy to, co zatím dokážeme z neuvěřitelně složité činnosti mozku monitorovat, rozeznává současná medicína jako vlny beta (13–30 Hz), které jsou jakýmsi vnějším ukazatelem běžného bdělého stavu vědomí, alfa (7–12 Hz), které indikují zklidněný stav běžně dosahovaný při meditaci nebo těsně před usnutím a který je záro-



*Šamani pracují s nejrůznějšími zvuky velmi vědomě. Soudobý huičolský šaman »volá« posvátnou rostlinu pomocí zvuku vyluzovaného údery šípů na tětivu luku. Jinak řečeno, »ladí« své tělo a vědomí na jinou úroveň.*

*Západní touha po řádu a pravidelnosti se i v této oblasti jaksi mýjí s empirickými zjištěními. Plíšky na nejrůznějších chřestítkách (tamburínách) jsou ručně vyrobené, tedy nepravidelné a také nepravidelně umístěné. Výsledný zvuk je záměrně rytmičké i frekvenčně rozostřené – tak totiž dochází k fázovému posunu frekvencí, jehož výsledkem jsou, jak dnes víme, zvuky povzbuzující mozkové vlny alfa a theta.*

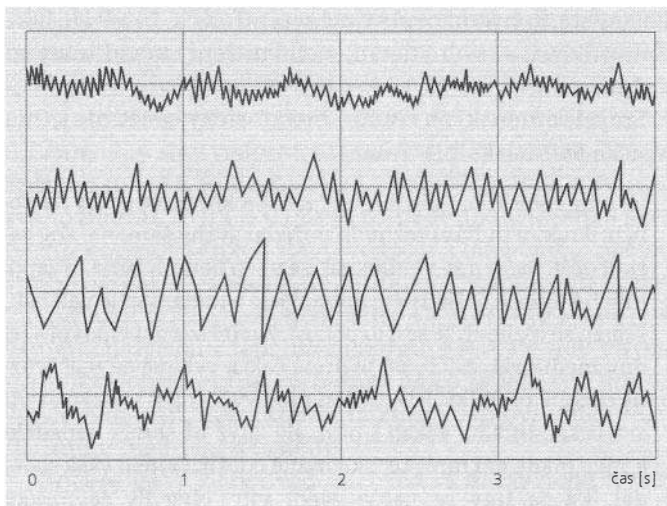


Charakteristické průběhy jednotlivých mozkových vln (shora dolů): beta, alfa, theta a delta. Teprve před několika desítkami let začali psychologové a lékaři objevovat souvislosti mezi průběhem mozkových vln a psychickým stavem člověka. Hladinu vědomí beta (13 Hz a více) charakterizuje běžný stav vědomí, jak ho vnímáme v každodenním životě, při němž používáme pohybový aparát a své smysly. Vyšší hladiny beta charakterizují podrážděnost, stresové situace. Setrvávání v hladině beta představuje pro organismus velkou energetickou zátěž a zhoršuje regeneraci tkání a kvalitu metabolismu.

Hladina alfa (7–12 Hz) odpovídá stavu klidu a uvolnění těsně před usnutím. Je to stav odpočinku duše i těla při plné bdělosti a je doprovázen až slastnými pocity, způsobenými produkcí endorfinů. Setrvávání v hladině alfa posiluje imunitní systém a regeneruje všechny životní funkce.

Hladina theta (4–7 Hz) je stavem útlumu všech funkcí. Často dochází k samovolnému uvolnění obrazových informací z podvědomé paměti (vize, mystické stavy). Právě tohoto stavu dosahují šamani všech kultur a věků.

Hladina delta je stavem naprostého útlumu všech funkcí. Dochází ale k úplné regeneraci a hromadění energetických rezerv.



veň spojen s větší produkcí endorfinů, přirozených opiátů, jež značně ovlivňují mentální stav člověka.

Mozkové vlny theta (4–7 Hz) a delta (0,5–3 Hz) jsou západní medicínou označovány jako stavy téměř patologické a nebezpečné – člověk ztrácí vědomí. Studie mozkových vln zkušených meditátorů (zenových buddhistů, současných amerických jogínů) ale prokázaly, že při troše praxe člověk dokáže pobývat ve stavu mozkových vln theta nebo dokonce delta, aniž by vědomí ztratil. Navíc jsou tyto stavy provázeny mystickými zážitky a dalšími doprovodnými jevy změněného stavu vědomí.

Neurolog R. Zattore z univerzity v Montrealu prohlásil:

O hudbě se většinou mluví jako o druhu umění, ale ona ovlivňuje komplex lidského jednání, které si zaslouží, aby bylo vědecky zkoumáno.

Jeho vyjádření nedávno doprovázelo obsáhlý článek britského magazínu Time, který uváděl výsledky výzkumů několika předních světových institucí zabývajících se působením hudby na člověka. Potvrdilo se, že hudba je zpracovávána převážně v pravé mozkové hemisféře a že ovlivňuje produkci nejrůznějších hormonů – dokonce i oxytocinu, významného činitele orgasmu a porodních kontrakcí děložní svaloviny.

My, Evropané, ve zvuku bubnu slyšíme jen rytmus, popřípadě přímé údery paličkou na blánu bubnu. Kdybychom se ale zaposlouchali pozorněji, uslyšeli bychom, že kromě hlubokých tónů vibrující blány se při každém úderu paličkou do středu bubínku ozývají i střední tóny zá-

chvěvů celé plochy blány a velmi vysoké alikvótní tóny. Při úderu paličkou (nebo prsty) na hranu bubínku se z dobrého bubínku ozve nádherný znělý vysoký tón, plný alikvótních, léčivých frekvencí.

Šamani některých sibiřských kmenů dokonce používají bubínku vejčitého, oválného tvaru. Když se tyto bubny dostaly do rukou západním etnografům a muzikologům, byly komentovány ironicky a z pozice kulturní dominance západu. Později se ale při přesném měření rozsahu zvukových vln ukázalo, že při úderu na určité místo oválného bubínku se ozve nejen základní tón se spoustou slyšitelných alikvótů, ale také určité zvuky o frekvenci nad hranicí slyšitelnosti lidského ucha. Šamani zřejmě z vlastní zkušenosti velmi dobře věděli o obrovském účinku ultrazvuku a infrazvuku na lidskou psychiku a dokázali si pro své potřeby vyrobit příslušný zdroj těchto zvuků.

Šaman vstupuje do změněného stavu vědomí (dnešní odborná literatura už rozlišuje »stav šamanského vědomí«) i za použití různých dalších metod (např. psychedelických drog), ale zvuk bicích nástrojů se používá všeobecně ve všech kulturách po celém světě. Pravidelný monotónní zvuk s určitým počtem úderů za vteřinu napomáhá velmi rychlému přechodu do šamanského stavu vědomí. Šaman si dokáže pamatovat vše, co se děje, když takto »cestuje« za zvuku bubnu, protože při změněném stavu vědomí s použitím zvuku a rytmu zůstává zachována paměť, nejsou zde žádné škodlivé vedlejší účinky a člověk může kontrolovat délku cesty způsobem, který u psychedelik nelze použít. Zvuk bubnu aktivuje mozek na frekvencích 4–7 cyklů za vteřinu, což odpovídá EEG frekvenci theta – a to jistě není náhoda.

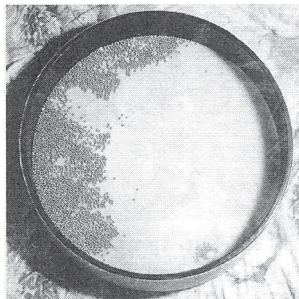
V mnoha kulturách šamani používají ke zklidnění své mysli a psychiky svých pacientů i písně. Často jsou to jen jakési popěvky a nesrozumitelné slabiky. V jazyce běžné reality pro ně neexistuje překlad. Pravděpodobně slouží k jakémusi vyhnutí se logickým jazykovým částem programu našeho mozku a k propojení s jeho intuitivnější částí. Schopnost reagovat na melodii či jen úryvek písně změněným stavem vědomí lze nacvičit a uvádí se, že např. v některých kmenech dívky upadají do tranzu při zaslechnutí jen kousku melodie šamanské písně. Mimochodem, J. Achterbergová uvádí zkušenost svého katolického přítele, který zjistil, že jím řízená mše ztratila mnoho ze svého působení jak na něj, tak na jeho posluchače, když přestala být sloužena v latině:



*Díky nepatrným rytmickým rozdílům v tempu úderů jednotlivých hráčů dochází při skupinovém šamanském a rituálním bubnování (obvykle bubnují čtyři bubeníci, umístění podle světových stran) opět k fázovým posunům, které usnadňují dosažení tranzu nebo změněných stavů vědomí. Odborná literatura tento stav dokonce přímo »šamanským vědomím« nazývá.*



*I současní hudebníci-šamani přišli na to, že nejlepšími výsledky, tedy spolehlivého tranzu sebe i svých posluchačů, dosáhnou pomocí ručně vyrobených bubínků potažených ručně vydělanou kůží s mnoha nepravidelnostmi (jako přirozenými zdroji interferencí). Jan Čambal své bubny přímo nazval »české chlu-páče«.*



*Velkým hitem všech současných hledačů dokonalé relaxace dosažené pomocí zvuku je tzv. »ocean drum« – plochý šamanský bubínek, na jehož spodní bláně se díky pomalým pohybům hráče převalují olověné kuličky, které vyluzují neurčitý šumivý, až hypnotický a zklidňující zvuk, připomínající zvuk oceánu.*

Když člověk neví, co slova znamenají, komunikuje s bohem přímějí.

Zvuk bubnu a chřestítek vytváří zároveň atmosféru koncentrace i uvolnění a umožňuje šamanovi vstoupit hlouběji do tranzu. Některá fyziologická fakta roli zvuku v tomto ohledu podporují. Proč mozek i tělo člověka reagují tak silně na zvuk a hudbu, není ještě zdaleka prozkoumáno. Jedno je ale jisté: šamanských zkušeností se dnes v modernějším slova smyslu využívá velmi často při potlačení bolesti, urychlení hojení či zlepšení psychického stavu dlouhodobě nemocných, ale také při alergiích a různých psychosomatických potížích. Některé studie přímého působení akustické stimulace na mozek prokázaly, že bubnování s nízkou frekvencí způsobuje tzv. »posluchačskou indukci«. Zjistilo se, že citlivost k rytmické stimulaci je zvyšována stresem, metabolickou nerovnováhou, únavou atd., což vše je rovněž součástí šamanských rituálů. Pokusné osoby referovaly o subjektivních vizuálních a sluchových představách, nejčastěji v rozsahu 4–7 cyklů za vteřinu, což je rytmus mozkových vln theta. Jiná studie potvrdila, že rytmus theta úzce souvisí s tvořivostí, neobvyklým řešením problémů, zvýšenou představivostí a stavem snění. Prokázán byl také rychlejší a hlubší účinek šamanského bubnování při použití více bubnů. Zvuková stimulace přitom nemusí být vnější, stačí jen její představa. Potvrdila se tak dlouhodobá zkušenost rádčajogínů a všech, kteří se naučili pracovat s mantrami. Pomocí ta-

*Čtyři šamani nepálského kmeny Tamangů předvádějí své bubenické a taneční umění během písňových »souborů«.*  
Šamani všech věků a kultur z vlastní zkušenosti velmi dobře věděli, že účinky zvuku se posílí, je-li tělo v pohybu, např. při tanci. Ucho je evolučně především ústrojím rovnováhy, sluch se vyvinul až později. Posloucháme-li hudbu a pohybujeme se při tom, jsou účinky zvuku hlubinnější a efektivnější, protože zároveň s akustickou energií se do mozku šíří i stimuly z vestibulárního aparátu. Jako bychom přidali další rychlost a prohloubili kvalitu vnímání.



kovéhoho imaginárního zpěvu lze velmi rychle docílit jak zvýšené aktivity mozkových vln alfa a theta, tak příznivých tělesných účinků, a to včetně zpomalení tepu, poklesu krevního tlaku a svalového napětí.

Šamanem může být každý z nás — podle jedné studie přibližně 4 % Američanů mají »vidění«, »slyší hlasy« a »dotýkají se« imaginárních společníků. Dlouhodobě se prokazuje, že lidé se sklony k takovýmto fantaziím se snadněji adaptují a podobně jako šamani dosahují úrovně koncentrace přesahující schopnosti průměrných lidí. Šamani velmi dobře snášejí vyčerpávající úsilí při léčebných obřadech, které někdy trvají i několik dnů. Vykazují velkou fyzickou odolnost a jsou schopni velmi dobře ovládat některé výjimečné tělesné funkce.

Šamani jsou jakýmsi profesionálními hudebníky, léčiteli a psychology, kteří ovšem vždy velmi dobře vědí, co dělají. Na dotaz, zda je *angakok* (šaman), odpověděl jeden Eskymák, že ne, protože nikdy nebyl nemocen. Šamani si nejdříve utrpení nemoci i mnoha psychických potíží prožijí na vlastní kůži (jejich trénink trvá mnoho let a projít iniciačními obřady vůbec není snadné) — teprve pak jsou schopni se svými stavy a stavy jiných lidí pracovat.

O propojenosti světa energií z hlediska šamana svědčí např. i svědectví peruánského sochaře a vegetalisty (léčitele) Augustina Rivase. Ten měl vizi, ve které mu jeho mrtvá babička ukazovala léčivé stromy a nabádala ho ke slizni některých kořenů. Rivas viděl kořeny jakoby obydlené všemi druhy antropomorfních bytostí. Když je sklízel a pokládal si je na rameno, vydával každý z nich hudební tón.

Šamanismus je umění pracovat s extází; ta je ovšem častým důsledkem působení hudby. Stav extáze u jakéhokoli člověka vyvolají nejspolehlivěji nikoli sport nebo sex, jak by se dalo očekávat, ale právě zážitek z hudby.



*Šaman se hudbou či pomocí rytmu bubnu spolehlivě dostává do změněného stavu vědomí. Zvuk je i dle zjištění západních psychologů nejspolehlivějším průvodcem na cestě do »podvědomí« a zpět.*





---

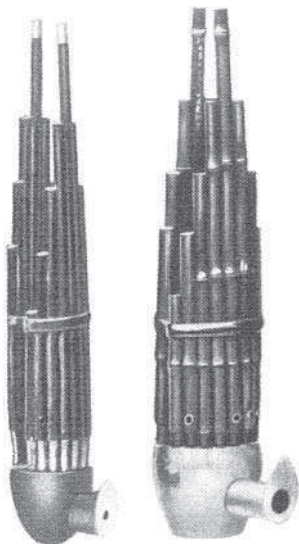
# KAPITOLA V.



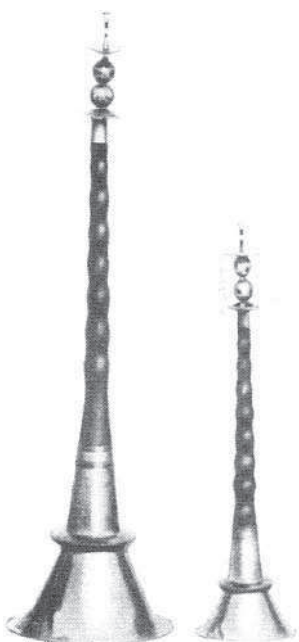
# UŽ STAŘÍ ČÍŇANÉ

Pokud by se svět dal zahrát jednou stupnicí, byla by to pentatonika.

David Reck



*Jeden z nejtypičtějších a nejunikátnějších čínských nástrojů – ústní varhánky šeng.*



*Velmi oblíbený a rozšířený dechový nástroj suo-na.*

V Asii se zvukové předměty používají odedávna. Například jen čínští císaři (první z nich vládli už 2000 let př. Kr.) měli právo vlastnit ty nejkrásnější »zvučící« kameny – velké kameny, např. z jadeitu, které při úderu vyluzovaly krásné znělé zvuky. Z vykopávek víme, že bronz se v Číně používal už 1600 let př. Kr. a nejnovější archeologické vykopávky dokazují, že šamanské bubny se používaly už 6000 let př. Kr. V Číně uměli již 600 let př. Kr. vyrobit velmi dokonalé bronzové výrobky a také skvěle vyladěné zvony. Je jasné, že žádná kultura nedokáže ze dne na den vyrobit přesně vyladěný mnohatunový zvon, který po úderu zní ve dvou rozdílných tónech. Vývoj musel být tedy dostatečně dlouhý.

Již 1500 let př. Kr. měla Čína ucelený vědecky rozpracovaný systém stupnice o dvanácti stupních, založený na kvintové souslednosti, a je doložena existence více jak sedmdesáti hudebních nástrojů. Pověst vypráví, že akustickým základem čínské hudby byly bambusové rourky, vyrobené čínským učencem Ling Lunem. Pečlivými matematickými výpočty, vycházejícími ze zákonů akustiky, našli Číňané dvanáctistupňovou chromatickou tónovou řadu. Pomocí dvanácti rourek, původně bambusových, později měděných nebo kamenných,\* dokázali Číňané vytvořit teoretický pentatonický základ veškeré své hudby. Číňané znali matematické vztahy mezi tóny dávno před Pythagorem. Věděli, že poměr délky struny nebo vzduchového sloupce 1:2 tvoří oktávu a že poměr 2:3 tvoří čistou kvintu. Podle čínské teorie každý tón vyvolává další tón, tj. čistou kvintu, a každá kvinta vytváří zase další kvintu, atd. Na tomto principu je založen systém dvanácti rourek. Každá další musí být s předcházející v poměru 2:3. Tyto poměry se však střídají, aby nevznikl příliš velký rozsah.

Hudební umění bylo v Číně úzce spojeno s filozofií a náboženskými představami. I podle Číňanů je hudba darem nebes, své principy bere z harmonie vesmíru a na člověka má velmi silný vliv. Odtud pramení i složitá symbolika, spojující každý hudební tón s určitými představami. Každý z dvanácti stupňů tónové řady symbolizuje jeden z dvanácti měsíců, jednu z dvanácti hodin dne. Stupně tónové řady vyjadřují postavení Slunce a Měsíce na nebi, různé živočichy a ptáky. Každému tónu odpovídá určitá

\* Ve vykopávkách z období dynastie Chan byly nalezeny i rourky z bílého nefritu, známy jsou i systémy dvanácti přesně naladěných zvonků.



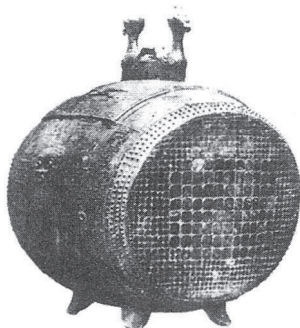
barva, která má opět důležitý symbolický a léčebný význam. Šest lichých tónů představuje aktivní mužský prvek jang, šest sudých tónů pasivní ženský prvek jin.

Tato hudební soustava vznikla v dávné minulosti a byla pak celými generacemi čínských hudebníků, akustiků a filozofů zdokonalována a zpřesňována. Výpočty stupnice se zabývali astrologové i čínští císaři, hudebníci i kněží. Otázkám stanovení přesného ladění byl každoročně přikládán státní význam a reformy v této oblasti byly prováděny císařskými dekrety. Například v letech 141–87 př. Kr. fungoval při Ministerstvu měr a vah Císařský úřad hudby, který kontroloval správné provádění rituálů a především hudby. Archivoval všechny melodie a kontroloval správné ladění. Tehdejší úředníci, hudebníci a posluchači by to vše určitě nedělali, kdyby jim to nepřinášelo něco velmi podstatného.

Jistě není náhoda, že Čuang C', žák slavného zakladatele taoismu Lao C', napsal téměř ve stejné skoro totéž, co Pythagoras:

Možná jsi slyšel lidskou hudbu, ale neslyšel jsi ještě hudbu Země. Možná jsi slyšel hudbu Země, ale neslyšel jsi ještě hudbu nebes...

*Každý čínský intelektuál uměl hrát na nějaký hudební nástroj. Pokud se vydal na nějakou cestu, nebo se odebral do samoty přírody, kromě několika nejoblíbenějších knih si vždy vzal i svou citeru. Toto je kresba tuší neznámého autora z 12. století.*



*Bronzové čínské bubny jsou velmi staré a aligátoreí kůže, jimiž byly odjakživa potahovány, jsou nacházeny i ve velmi starých hrobech. Dodnes jsou používány některými etnickými skupinami na jihu a jihozápadě Číny. Vyluzují velmi sladký, pronikavý zvuk. Hraje se na ně mnoha způsoby: někdy se z jedné struny sundá kůže a druhý pomocník odtahuje a přikládá k bubnu dřevěnou nádobu, aby tak měnil barvu a výšku tónu. Jindy bubeník tluče z jedné strany paličkou a druhou tlakem ovládá výšku tónu. Někdy se hraje dvěma paličkami shora.*

*I čínští bohové a nebeské bytosti byli znázorňováni s hudebními nástroji, v tomto případě s malým gongem a bubínkem.*

Taoisté chápali hudbu jako součást vesmírné harmonie. Hudba a zpěv byly neoddělitelnou součástí taoistických obřadů. Smyslem hudby bylo navodit pocit klidu a míru.

Čínská hudba samozřejmě velmi úzce souvisí s hovorovou řečí. Intonace, melodie řeči a jednotlivých slov je nejdůležitější složkou mluvené čínštiny. Číňané pomocí intonace rozlišují slova se stejným složením hlásek. Právě intonace, se kterou se vyslovuje ta či ona slabika, rozmnožuje prostředky čínštiny a její schopnosti vyjadřovat veškerou mnohotvárnost pojmů. Číňané mají tedy téměř vrozenou intonační bystrost a schopnost přesně zachycovat tónové odstíny pro ucho běžného Evropana nepostižitelné.

O provázanosti všeho a důležitosti hudby pro každodenní život svědčí i to, že podle tradiční čínské medicíny je třeba nemoci léčit jídlem pěti chutí, pěti obilovinami a pěti druhy léků a že příznivý stav nemoci se dá zjistit zkoumá-



ním pěti orgánů, pěti zvuků a pěti barev. Když k tomu přidáme učení o pěti základních prvcích (oheň, země, kov, voda, dřevo) a uvědomíme si, že v pentatonice všechny tóny ladí, pak asi začneme uvažovat o správnosti našeho evropského, tak komplikovaného ladění.

Čínská hudební teorie nezná pojmy *dur* a *moll*. Používá akordy, ale většinou jen ze tří tónů, a dává přednost melodii a rytmu. Čínský orchestr obsahuje velké množství různých bicích nástrojů. V tomto smyslu rytmus čínské hudby souvisí s rytmy klasické čínské poezie. Čínský verš bývá čtyřstopý, pětistopý, sedmistopý atd. A právě tak nelze oddělovat hudbu od tance.

Čínské hudební nástroje se třídí podle materiálu, z něhož jsou vyrobeny – z kamene, kovu, hedvábí, kůže, dřeva, tykve a hlíny.

Kniha písní, základní dílo z oboru filozofie hudby, nejméně z 2. stol. př. Kr., píše o tom, jak hudba působí na celý vesmír, na nebesa i na Zemi. Hudba prý obsahuje dvě základní síly celého vesmíru. Jang, nebeskou sílu světla a aktivního mužského prvku, a jin, sílu Země, tmy a pasivního ženského prvku. V čínské hudbě jsou tedy obsaženy prvky symbolizující prvky hmoty, střídání ročních období, směr osmi větrů (což odpovídá osmi základním třídám hudebních nástrojů) a odstíny pěti barev (což odpovídá pěti základním stupňům stupnice). Hudba působí mocně na lidskou duši a je nadána kouzelnou magickou silou. Vyjadřuje harmonii přírody a mravních základů lidské společnosti. Konfucius prohlásil:

Chceš-li poznat politickou situaci státu, poslechni si, jaké písně se tam zpívají.

Věřil, že hudba se má používat k pozitivnímu ovlivnění lidí a že její základní funkcí je uctívat bohy a řád vesmíru.

Podle Číňanů hudba velmi silně působí na lidskou duši a harmonizuje city a rozum. Může nabádat lidi k dobru, ale protože je jazykem citů a city závisí na příčinách, které leží mimo nás, může také rozvracet mravy a odvádět lidi od vysokých idejí. Základem čínské lidové hudby je příběh – každá melodie, každá píseň by ho měla vyprávět.

Další klasik čínské historie Lao C' spojil všeprostupující energii čchi s hudbu a zákony rezonance, výšky a barvy tónu. Číňané nečinili rozdíl mezi energií a hmotou. Dokonce i své armády poměřovali množstvím čchi, která se dá měřit tak, že šaman hraje určité noty, aby zjistil sílu protitlaku.



Čínské manuály pro výuky hudebníků oplývají poetikou a názorností. Takto vypadá jedna pozice ruky (pozice draka držícího oblak) při hře na loutnu qin. My, »západáci«, kteří jsme ztratili cit pro bioenergie, můžeme jen spekulovat, nakolik se tyto polohy rukou podobají indickým mudrám, speciálním gestům, která dle Indů pomáhala k docílení specifických psychických stavů. Výzkumy dr. Tomatise ale potvrdily, že pozice těla mění kvalitu a úroveň našeho poslechu a výsledný psychický stav.



Korejský chrámový buben z 19. století zdobený květinami a osmi základními hexagramy Knihy proměn I-ting.



Čínský bronzový zvon z 5. stol. př. Kr. Podobné zvony byly, zcela jistě ne náhodou, velmi rozšířeny a archeology jsou dodnes nacházeny po celé severní a střední Číně.

Taoismus a láska Číňanů k přírodě se projevily nejen tím, že se na hudební nástroje hrálo venku, ale také náměty a melodiemi, které vyjadřovaly přírodní jevy a situace.

Zvláštní kapitolou hudební kultury Číny jsou i buddhistické rituály, recitace súter atd., přímo spojené s duchovností a cestou k ní.

Historik a hudební vědec S'-Ma Čien ze 2. stol. př. Kr. vypráví ve svých *Historických zápiscích* o císaři, který rozkázal snížit počet strun na loutně *čchinu*, neboť, „... když slyšel hrát na tento nástroj, prožíval příliš hluboké city...“.

S'-Ma Čien píše:

Slova mohou klamat, lidé se mohou přetvařovat, jen hudba není schopna lži.

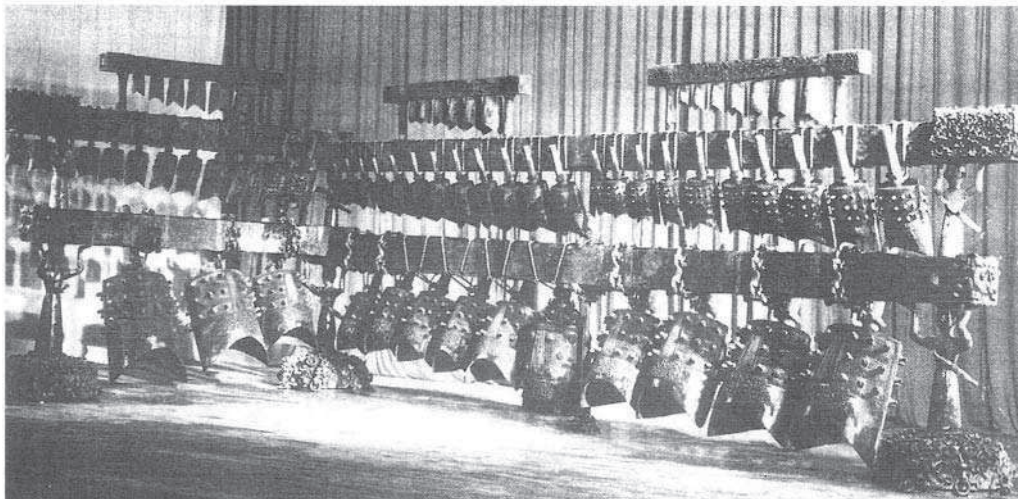
Ve své *Ódě na hudbu veliké jednoty* napsal básník Wang (10. stol.), že zákony vesmíru a zákony hudební harmonie tvoří jednotu. Poznání všech tajů tónů vede k poznání zákonů bytí.

Zároveň s dvorskou praxí stále větších souborů se stále větším počtem nástrojů celou historii provází i jakási esoterní znalost využití zvuku v téměř šamanské tradici některých verzí taoismu. Na venkově a v horských kláštorech se dodnes používají šamanské bubny, lidové léčitelé používají určité tóny a rytmy k léčení konkrétních zdravotních potíží. V obchodech si můžete koupit nahrávky určené pro léčbu nemocí jater, žaludku či třeba plic.

O hloubce a pro nás nepochopitelné citlivosti k tónům a zákonům hudby svědčí i historika, jak se jeden hráč chlu-

Po nešťastném období kulturní revoluce, kdy se vše tradiční potíralo, opět vznikla celá řada souborů, které hrají tradiční čínskou hudbu tradičním způsobem. Jeden takový soubor jsme měli možnost vidět a slyšet na podzim 1999 v Praze.





bil svému učiteli: „Mistře, už vím, co je to tao. Když zahraji v zimě, roztaje led, a když zahraji v létě, ochladím celou místnost.“ Mistr ale řekl: „To není to pravé tao.“ Pak vzal loutnu, udeřil do strun a jiná loutna se rozezněla. Potom povolil jednu strunu, zahrál na ni a všech dvacet pět strun loutny se rozeznělo, zatímco původní tón udeřené struny zmizel...

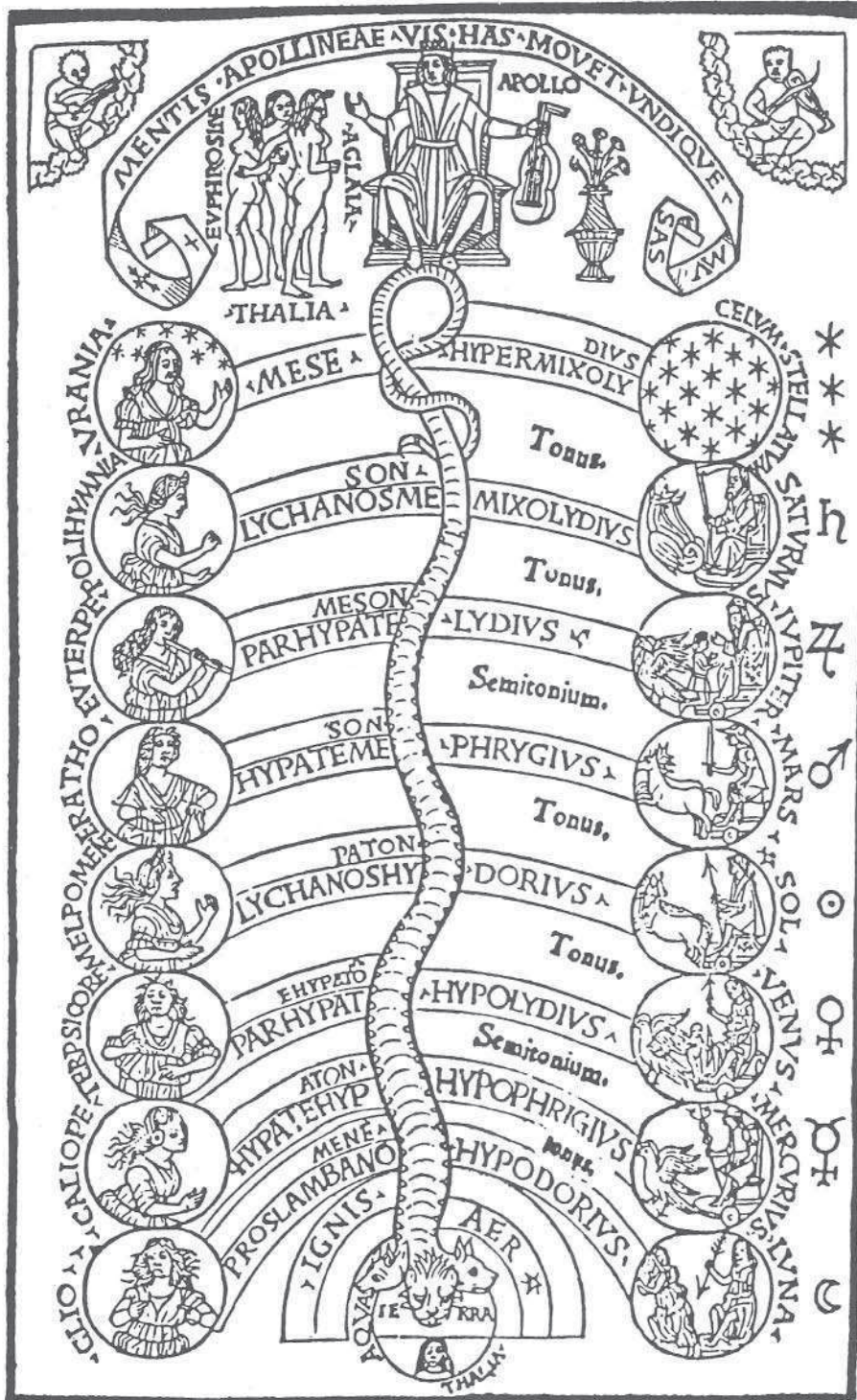
Skutečnou hudební i archeologickou událostí nejen roku 1978 byl nález sestavy šedesáti čtyř zvonů o celkové váze dvě a půl tuny z doby před dvaceti čtyřmi stoletími. Zkusme to naplno pochopit: v době Buddhy a Lao C' už existovali hudebníci, teoretici, slévači a řemeslníci schopní vyrobit naprosto přesně vyladěný soubor zvonů v rozsahu pěti oktáv.

V Metropolitním muzeu v New Yorku visí obraz malíře Gu Mengyoua ze 17. století, nazvaný *Óda na posvátný zpěv*, doprovobený tušovou kaligrafií jeho současníka, básníka Fenga, která říká:

Posvátný zpěv již ztratil svou rezonanci. Jen já mohu dokončit Guovu báseň. Tomu člověku, kterého namaloval, jak stojí pod vysokou skálou, se dostalo hlubokého duchovního pochopení.

Komentář dále hovoří o podivném, velmi vysokém a oduševnělém zpěvu některých mistrů, který je již zapomenut. Je to náhoda, nebo i staří Číňané znali a jejich potomci zapomněli alikvótní zpěv?

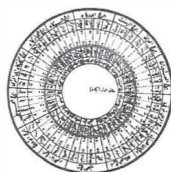
*Takto majestátně vypadá celá sestava šedesáti čtyř zrestaurovaných a opět hracích zvonů z archeologického nálezů z roku 1978. Celková váha zvonů je 2500 kg, největší zvon váží 203 kg (má 153 cm délky), nejmenší zvon váží 2,5 kg. Každý zvon produkuje dva rozdílné základní tóny.*





---

# KAPITOLA VI.



# PYTHAGORŮV MONOCHORD

V bzučení strun je geometrie.  
Mezi sférami světů zní hudba.  
Studuj zákony monochordu.

Pythagoras



Takto vypadaly Pythagorovy zvukové experimenty se strunami, píšťalami a zvony v představě italského rytce z roku 1492.

Díky Platonovým a Aristotelovým spisům víme, že Řekové považovali hudbu za léčivý prostředek. Používali celou řadu technik, které ovšem nepřežily nástup křesťanství. Přesto byla hudba jako lék používána až téměř do patnáctého století. Pak začala být spíše estetická, než léčivá.

Pythagoras z ostrova Samos (560–480 př. Kr) byl jedním z nevlivnějších řeckých myslitelů. Dnes je vzpomínán jen jako původce slavné Pythagorovy věty (kterou ve skutečnosti znaly už mnohé kultury o pár století dříve). Pythagoras vedl v Itálii duchovní komunitu, ve které vyučoval meditaci, vegetariánství, hudební terapii, teorii reinkarnace a přísnou sebedisciplínu. Vyžadoval od svých žáků například pětileté období naprostého mlčení a očekával od nich, že se budou vzdělávat v astronomii, matematice a mnoha dalších předmětech. Pythagorejci uctívali ženy – od manželů se očekávalo, že budou svým manželkám věrní. Historikové doložili, že mezi ženami jižní Itálie byl právě pro tyto své názory Pythagoras velmi populární. Jeho filozofie vládla tehdejšímu světu dalších osm set let.

Ještě před tím, než tuto komunitu založil, strávil Pythagoras dvaadvacet let v cizině. Raní křesťanští autoři uvádějí tradiční domněnku, že během té doby Pythagoras navštívil Indii. Víme jistě, že studoval v Egyptě a v Persii, a i kdyby nikdy do Indie fyzicky nedošel, zcela jistě zvládl mnohé indické doktríny a také praktiky učenců, které navštívil v Babylonu.

Pythagoras byl vědcem, metafyzickým filozofem, matematikem a hudebníkem. Studoval zákony akustiky a harmonie. Pomocí svého monochordu vypočítal hudební intervaly a systematizoval matematické základy západní hudební teorie.

Jak víme z deníku jeho žáka, Pythagoras dlouho hledal nějaký nástroj, pomocí kterého by dokázal změřit, jak člověk slyší, a sluch jako smysl tak systematizovat. Jednou prý náhodou procházel kolem krámu klempíře a zaposlouchal se do zvuků kladiv, která opracovávala kov. Pythagoras vešel do krámu a začal zkoumat, jak je možné, že úder kladiv do kovu produkuje tak harmonicky spřízněné zvuky. Brzy zjistil, že hudební intervaly byly v přímém vztahu k váze kladiv. Později doma pokračoval v experimentech tak, že vyvažoval struny závažími o různé váze, a poslechem pak objevil poměry hudebních tónů, které se shodovaly s jednoduchými řadami celých čísel.

Ve své době byl Pythagoras uznáván jako zakladatel filozofie, která sjednocovala hudbu, matematiku, lékařství,

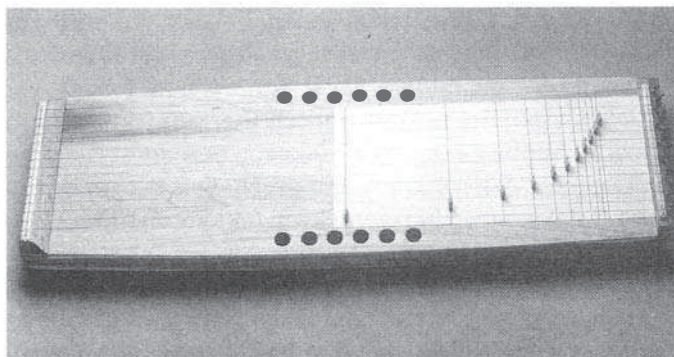
výživu a akustiku. Zdůrazňoval duchovní aspekty života v rovnováze. Věřil v přírodní energii, v univerzální zákony harmonie, založené na matematickém základě nebeských těles, zákonů hudby a vnitřního světa člověka – fyzického i mentálního. O Pythagorovi se dochovala příznačná historka: Nějaký mladý muž ze Sicílie byl natolik rozrušen poslechem hudby ve frygické stupnici, že začal přemýšlet, jestli náhodou u jeho ženy není její mileneček a nakonec byl tak rozrušen, že chtěl běžet ke svému domu a zapálit ho. Pythagoras si uvědomil nebezpečí, nařídil hráči na flétnu aby přestal hrát ve frygické tónině a hrál něco jiného. Mladý muž se okamžitě uklidnil a vrátil se domů vyléčen.

V Pythagorově filozofii byly zákony vesmíru, filozofie a hudby v harmonii a byly si vzájemně rovné. Hovořilo se o »hudbě sfér«. Nejvyšší tón nejvíce napnuté struny byl přisuzován božským vibracím, nejhlubší struna symbolizovala hmotu. Melodie a rytmus jsou tedy podle Pythagora schopny obnovit porušený řád duše. Když je obnovena harmonie duše, je obnoven i řád těla. Zpíváním určitých melodií se dají zklidnit určité emoce, a když jsou utišeny, obnoví se přirozená vitalita těla. Pro Pythagora byl člověk jednotným organismem a léčení jen jedné části nebylo možné bez vyléčení celku.

Pythagoras byl prý jediný z lidí, kdo byl schopen slyšet hudbu sfér, tedy dokonce i zvuk planet. Možná byl prostě tak citlivý, že slyšel harmonické tóny a dokázal je používat.

Díky Platonovým spisům se Pythagorovy myšlenky dostaly ke křesťanským mystikům a Boethius, římský filozof, který zemřel roku 524, napsal knihu o třech typech hudby: o hudbě vesmírné, hudbě lidské a hudbě nástrojové.

Když rozeznáte jednu strunu, napnutou na ozvučné desce, a pak pojedete prstem po struně, měli byste slyšet



*Joachim-Ernst Berendt (1922), německý, původně jazzový novinář, spisovatel a muzikolog, publikoval v 80. letech dvě zásadní knihy, zabývající se zvukem a jeho působením na člověka (*Nada Brahma, Third Ear*). Pořádá semináře a konference, na kterých zájemce učí zpívat šamanský zpěv a naslouchat alikvótním tónům.*

*Polychord – nástroj s pohyblivými můstky, který slouží ke studiu vzájemných poměrů jednotlivých hudebních intervalů. Studium harmonie bylo v antickém Řecku jedním ze čtyř hlavních oborů matematiky; další tři tvořily aritmetika, geometrie a astronomie. Patnáctistrunný polychord na obrázku byl popsán astronomem a matematikem Ptolemaem v jeho díle *O harmonii*.*



a systému oktáv. Když zahrajeme dvě oktávově rozdílná Cis, přestože zní jakoby stejně, frekvence toho vyššího je dvakrát vyšší. Naším uším zní nejvíce harmonicky kvinta, tedy dvě noty vzdálené pět not od sebe. Dokonalou kvintou je pro nás, západany, vlastně jen interval tří celých a dvou půltónů. Začneme-li od C a budeme-li postupovat v kvintách, k dalšímu C se dostaneme přes dvanáct kvint. Tento cyklus se jmenuje kvintový kruh a má sedm oktáv. Když ho ale počítáte ve frekvencích, dostanete sedm vzestupných oktáv s frekvencí 128, zatímco dvanáct vzestupných kvint dá dohromady frekvenci 129,75! Tak nepřesné je tedy naše západní »ladění«.

V 16. století se našlo řešení — při ladění klávesových nástrojů se intervaly uměle zkracovaly. O století později napsal J. S. Bach první dlouhou evropskou skladbu založenou na tomto, tzv. temperovaném ladění. Od té doby posloucháme hudbu, jejíž intervaly jsou oproti přirozeným intervalům kratší, aby nástroje spolu ladily.

Dnes se mnozí řady mladých hudebních experimentátorů, kteří si sami vyrábějí novodobé monochordy, a existují nahrávky určené k meditaci a duchovním cvičením, které jsou sestaveny pouze ze zvuku několika desítek monochordů — interferenčně vzniklé fázové posuny vytvářejí jakýsi záměrný »bílý šum« a v mysli posluchačů pak vznikají zvuky jiných nástrojů (které ne náhodou lidem připomínají zvuky tibetských mís, sborového zpěvu, hlasů velryb, kostelních zvonů atd.).

Pythagoras pomocí sluchu a jedné struny svého monochordu objevil matematické vztahy harmonie. Ve své komunitě studentům večer zpíval určité písně, aby je zbavil tělesné i duševní únavy, a oni pak tiše a klidně spali. Studenti museli projít prvním stupněm školy, akustickým, kde se učili jednotlivé hudební i matematické vztahy rozeznávat sluchem pomocí monochordu. Na druhém stupni, matematickém, studovali matematické vztahy podrobněji. Pak museli projít jakousi duchovní iniciací, aby byli schopni rozeznávat posvátné zvuky a informace. Ve třetím, nejvyšším stupni, se učili tajným procesům psychických transmutací a léčení pomocí hudby.

Pro Pythagorejce platilo, že hudba je matematikou a vesmír hudbou.

Pythagoras pravděpodobně uměl zpívat alikvótní tóny a slyšel je ve všech zvucích světa. Jinak řečeno, pomocí hudby zmoudřel tak, že ovlivnil celý tehdejší svět, a dodnes je považován za jednoho z nejinteligentnějších lidí.

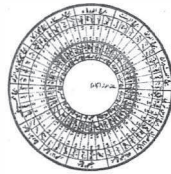


Obal CD s nahrávkami monochordů. V rámci série nahrávek, iniciovaných J. E. Berendtem, hudebník Hans-Peter Klein s přáteli nahrál a několik desítek stejně naladěných monochordů dlouhé pasáže zdánlivého hudebního šumu v příslušných frekvencích odpovídajících (podle výpočtů jiného muzikologa, Hanse Coustoa) frekvencím planet sluneční soustavy. Jedna třicetiminutová skladba například produkuje frekvenci Saturnu (148 Hz) a Merkuru (141 Hz). Jejich soustředěným meditativním poslechem pak dochází k tomu, že frekvenční rozdíl, tedy 7 Hz, rezonančně vyprovokuje jak vznik téže frekvence přímo v mozku, tak odpovídající chemickou reakci: mozek začne produkovat endorfiny, přirozené opiáty.



---

# KAPITOLA VII.



# GREGORIÁNSKÝ CHORÁL A DR. TOMATIS

Naslouchej, můj synu, hlasu svého Boha  
a otevři dokořán uši svého srdce.

Sv. Benoit



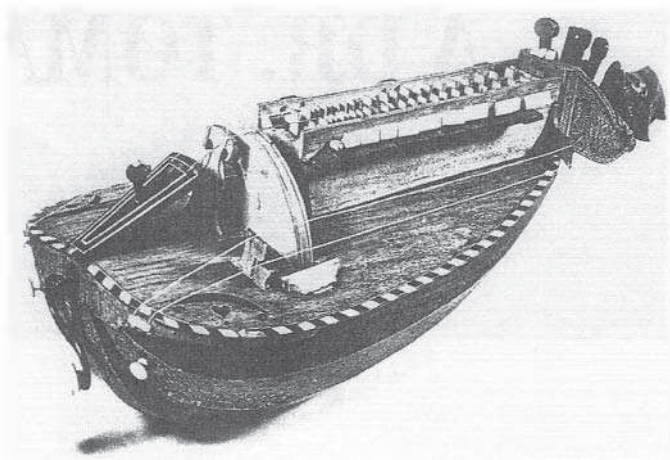
*Obal alba, které před několika lety zbořilo mýty a umístilo se na několik měsíců na špici žebříčků prodejnosti populární hudby v mnoha zemích. Dokonce i v USA bylo dlouho na třetím místě celostátního žebříčku. Nahrávka benediktinů ze španělského kláštera Santo Domingo v Silos vznikla již v roce 1980, reedice z počátku 90. let však prodejností překonala všechna očekávání. Gregoriánský chorál si dnes velmi tiše, ambientně a celé dny či noci pouštějí softwaroví vývojáři, architekti, spisovatelé a všichni, kteří musí delší dobu podávat vrcholný výkon. Gregoriánský chorál, a speciálně tato autentická nahrávka, spolehlivě posluchače »nabíjí« energie.*

*Niněra, středověký nástroj, umožnil otáčením kola klíčkou vyluzovat nepřetržitý základní tón, nad nímž pak zpěváci, např. poutníci, dlouho zpívali své povzbudivé písně o mnoha slokách. Dnes víme např. i ze studia účinků indické hudby, ve které je základní tón (dron) velmi využíván, že delší působení základního tónu spolehlivě vyladí a zharmonizuje celé části lidského těla či jeho orgány.*

Intelektuálové v západní Evropě a zvláště v USA v posledních letech podlehli zvláštní módě: všichni dokola poslouchají gregoriánský chorál v podání benediktinských mnichů španělského kláštera Santo Domingo v Silos. Když společnost EMI vydala dvojalbum *Canto gregoriano*, jakousi kompilaci až dvacet let starých nahrávek náboženských zpěvů, nemohla tušit, co spustila. Během jednoho roku se prodalo v celém světě přes šest milionů kopií, v mnoha státech se mniši vyhoupli na čelo popových žebříčků a ostatní společnosti urychleně vydávaly další verze chorálů v podání jiných mnichů.

Co je to gregoriánský chorál? Jak a čím se liší od ostatních druhů hudby? Gregoriánský chorál je druhem oficiálního, v latině zpívaného liturgického jednohlasého zpěvu ve volném rytmu. Jeho prameny jsou v Sýrii, Palestině, Řecku a Římě. Podle tradice papež Řehoř Veliký (540–604) sebral a standardizoval starší melodie a písně používané při mších.

Křesťanská liturgie a hudba zcela jistě vznikly na základech starších chaldejských, syrských, egyptských a řeckých mysterií. Plinius zmiňuje, že raní křesťané zpívali *carmen*, tedy magické písně. Gnostik Bar Daisen skládal hymny a francouzský historik Combarieu vzpomíná Aria, gnostika exkomunikovaného z církve v roce 325, které prý získal velký počet stoupenců jen svým zpěvem. Jiná tehdejší autorita (Efraim) si stěžovala, že od té doby „korupce zamořila krásu hudby“. Jenže pak byli gnostici pronásledováni, jejich knihy spáleny a křesťanství triumfálně zvítězilo s novou ortodoxií a novou hudbou. Naštěstí se dochoval gregoriánský chorál.





Velmi důležitou věcí na gregoriánském chorálu je absence tempa: má jen svůj vnitřní rytmus. Když posloucháte mnicha, který zpívá Aleluja, máte dojem že se snad nikdy nenadechne. Jedná se o jakýsi velmi účinný, téměř jógický cvik velmi úsporného dýchání, který ovšem vyžaduje absolutní uvolněnost a klid toho, kdo zpívá (a dýchá). Funguje to ovšem i opačně: navodíte-li hluboké a klidné dýchání, navodíte i duchovní a emoční klid a mír.

Ukázalo se také, že při kolektivním, sborovém zpěvu dochází k tzv. *myotransferu*, rezonančnímu přenosu elektromagnetických energií mezi hlasivkami jednotlivých, blízko sebe stojících zpěváků. Hlasivky jsou nejcitlivějšími a nejpohyblivějšími svaly lidského těla. Mají ale velmi úzké spojení s emočním chováním. Když má člověk strach nebo trému, »stáhne« se mu hrdlo. Podaří-li se mu ale uvolnit hlasivky, zbaví se i vnitřního, emočního napětí. Je to jako když učitel rozezná svou ladičku: ladičky v rukou žáků se okamžitě také rozezná. Uvolní-li se (zpěvem a dechem) jeden zpěvák, přispěje tak (myotransfericky) k emočnímu uvolnění a harmonizaci ostatních sboristů. Při koncertu pak proces uvolnění a harmonizace funguje i směrem do publika. V ideálním slova smyslu by proto měl mít každý koncert na posluchače léčebný účinek. Mimochodem, tohle velmi dobře intuitivně cítí děti, a proto jsou společné školní cesty autobusem naplněny zpěvem.

Legendární vizionářka a jasnovidka Hildegarda z Bingen (1098-1179), »Rýnská Sibylla«, byla jednou z nejdůležitějších osobností středověku. Narodila se ve šlechtické rodině a již v dětství prokázala mimořádné duchovní schopnosti. V osmi letech vstoupila do řádu benediktinů. Celý život ji provázely těžké nemoci a fyzické utrpení. Pak se jí přihodilo něco, o čem napsala:

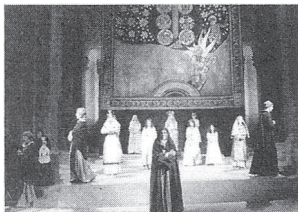
Když mi bylo čtyřicet dva let a sedm měsíců, v hlavě mi vybuchl blesk neskutečné záře. Jako plamen, který osvětluje, ale nespálí, ozářil mé celé nitro, jako když slunce ohřeje předmět svými paprsky.

Po tomto zážitku vstala z postele s novou silou a začala psát. Od té doby se z ní stala spisovatelka, malířka, léčitelka. Hildegarda své zkušenosti sepsala a sama také ilustrovala v knize, kterou psala deset let.

Mathew Fox zmiňuje, jak během jeho první přednášky o Hildegardě z Bingen za ním přišel jeden student a řekl, že vše, co zatím z díla Hildegardy citoval, znělo jako by bylo přímo vysloveno šamanem indiánského kmene, u ně-



*Hildegarda z Bingen se po sérii vizí věnovala jak mnišskému životu, včetně zpěvu a komponování, tak psaní knih a jejich ilustrování. Složila téměř 80 vokálních kompozic a jedno hudební drama. Její moudrost nebyla naučená, ale zjevená, živá, zažitá. Komponovala, ale i žila velmi přirozeně, a právě proto asi sama sebe nazývala »dítětem«. Někteří muzikologové přirovnávají části struktury jejího hudebního díla k indickým rágám a hovoří o »konkretizaci archetypálních forem v rámci tradice«. Hildegarda nebyla jedním z prvních, ale z posledních lidí, kteří uměli »naslouchat«. Věděla velmi dobře, že »slyšení je přijímání...«*



Novodobé interpretace *Ordo virtutum* (v tomto případě v provedení souboru *Sequentia*) se pokoušejí rekonstruovat původní záměr Hildegardy z Bingen, tedy porazit »dávla«, rozuměj zlo, hříšné myšlenky, disharmonické aspekty života, použitím určitých harmonií a melodických postupů, a pomocí hudby tak vytvořit jakýsi ideální blažený svět. Zvuk houslí podle autorky přináší lamentaci, zvuk flétny symbolizuje přítomnost Boha, harfa představuje šťastnou duši atp.

hož dvanáct let studoval moudrost původních amerických indiánů. A znovu jsme u neoddělitelnosti duchovního probuzení, jakési harmonizace celé osobnosti člověka, a hudby. Copak to je náhoda, že ti nejlepší mužové a ženy historie lidstva vždy hovořili o duchovnosti a zároveň o harmonii a hudbě?

Hildegarda ne náhodou považovala hudba za oslavu Boha. Složila sedmdesát sedm písní, které se dodnes hrají, a pro své jeptišky napsala církevní hudební drama *Ordo virtutum*, které tematicky navazuje na její první knihu vizí *Scivias*. Kritik Leo Treitler srovnává hudební formu a styl zhudebnění textů v tomto dramatu s indickými rágami. Podobně vyjadřovali své »nálady« i staří Řekové.

Mystická Hildegarda intuitivně skládala krásnou a dosud neslýchanou hudbu rezonující s obsahem poetických latinských textů. I dnes je slyšet, jak celým srdcem věřila, že hudební tóny posvěcují slova a vyvolávají v tělech hudebníků i posluchačů podobné vibrace. Dávlem je dle Hildegardy ten, kdo kazí harmonii a snaží se ji lidem ukrást.

Posvátný zpěv je jakýmsi probuzením a koncentrováním vědomí. Z tohoto hlediska je vše, co je činěno »posvátně«, s koncentrací na jeden zevšeobecnující, všezahrnující a smysl dávající motiv, zároveň terapeutické, léčivé: zpěv gregoriánského chorálu mnichovi dodává energii, stimuluje mozek a vestibulární aparát, uvolňuje hlasivky a tedy i emoční stav, dechovým cvičením reguluje a harmonizuje srdeční tep, krevní tlak atd.

Navíc tu hraje důležitou roli i kolektivní vyladění, prostor ve kterém se zpívá (a kostely jsou z tohoto hlediska ideálním sonickým prostředím), ale i pravidelná doba. Zdi klášterů, kostelů či mnišských cel jsou pak provibrovávány a na věky nabity pozitivními frekvencemi zpěvu, který navíc zesilují. Hudba (a posvátný zpěv nebo poslech např. gregoriánského chorálu) pomáhá spojit všechny úrovně, kterými oscilují naše životy.

Mniši v kláštorech zpívali několikrát denně a také při mnoha církevních svátcích a vydrželo jim to až do středověku. Ne náhodou proporce středověkých katedrál odpovídají harmonickým hudebním vztahům. Pak se v renesančních dobách začalo zpívat více na odiv a i když byl gregoriánský chorál provozován i nadále, postupem času upadl téměř v zapomnění.

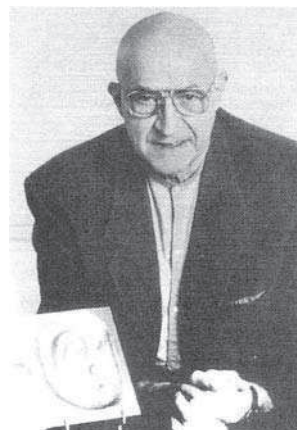
Před několika lety jmenovali v jednom klášteře ve Francii nového opata, mladého muže, který změnil dosavadní denní řád života mnichů. Benediktini do té doby až šest

hodin denně zpívali, ale mladému opatovi se podařilo přesvědčit ostatní, že zpěv nemá žádný konkrétní užitek a že by ten čas mohli věnovat něčemu důležitějšímu. Ve skutečnosti se mniši tímhle zpěvem »nabíjeli«, jenže oni si to neuvědomovali, a jak šly dny, bez zpívání začali být všichni stále unavenější. Když už to vypadalo téměř na epidemii únavy, všichni se sešli a přemýšleli, co dělat. Pohledem na rozvrh dne zjistili, že na rozdíl od obyčejných lidí málo spí. A tak začali chodit spát dříve a vstávali později. Každý to ale zná: když spíme déle, než je zdravo, jsme ještě unavenější. Přesně tohle se stalo i našim mnichům. Zvali různé lékaře, dietní a jiné speciality, ale nic nepomáhalo.

Ušní specialista dr. Alfred Tomatis našel sedmdesát z devadesáti mnichů kláštera bezmocně ležet v celách. Během následujících měsíců je všechny vyšetřil, nainstaloval své přístroje, okamžitě obnovil pravidelné zpívání a za půl roku byli všichni zdraví a schopni celé dny tvrdě pracovat při několika hodinách spánku.

Dr. Tomatis je vyléčil zvukem. Víme, jaké zvuky člověku pomáhají, a máme již také technologii, jak lidi zvukem »nabít«. Možná si to většina lidí neuvědomuje, ale meditace či modlitba je také »těžká práce«. Zkuste si někdy kleknout a půl hodiny meditovat nebo se modlit a hned zjistíte, kolik myšlenek vás začne napadat a rušit vaše soustředění a jak mnoho energie budete potřebovat, abyste to všechno dokázali eliminovat. Dr. Tomatis benediktiny úspěšně revitalizoval tím, že jim vrátil zvukové stimulace.

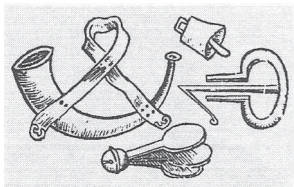
Alfred Tomatis od té doby pomohl více než stovce tisíc pacientů odstranit mnohé problémy, včetně poruch sluchu, hlasu i učení. Jeho práce ustavila nové paradigma s důsledky jak pro lékaře a speciality, tak pro vzdělání, výchovu, léčení a rehabilitaci. Mimo jiné objevil, že rozsah slyšitelných zvuků se liší podle toho, jakou mateřskou řeč člověk v dětství zvládl. Například Francouzi, jejichž řeč se pohybuje v rozsahu 1000–2000 Hz, mají potíže naučit se britskou angličtinu, jejíž hlavní zvuková složka se nachází v rozmezí 2000–12 000 Hz, ale nemají potíže s angličtinou americkou v rozsahu 750–3000 Hz. Profesor Tomatis po padesáti letech výzkumů tvrdí, že zatímco schopnost slyšet je činností pasivní, umění naslouchat je velmi aktivní a velmi důležitou činností, vyžadující koordinaci celého těla. Je uměním zachytávat, vyhodnocovat a filtrovat významné informace. Dobré naslouchání v sobě zahrnuje schopnost objektivně a bez emocí se soustředit na zvu-



*Dr. Alfred Tomatis, ušní specialista, který svou systematickou prací radikálně posunul naše znalosti o funkci ucha a principech slyšení a především o vztahu mezi sluchem, hlasem a psychikou.*



*Středověká ilustrace hudebníka, hrajícího zároveň na flétnu a buben. Všimněte si, že buben má napnutou strunu přes blánu (vibrující struna prodlouží zvuk úderu a přidá frekvence bílého šumu) a plechové plíšky jako tamburína.*



Lidové hudební nástroje středověku. Všimněte si úplně vpravo ústní harfy. Kovový plátek vydává na alikvóty velmi bohatý zvuk, který pak hráč formováním ústní dutiny může měnit. Ústní harfa je známa po celém světě (na Slovensku jako brumle). Někde je vyráběna z bambusu, ale zvukový efekt je podobný. Zvláště tuvanští zpěváci a Mongolové dokáží s její pomocí zahrát neuvěřitelné variace alikvótních tónů.

ky důležité a nebýt zahlcován spoustou nepodstatných zvuků z okolí. Špatné naslouchání je spíše subjektivním vnímáním reality a manifestuje potíže se smysluplným zorganizováním informací, což vede ke ztrátě soudnosti, sebevědomí a k nízké motivaci.

Dr. Tomatis tvrdí, že existují dva základní druhy zvuků — ty, které člověka energeticky »vybíjejí«, a ty, které ho »nabíjejí«. Jaký druh zvuků tedy lidi »nabíjí«? Bez výjimky je to např. nahrávka matčina hlasu, ale také některá hudba: nejvíce úspěchů docílil tehdy dr. Tomatis s Mozartovou hudbou a s gregoriánským chorálem.



Boetius (asi 480–525) žil v Římě a rozhodl se uchovat znalosti starých Řeků. Překládal Platonovy a Aristotelovy spisy. Byl také velmi uznávaným hudebním teoretikem a jen díky jeho překladům se dochovaly takové práce, jako např. Ptolemaiova Harmonie. Napsal knihu Principy hudby, která byla ještě v 17. století běžně používaná a dodnes je zdrojem vědomostí o tehdejší hudbě. Byl celá století citován, zvláště pokud šlo o spojení hudby s duchovností.

Gregoriánský chorál obsahuje všechny tóny z oblastí těch frekvencí, které uchu dodávají energii. Ani jediný tón nevybočuje. Gregoriánský zpěv obsahuje všechny frekvence hlasového spektra, od 70 Hz až k 9000 Hz, ale s jinými »obalovými« a doprovodnými frekvencemi než u normální řeči. To jsou ty frekvence, které dodávají hlasu charakteristickou barvu. Má-li váš hlas dobrou »barvu«, je-li bohatý na harmonické tóny, nabíjíte se vždy, když hlas používáte, a navíc tak přirozeně pomáháte těm, kteří vás poslouchají.

Pokud bychom soudili spíše podle kvality umění naslouchat, než podle schopnosti slyšet, je podle Tomatisa ucho nejdůležitějším smyslem člověka. Důvody?

Ucho je prvním smyslem, který se v člověku otevírá (již v děloze, několik měsíců před porodem). Sedm desetin energie, kterou mozek potřebuje ke svému fungování, dodávají uši. Tak jako máme dominantní ruku nebo mozkovou hemisféru, máme i dominantní ucho – slyšíme každým uchem jinak. Druh hudby, kterou posloucháme, ovlivňuje naše zdraví. Ucho je jakýsi holografický klíč k pocitu spokojenosti celého těla.

Vypadá to, že všechno je jinak, než nás učili ve škole. Překvapení číslo jedna: prvotní funkcí ucha je dodávat mozku energii. Všichni víme, že tělo získává energii z potravy, ale pro mozek je potrava pouze prostředkem energie. Pro vyšší nervové funkce, jako je myšlení, získává mozek energii smyslovými stimulacemi, zvláště pak z uší, které generují energii při každém našem sebemenším pohybu. Pohyby dráždí vláskové buňky, které způsobují vibrace v tekutině ve vnitřním uchu, a ty jsou transformovány do formy energie pro mozek.

Mimochodem, začíná se pracovat na prototypu *saserů* (jakýchsi zvukových laserů), zařízení, která by dokázala vyrobit elektrickou energii ze zvuku, uvažuje se o výrobě akustických mikroskopů a propracovává se teorie *fononů*, tedy kvantových částic ultrazvuku.

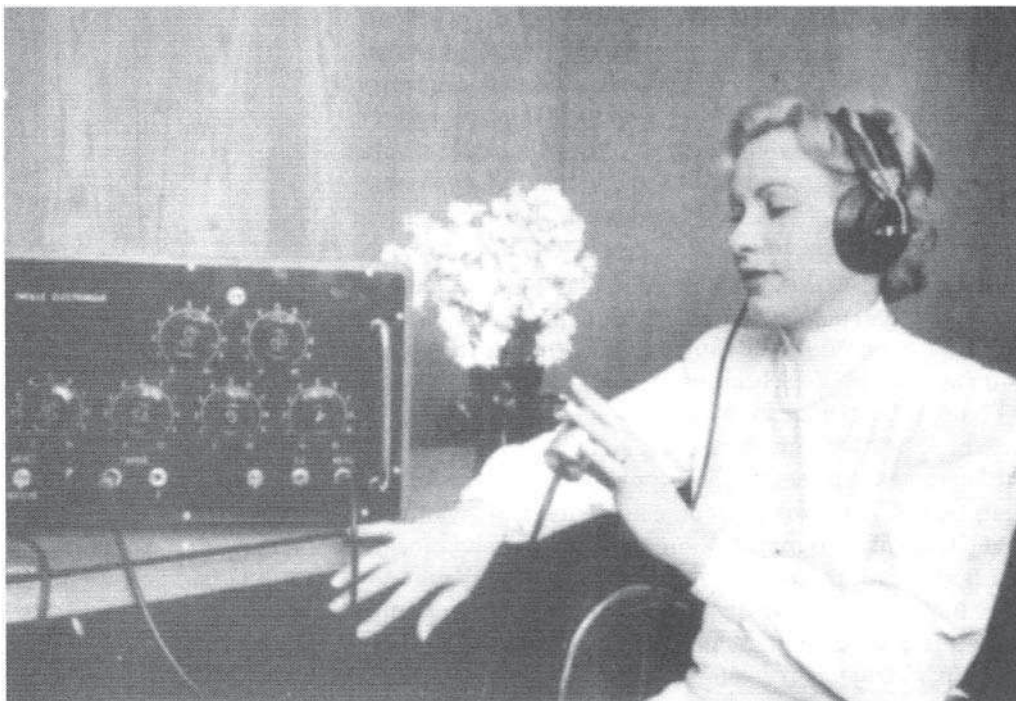
Další energii získává ucho pro mozek samozřejmě ze zvuku. Funkcí hlemýždě (*cochlea*) je rozeznávat jazyk a zvukové frekvence. Spirálovitá dutina ve vnitřním uchu obsahuje přibližně 35 000 tenkých vláskových buněk, které dokáží analyzovat frekvence zvuku. Pro střední a hlubší frekvence, na kterých je založena mluvená řeč, je ale určena jen velmi malá část vláskových buněk. Vysoké frekvence stimulují většinu vláskových buněk, a mohou tak velmi silně dobít mozek. Tomatis zjistil, že dvě třetiny vlásko-



*Španělsí benediktini z opatství Silos byli neočekávaným úspěchem svých zpěvů zaskočení, ale další nahrávky a hlavně peníze odmítli, protože by prý narušily jejich styl života.*



*Na bráně slavného kláštera ve francouzském Chumny bylo jistě ne náhodou vytesáno: Octavus Sanctus Omnes Docet Esse Beatos (oktáva učí světce blaženosti). Zatímco průměrný věk středověkého člověka byl asi 30 let, mniši, kteří často a intenzivně zpívali, se dožívali osmdesátky.*



*Tomatisova žena Léna s prvním typem přístroje, který se nazývá »elektronické ucho«. Přístroj frekvenčně mění nahrávky hudby, příboje nebo lidského srdce tak, jak by zněl lidskému plodu v děloze budoucí maminky.*

vých buněk jsou určeny pro příjem vysokých frekvencí. Co z toho vyplývá? Možná, že jsme evolučně předurčení spíše ke zpívání, než k mluvení!

Druhou funkcí ucha je poskytovat orientaci v oblasti rovnováhy a pozice těla. Tomatis zjistil, že také správná pozice těla ovlivňuje kvalitu slyšení. Posláním vestibulárního aparátu je tedy také umožnit tělu nejefektivnější postoj pro správné slyšení. Opět se ukázalo, že zatímco nízké frekvence vedou k uvolněnému, skloněnému postoji, vysoké frekvence podporují vzpřímenou, pozornou vertikální pozici.

Teprve třetí funkcí ucha je slyšení a posléze i naslouchání. To je z hlediska evoluce jakýsi luxus, v naší vysoce sociálně rozvinuté společnosti však velmi důležitý.

Během typických modelových seancí, které zahrnují dvě hodiny poslouchání každý den po dva týdny (kromě nedělí), a po třítydenní pauze dalších sedm dní poslechu upravených kazet, Tomatis zjistil některé další překvapivé věci. Jako jsme buď leváci, nebo praváci, tak také máme dominantní jedno z uší. Tomatisův program umožňuje klientům používat většinou slabší a méně aktivní pravé ucho efektivněji. Lidé jsou pak schopni lépe kontrolovat parametry svého hlasu, intenzitu řeči, frekvenci slov, ryt-

mus a tok vět. Lidé, kteří poslouchají více pravým uchem, jsou většinou extrovertnější, dokáží spontánně a vhodně reagovat na emoční situace a méně propadají úzkostem, tenzím, frustracím a agresi. Zkuste si povšimnout, že když držíte telefonní sluchátko u pravého ucha, většinou dokážete věnovat osobě, se kterou hovoříte, daleko větší pozornost a váš hlas je příjemnější. Při jednom pokusu Tomatis znemožnil slavnému houslistovi poslouchat pravým uchem a on velmi záhy ztratil smysl pro výšku tónu a jeho stradivárky rázem zněly jako obyčejný kus dřeva.

Podle Tomatisa obsahuje lidský hlas pouze ty zvuky, které ucho slyší. Lidé se sluchovými problémy mají větší plochý hlas. Ostrý řezavý hlas například naznačuje, že člověk není schopen analyzovat vyšší harmonické tóny. Jakmile projde Tomatisovou kúrou, jeho hlas postupně zesiluje, stává se rytmičtější, přesnějším a obsahuje daleko více harmonických tónů. Málokdo ví, že doktor Tomatis takto pomohl i slavným zpěvákům, jako byli operní pěvkyně Maria Callas nebo rocker a písničkář Sting. Gérard Depardieu také vděčí doktoru Tomatisovi za svůj úspěch. Ještě na konzervatoři zněl jeho hlas ustrašeně a zaškraceně, zvláště během emočně vypjatých scén. Po několikaměsíční léčbě v Tomatisově centru se jeho hlas upravil, frekvenčně značně rozšířil a nemění se ani za emočně jakkoli dramatických okolností.

Doktor Tomatis sám každý den poslouchá až čtyři hodiny hudbu, která je bohatá na vysoké harmonické frekvence (gregoriánský chorál), a věří, že právě proto mu stačí pouze čtyři hodiny spánku denně.



*Varhaník a jeho žena, van Meckenenův obraz ze 16. století, naznačuje, že v autorově době bylo aktivní provozování hudby každodenní záležitostí. Ze studia dochovaných nástrojů lze usuzovat, že ladění těchto varhan bylo velmi přirozené, a hudba, která se hrála, byla velmi jednoduchá, téměř mantrická, převážně veselá, a obsahovala především léčivé frekvence.*





---

# KAPITOLA VIII.



# TIBET A KYMATIKA

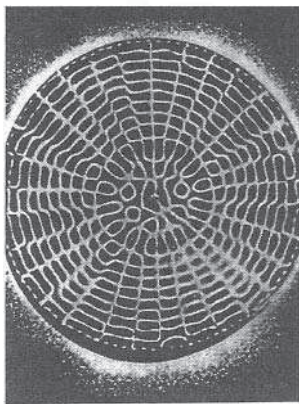
Každý zvuk je hudba.  
Každá hudba je mantra.  
Mantra je základ všeho zvuku.

Indické rčení



Na trouby dung se ne náhodou hraje vždy v páru. Rozdíl frekvencí a následné jeho působení na mysl znali lidé z různých kultur odedávna a objev dr. Monroea jen potvrdil, že takto se dá snadněji dosáhnout rozšířeného stavu vědomí či mystických zážitků.

Zvukové frekvence, zviditelněny pomocí prachových částic na ploché desce, pod kterou zní nějaký zvuk, vytvářejí jistě ne náhodné nádherné geometrické vzorce.



Podle Tibetanů vytváří zvuk vyluzovaný hudebními nástroji protipól k niterným zvukům, které člověk slyší, je-li v absolutním tichu. Dokáže-li ztlumit zvuky okolního světa, uslyší šumění krve, tep vlastního srdce. Zkušení mniši a jogíni dokonce slyší i vibrace jednotlivých orgánů a tkáňových procesů svých těl. Tibetská hudební teorie velmi podrobně popisuje zpěvné, tlučivé, vřestivé, pichlavé a ohlušující zvuky. V orchestru napodobují hukot zvuky mušlí, tlukot zvuky bubnů, dunění zvuky velkých bubnů, jekot zvuky činelů a zvonění zvonů, mručení zvuky šalmajů.

V roce 1983 spolupracovala skupina herců a hudebníků na divadelním projektu, při němž zesilovali a reprodukovali zvuky srdce a oběhu krve. Člověk, který představení viděl, poznamenal:

To, co jsem při představení slyšel, byly zvuky tibetského chrámového orchestru.

Podle tibetských mnichů, dědiců původního šamanského náboženství *bön*, které splynulo s buddhismem, vydávají zvuk všechny bytosti a všechny věci, dokonce i ty, které zdánlivě nemají duši:

Každá bytost a každá věc má svůj zvuk, a ten se mění v závislosti na momentálním stavu bytosti nebo věci zvuk produkuje. Jak to funguje? Vše se přece skládá z atomů, které tančí a produkují tak zvuk. Říká se, že na počátku stvořil vítr svými víry *gyatam*, hmotu, a ony větrné víry zněly. Hmota a formy tedy byly stvořeny pomocí kombinací zvuku. První takto vzniklé formy daly vzniknout i dalším, složitějším tvarům. Každý atom bez přestávky zpívá svou píseň a vytváří tak možnost vzniku nějakých forem. Existuje-li tvůrčí zvuk, existuje i zvuk destrukční. Každý, kdo takto zvuk ovládá, může tvořit i ničit. Existuje i možnost, že ten, kdo umí vytvořit destruktivní zvuk, který je základem všech dalších ničivých zvuků, může zničit i celý svět, a dokonce i svět bohů (zničí podstatu, ze které je vše vytvořeno).

Tento popis se překvapivě podobá popisu světa atomů, jak ho známe z moderní fyziky.

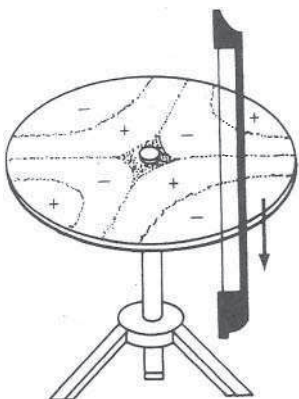
Mísy v Tibetu používají mistři zvuku jen při tajných rituálech, a o mísách a rituálech s nimi je dokonce zakázáno i hovořit. Původ znějících mís je záhadný a nejasný. Lamaismus i bönismus velmi intenzivně používaly zvuk při meditacích a rituálech. Člověk, který uměl pracovat se zvukem, a tedy i léčit, byl velmi mocný a vážený.

Mísy jsou podle tradice vyrobeny ze sedmi kovů, z nichž každý symbolizuje kov jedné planety: zlato symbolizuje Slunce, stříbro Měsíc, rtuť Merkur, měď Venuši, železo Mars, cín Jupiter a olovo Saturn. Každý kov produkuje určitý zvuk, včetně harmonických tónů, a dohromady pak vytvářejí výjimečně znělý a bohatý zvuk zpívajících mís. Přesné poměry jednotlivých kovů se pro každou z mís různí a zdá se, že materiál, z něhož jsou mísy vyrobeny, nemusí vždy všech sedm prvků obsahovat. Říká se, že pravé tibetské mísy obsahují více stříbra a cínu a nejsou tak lesklé jako mísy z Nepálu, které září zlatěji. Vysvětlení různého obsahu kovů ale může být jednodušší: potulní kováři někdy neměli k dispozici všechny kovy, spíše používali ty, které našli v tom kterém údolí. Hory Himálaje jsou na rudy bohaté, a proto se tam patrně zpracování kovů rozvinulo více než keramika.

Můžeme se pouze pokusit rekonstruovat výrobní postup z původní slitiny: roztavený kov byl nalit na plochý

*Dlouhé tibetské skládací trouby dung čen jsou důležitou součástí každé slavnosti. Jejich hromový neuvěřitelně dunivý a všepřonikající zvuk má člověku pomoci zastavit běžně nezastavitelný sled myšlenek.*





*Na tomto jednoduchém zařízení může každý studovat »ky-matiku«, tedy pozorovat, jak je »vidět« zvuk a jak má jeho sebemenší změna za následek okamžitou změnu obrazce.*

kámen a nechal se ztuhnout v kovovou desku. Ta byla vyklepávána kladivem do tvaru mísy a poté broušena pískem. Nakonec byly některé mísy označeny nebo ozdobeny. Dnes se v Nepálu mísy používají k pití a jsou známy jako *liphor*, což znamená mísa ze sedmi kovů.

Jiná teorie tvrdí, že mísy byly posvátnými předměty a každý klášter jich vlastnil značné množství. Obětní dary musely »dobře znít« (musely mít správné vibrace), a tak byly ukládány do znějících nádob. Podle Tibeťanů je mísa prostředníkem mezi člověkem a zákony harmonie vesmíru. Železo v míse je totiž meteorického původu, a tak při každém úderu na mísu člověk může slyšet vibrace harmonického vesmíru.

Zvuk mísy synchronizuje mozkové vlny a hemisféry a dodává pocit zklidnění a uvolnění. Existují teorie, které tvrdí, že neurčité frekvence, tak bohaté na alikvótní tóny, masírují buňky a pomáhají tělu a jeho jednotlivým orgánům opět nalézt svou původní, přirozenou frekvenci. Mimochodem, dnes se s velkým úspěchem napomáhá rychlejšímu srůstu zlomených kostí právě zvukovými vibracemi. Učení bön uvádí mnoho typů terapeutického využití zvuku. Lamaisté, buddhisté a mnozí další tvrdí, že energie a síla zvuku jsou tou nejčistější a nejmocnější energií. Zvuk je Pán, prvotní zvuk (na počátku byl zvuk). Člověk, který hledá Pravdu, musí následovat cestu zvuku. Měl



*Dlouhé tibetské trouby dung s hlubokým a všepromikajícím zvukem vznikly v prostředí řídkého vzduchu velehor. Je n áhoda, že v podobném prostředí vznikly i podobné trouby švýcarské?*

by meditovat (třeba pomocí zvuku), aby dosáhl bodu, kde neexistuje žádný názor ani představa, kde mysl přestává vytvářet iluze.

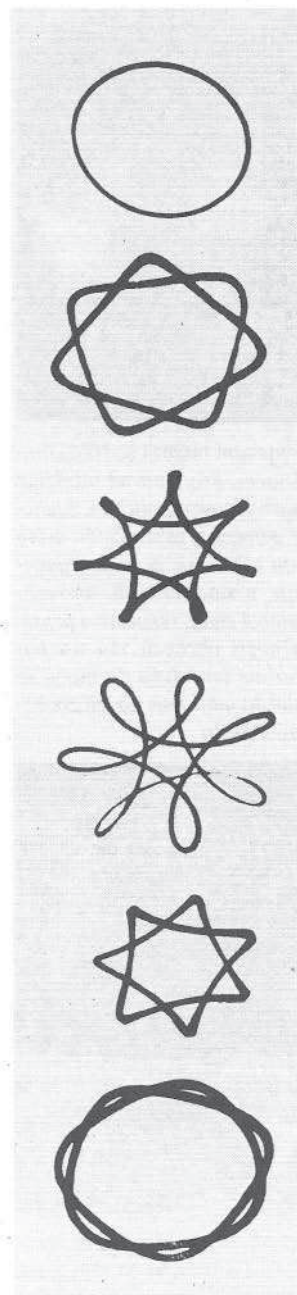
Při úderu na mísu je zvuk jen na okamžik chaotický, ale vzápětí se díky tvaru, materiálu a malým nepravidelnostem okrajů začne jakoby čistit sám o sebe. A také pulzovat. Nikdo neví proč, ale téměř všechny moje mísy pulzují v tempu 4 až 7 Hz. Tedy v rytmu theta mozkových vln.

Zvuk je vibrace a vibrace je hudbou třírozměrných forem. Hans Jenny dokázal vyfotografovat nádherné zvukové tvary na hladině vody. Ernst Chladni experimentoval se zvukem pod kovovou nebo skleněnou plochou, na které byla smyčcem rozvibrována zrníčka písku nebo prachu. Písek se v závislosti na výšce tónu okamžitě zformoval do nádherných geometrických vzorů, připomínajících mandaly, květy, organické tvary. Naskytá se otázka: co když např. každá kopretina ví, jak se stát kopretinou, a je jí proto, že »zpívá« původní písničku, vibraci kopretin? Jak list javoru pozná, jak se má zformovat? Co když je určujícím kritériem právě vibrace, písnička listu javoru? Jak poznají buňky tvořícího se tělíčka nenarozeného dítěte v děloze matky, že se musí zformovat do tvaru páteřních obratlů? Co když v prostoru neustále »zní« písnička tvaru lidské páteře? Čím víc se současná věda noří do hlubin hmoty, tím více se její zjištění přibližují ke tvrzením starých šamanů a mudrců.

Vibrace se v kovové desce šíří stejně všemi směry a řídí se zákony interference, takže když se například setkají dvě nebo více stejných vln, mohou se v některém místě dokonale vyrušit. Zrnka písku, železných pilin nebo prachu jsou směřována podle vibrací a shlukují se na místech, která nevibrují – zjeví se vzor. Vypadá jako dvourozměrný tvar, ale zvuk je ve skutečnosti tvarem trojrozměrným. Velmi logická a téměř viditelná vysvětlení starých šamanických praktik přináší do teorie zvuku a akustiky moderní vědecký obor, který studuje »tvary« vibrací a nazývá se *kymatika*.

Nejlépe je to vidět na vodě. Voda vibruje velmi snadno a výsledné vlny je možno sledovat. Úderem paličkou nebo třením obvodu mísy naplněné vodou tak lze snadno pozorovat zviditelněné vibrace vodní hladiny. Vibrující vlnky se pak někdy dokonce setkávají a vznikají fontánky nebo spršky drobných kapek.

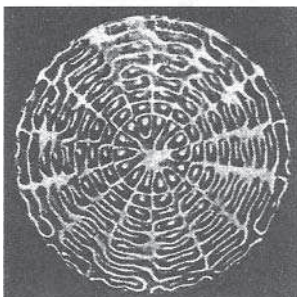
Když udeříte do mísy, můžete přímo cítit, jak se kolem stěn mísy hýbe vzduch. Velmi to imponuje zvláště lidem,



*Interference dává vzniknout umělé geometrické symetrii. Jemným posunem frekvence se kruhový obraz mění v další a další vzory a vrací se zpět do tvaru kruhu.*



Některým mísám se říká »fontánové«. Když na ně udeříme např. filcovou paličkou, zvukové vibrace a chvění stěn mísy jsou tak silné, že voda vystřikuje v nádherných tvarech. Pomocí vody, respektive pravidelnosti obrazců vln na její hladině po úderu do mísy, se také dá usuzovat na její zvukovou kvalitu.



»Organická« forma, kterou docílil Ernst Chladni zvukem.

Obrázek jaterní tkáně, pořízený elektronovým mikroskopem.

kteří nikdy zvuk mísy neslyšeli a kteří si mohou zvuk takto jaksi osahat.

Tyto vibrace se velmi rychle rozšiřují do celého našeho těla, protože to tvoří téměř ze 70 % voda, a ta vede zvuk třikrát rychleji než vzduch. Výsledkem je vnitřní masáž buněk. Proto Tibetané říkají:

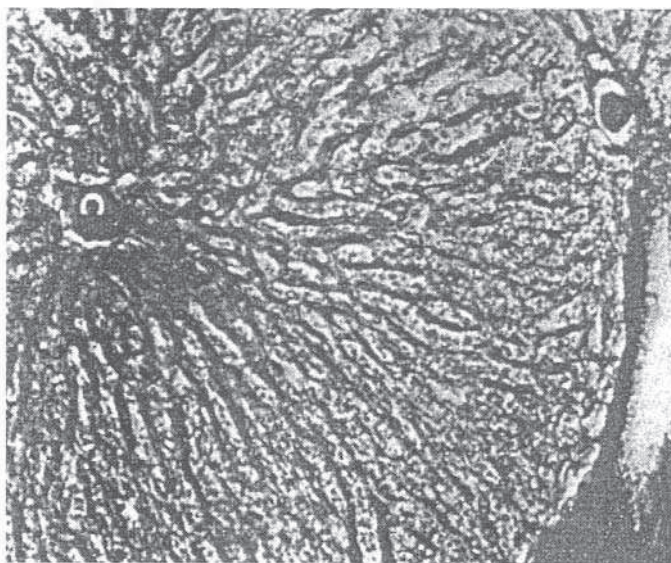
Poslouchej zvuk mísy, a když přestane, poslouchej dál.

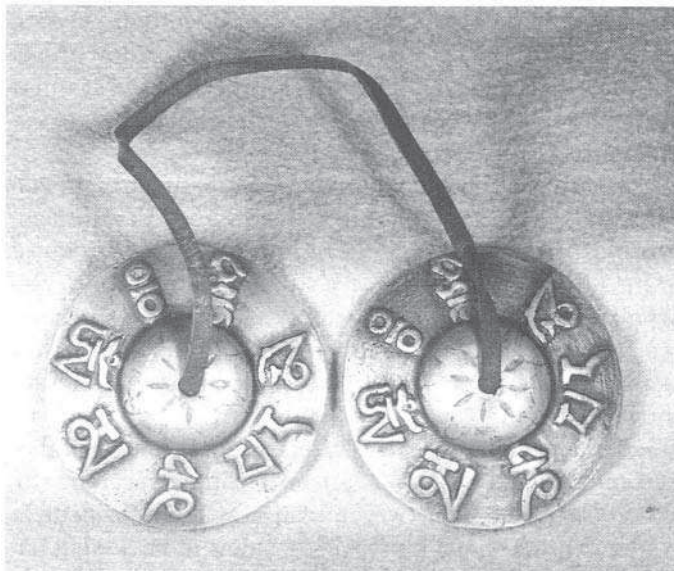
Fyzioterapeuti podobně používají ultrazvukovou masáž. Lidské tělo je živou bytostí vibrací a vlnových délek. Zdravý orgán je »vyladěný« a vibruje na své typické, unikátní a optimální frekvenci, zatímco vibrace nemocného orgánu je narušena (Novalis prohlásil, že nemoc je jen špatná písnička). Mísy, gongy a jiné kovové nástroje pomáhají obnovit harmonické frekvence a stimulovat tělo. To se vyladí na harmonické frekvence mísy, zesílí tak svou energii a je pak schopno znovu navodit nenarušenou původní frekvenci zdravých orgánů.

Mimochodem, Tibetané už dávno před dr. Tomatisem věděli o tom, že některé zvuky člověka zklidní, jiné rozčílí a že zvuk »nabíjí«. Jak řekl jeden tibetský lékař:

Ucho shromažďuje krouživou energii vesmíru, která začíná život člověka, a my onu vitalitu můžeme spatřit jako jiskru v jeho očích.

Tibetské činelky (*tingšá*) a dlouhé roury (*dung*) také využívají fázového frekvenčního posunu. Činelky jsou vyrá-

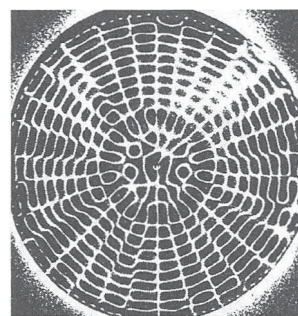




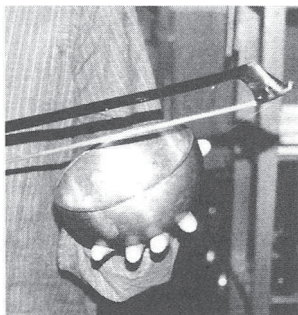
*Tibetské činelky tingšá jsou ručně vyráběné, a tedy o malíčko nestejně velké či těžké. Při úderu o sebe vydají velmi vysoký pronikavý zvuk, ale zvuková frekvence každého činelku se malinko liší. Frekvenční rozdíl rezonančně podporuje vznik mozkových vln odpovídající frekvence, většinou 4-7 Hz, tedy stav např. při šamanském vědomí...*

běny ručně, a tedy nepřesně, vždy s malými odchylkami, které pak způsobují fázový posun frekvencí. Dva vysoké, ale jemně se lišící zvuky se sfázují a výsledná pulzace je velmi účinnou terapeutickou, a podle Tibetanů i duchovní pomůckou. Jsou obvykle svázané do páru. Byly používány šamany, byly a jsou používány buddhistickými mnichy. Není jasné, kdo je použil jako první, ale je známo, že i ony jsou vyráběny ze sedmi kovů jako tibetské mísy. Ani zde nepochází železo z rudy, ale z nasbíraných meteoritů, tedy z »nebeského« kovu.

Zvuk činelků je jakýmsi pozváním, břešknou výzvou. Přivádí člověka do stavu teď a tady. Při meditaci označuje začátek a konec. Na začátku meditace jde o to, zbavit se všeho, co člověk v mysli má, a být si vědom jen okamžiku přítomnosti; na konci meditace zvuk člověka fyzicky i psychicky probudí do přítomného světa hmotné skutečnosti. V rituálech tibetského buddhismu jsou činelky používány různými způsoby. Například zvuk činelků prý přivolává Buddhu v jednom z jeho aspektů a zároveň je také obětinou. Stejně jako zenový mistr svolává žáky, kteří bloudili někde mimo stezku k duchovnosti, zpět na cestu zenu poklepem zenové hole po rameni, tibetský učitel přivolává své nepozorné žáky pronikavým zvukem činelků. Udeří nejprve levým a pak pravým činelkem v úhlu 90° a pak nechá činelky znít rovnou před žákovými očima. To »probudí« nejen nepozorného žáka, ale všechny v místnosti. Když Źukáte činelky o sebe horizontálně tak, aby se strany



*Další organický tvar, který vznik tak, že se jemný prach na ploše zformoval díky zvuku. Naskýtá se spekulativní otázka ve smyslu Sheldrakeovy teorie morfogenetických polí: nejsou viditelné tvary hmoty jen ztělesněním neviditelných vibrací?*



Pomocí smyčce dokáže zkušený hráč na tibetskou mísu vyhloudit i několik vrstev alikvótních tónů. Každá mísa tak teoreticky dokáže produkovat (a lidskému tělu dodávat) neuvěřitelně široké frekvenční spektrum. V konečném důsledku ovšem záleží na stavu vědomí a umění soustředit se hráče samotného.

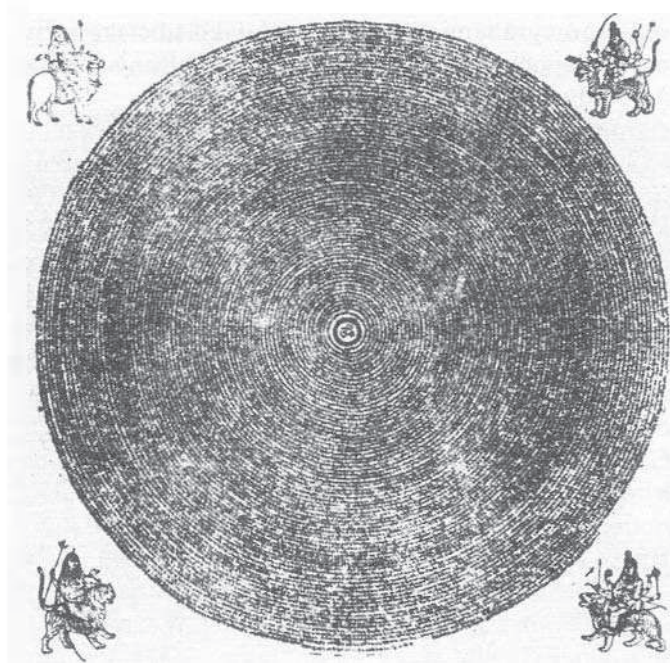
činelků přesně dotýkaly jedna druhé, docílíte měkkého, jasného zvuku. Na činelky také můžete hrát tvrdou dřevěnou nebo kovovou tyčinkou. Tak můžete uslyšet onen minimální zvukový rozdíl, který mezi nimi je a který produkuje zvláštní zvukové efekty.

Také dlouhé skládací trumpety *dung* jsou zdrojem velmi hlubokých, a protože se používají vždy v páru, i fázovým posunem interferenčně vzniklých frekvencí, které přímo působí na naše mozkové vlny. Jejich mohutný a všepřonikající zvuk spolehlivě odfoukne z mysli posluchačů všechny myšlenky na minulost nebo budoucnost: jsou okamžitě teď a tady, »mimo myšlení«, připraveni na duchovní poučení.

Jedním z nejsilnějších zážitků anglické cestovatelky Alexandry David-Neelové, která na počátku dvacátého století procestovala Tibet, bylo setkání se zvukem *šengu*. Byla svědkem situace, při které mnich úderem na šeng a následným pronikavým až nesnesitelným zvukem vyhnal z místnosti vyrušujícího vesničana. Následujícího dne, při soukromém rozhovoru s mnichem, požádala cestovatelka o další ukázkou zvuku šengu, mnich zahrál a ozval se nejkrásnější zvuk, jaký kdy slyšela.

Šeng je něco mezi malým činelem a plochým činelovým zvonkem. Je také vyroben ze stejné slitiny jako mísy, má

Takto si staří Indové představovali vibračně, dnes bychom řekli »kymaticky«, zvuk všech zvuků a zvuk počátku světa, slavnou mantru *óm*. Někde jsem dokonce viděl nákras posvátného zvuku *óm* jako jantaru, a její tvar jako by z oka vypadl jednomu obrazci Hanse Jennyho.







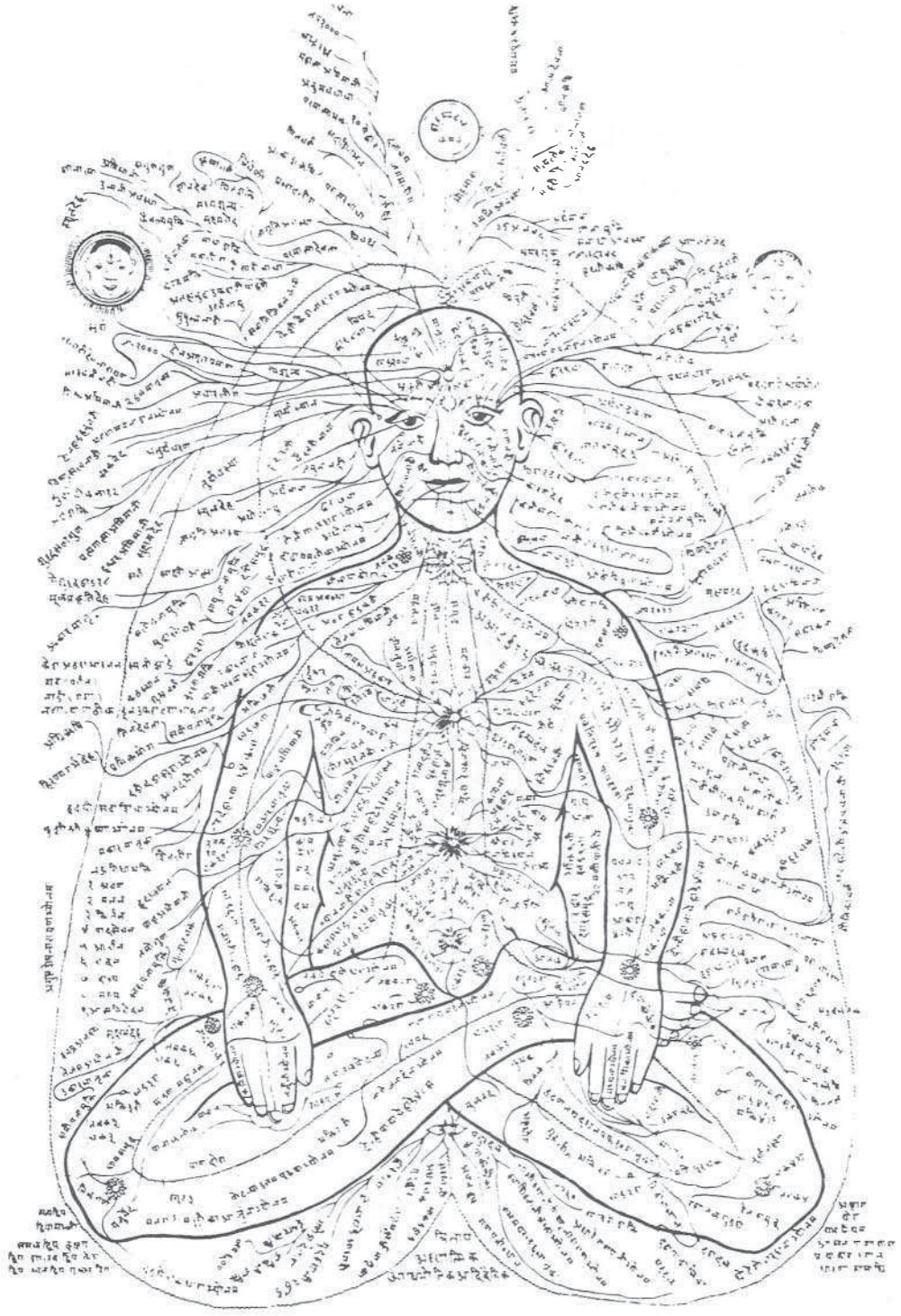
ale srdce ze speciálního tvrdého dřeva a uvnitř ozubené kolečko, které způsobuje, že ostrý kovový zvuk nejen vyplní prostor a obklopí člověka, ale zároveň je distribuován v jakýchsi paprscích přímo. Dostává tak neuvěřitelně pronikavé kvality, blížící se zážitkům z aktivního hraní na peruánskou píšťalu.

V tibetské hudbě každý nástroj reprezentuje zvuk slyšený vnitřně, při meditaci. Pro Tibetany je hudba pouze a jen záležitostí duchovní. Pro ně je nepředstavitelné používat hudbu jen k pobavení. Říkávají:

Zpívání bezduchých písní je toliko kumulací hřichu.

*Takovýto zvon je pro Tibetána nejen zdrojem příjemných zvuků, ale především symbolem o několika rovinách sestaveným z horní, mužské části, rukojeti ve tvaru poloviny dordže, a samotného zvonu, symbolizujícího ženský princip. Zvon (v sanskrtu ghanta, v tibetštině dril bhu) a hromoklín (v sanskrtu vadžra, v tibetštině dordže) jsou symboly moudrosti. Dordže je symbolem nezrušitelného mužského principu, prostředku spásy. Zvon je symbolem prázdnoty, ženského principu, moudrosti.*

*Když zahrájete, vzniká mystická jednota. Zvon a dordže jsou vnějšími symboly vnitřního stavu bytí a jejich vzhled je nejvyšší symbolický. Každá část má svůj význam. Shora dolů můžeme vidět 5 paprsků (příčlů) rukojeti, symbol 5 transcendentálních buddhů, kteří reprezentují 5 forem mystické moudrosti. Čtyři paprsky vycházejí z otevřené tlamy mořského monstra, které symbolizuje vysvobození z cyklů reinkarnací a »požírá nevědomost«. Pod nimi je kruh s 8 lístky lotosu, symbolizujícími 8 bodhisattvů. Rukojeť zvonu je tvořena vrchem dordže, spočívajícím na měsíčním disku. Pod ním je tvář bohyně (ženské formy bodhisattvy) Pradžnaparamity, inkarnace dokonalé transcendentální moudrosti. Podle jiných je to tvář Vadžrokany, inkarnace univerzální pravdy, dharmy. Když se na zvon díváte shora, uvidíte mandalu. Od středu dolů to je 8 lístků lotosu, které tvoří mandalu hlasu bohů s mantrami pěti buddhů, vepsanými na lístcích. Spodní okraj zvonu zdobí 51 dordží, což symbolizuje 51 malých překážek na cestě k osvícení, které lze překonat právě pomocí zvuku zvonu.*



---

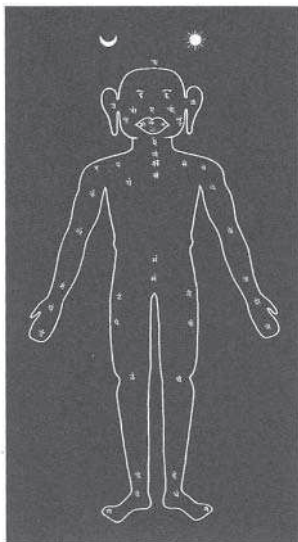
# KAPITOLA IX.



# TAJEMSTVÍ INDICKÉ HUDBY

Óm, které je Brahma, je vesmír.  
Cokoliv existovalo, cokoliv existuje,  
cokoli bude existovat, je Óm.  
A cokoli přesáhne minulost,  
přítomnost a budoucnost, je také Óm.

Vědy



Jedna tajná indická nauka se přímo nazývá «náda jóga», jóga zvuku. Jogín je schopen proposlouchat se přes běžné zvuky svého těla až ke zvukům myšlení. Sanskrt, posvátný umělý jazyk, symbolizuje posvátné vibrace kosmu. Zvuk jednotlivých písmen sanskrtu se váže k jednotlivým částem těla, které tak lze zvukem energetizovat podle prastaré metody anga njasá.

George Harrison vydal koncem šedesátých let album *Wonderwall music*. Na obalu byl namalován človíček v buřince a s deštníkem, jak stojí před vysokánskou cihlovou zdí. Někde nahoře jedna cihla vypadla a človíček očividně poslouchá lákavé a exotické zvuky či hudbu, linoucí se zpoza zdi. Za zdí je totiž rybníček s lekníny, ve kterém se koupou a radují polonahé indické krasavice. Tento obrázek dokonale ilustroval vztah Evropanů k indické hudbě. Tušili jsme, že musí být magická a úchvatná, ale většinou jsme o ní jen zprostředkovaně slyšeli a z nahrávek na tehdejších elpíčkách jsme nebyli o nic moudřejší.

Dnes začínáme tušit, proč indická hudba funguje, léčí a duchovně povznáší a proč jsme to donedávna nedokázali sami objevit.

Indové tvrdí, že veškeré stvoření pochází z vibrací (*nāda*). V sanskrtu je věda o hudbě nazývána *prástara*, což znamená matematické uspořádání rytmů a stupnic. (Že by odtud pocházely Pythagorovy znalosti?) Každý tón indické hudby odpovídá určité planetě a odráží i určité ladění světa přírody. (Že by odtud pocházely zkušenosti tibetských šamanů?) Indové ovládali alchymii vibrací a vyvinuli si během doby takový hudební cit, že ani obyčejný člověk z vesnice nemohl snést např. melodii ranní rágy zpívanou večer. Indové odedávna věděli, že nevezme-li člověk v úvahu, že každá planeta má svůj vliv a vibrace, může se hudba stát zábavou, ale neplní své původní poslání. Člověk není jen tělo, ale i mysl. Tělo nasytí potravou, ale duše potřebuje také nějakou energii.

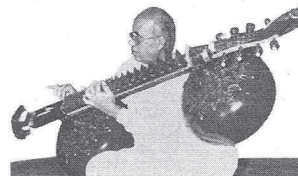
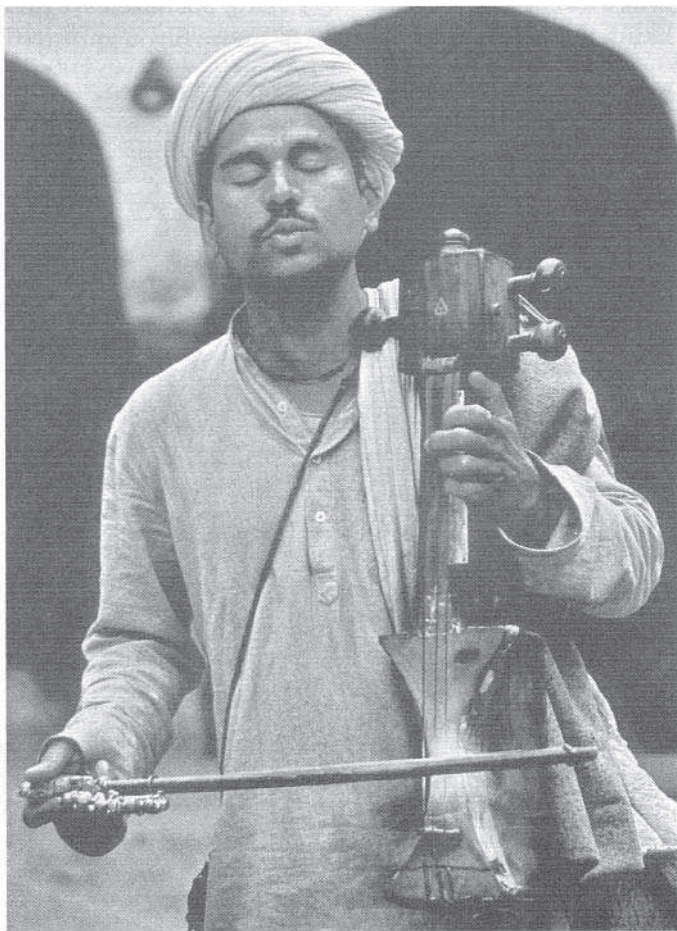
Ještě z předbuddhovských dob pochází *Knihy zlatých předpisů*, ve které se píše:

Než vložíš nohu na žebřík vedoucí vzhůru, věz, že nejlepším žebříkem jsou mystické zvuky, je jichž hlas Bůh uslyší takto: První je jako zpěv slavíka, když vábí svou družku. Druhý zní jako něžný zvuk činelku Jitřenky. Třetí zní jako zvuk příboje ukrytý v mušli. Další zní jako zvuk víny. Pátý jako zvuk bambusové flétny, který se mění v šestý, zvuk trubky. Poslední zní jako dunění hromu a ten také spolyká všechny ostatní zvuky.

Zjednodušeně a pro potřeby této knihy shrňme: základem tajemství působení indické muziky jsou *drone*, rezonance, *alap*, pozitivní motivace a absence harmonie.

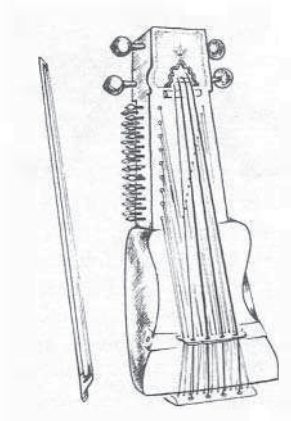
Drone (z angličtiny, čti *droun*) je něco, co v naší hudbě zcela chybí. Každá forma indické klasické hudby, ať už té severoindické, hindustánské, nebo jihoindické, karnatické, využívá buď konkrétní nástroj, *tampuru*, nebo zvlášt-

ní struny na nástroji k produkci nepřerušovaného zvuku v základní tónině. Tento kolovrátkový zvuk plní jednu základní funkci: pomáhá buňkám našeho těla vibračně se harmonizovat v dané frekvenci. Naše hudba je většinou příliš rychlá, krátká a strukturně složitá na to, aby se celé komplexy buněk dokázaly vyladit na jednu frekvenci. Akord střídá akord, tónina tóninu a délka skladeb většiny písniček nepřesahuje čtyři nebo pět minut. Jednotlivé buňky (a části) našeho těla tak obvykle nemají dost času vyladit se na převládající frekvenci hudby a poslech běžné hudby spíše vysiluje, než nabíjí. Nevadí to mladým lidem, kterým hudba odjakživa sloužila jako energetická ventilace. Co ale my ostatní? Drone, jedna neustále znějící frekvence, dodává tělu posluchače stálý příděl těžé energie a umožňuje mu, aby se postupně vyladilo a zharmonizovalo.



*Již ve védách zmiňovaný nástroj guruů, vína, má i svou »basovou« verzi. Nejznámějším hráčem na rudra vínu byl člen slavné rodiny Dagarů, který na rozdíl od tolerantního R. Šankara ještě donedávna stále učil klasickým způsobe* a nekompromisně od svých žáků vyžadoval maximální přesnost a kvalitu. Podle Dagara dělal Šankar chybu, když se snažil hudebním barbarům z Evropy představit něco tolik mimo rámec jejich vnímavosti, jako je klasická indická hudba.

*Podle Indů je hudba po tanci druhým nejušlechtlejším uměním. V Indii ještě donedávna existovala tradice kast, takže kromě tesařů, kovotepců nebo holičů existovala kasta profesionálních hudebníků, kteří hráli buď jen v chrámech a na chrámových festivalech, nebo byli pronajímáni pro různé slavnosti. V každém případě tito lidé cvičili na svůj nástroj mnoho hodin denně po desítky let, než dosáhli takové úrovně, aby mohli koncertovat.*



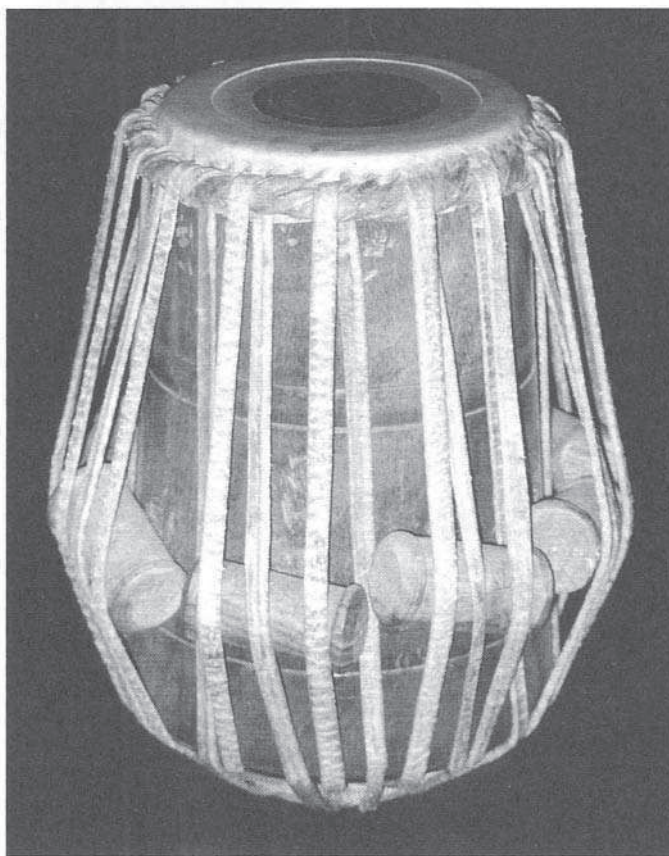
Na sarangi se hraje smyčcem. Tělo je vyřezáno z jednoho kusu dřeva, hraje se na tři nebo čtyři hlavní struny. Ve spodní vrstvě je napnuto a vyladěno dalších až čtyřicet sympatických, tedy rezonančně rozeznívaných strun. Zkušený hráč dokáže ze sarangi dostat neuvěřitelně jemné zvukové variace a barvy.

Tabla jsou symbolem dokonale propracovaného rytmického systému indické tradice. Sestávají ze dvou bubínků, kovového basového, na který hráč dokáže zahrát i glissandové tóny, a dřevěného (viz obr.), který je vždy přesně naladěný na základní tón rágy (ať už ji hraje sítárista, nebo zpívá zpěvák). Blána z kozlečí kůže je uprostřed vyztužena vypalovanou gumovou pastou, která se nanáší, suší, leští a opět nanáší až ve stovce vrstev a dodává bláně znělý, koherentní zvuk. Díky další kruhové kůži, napjaté hovězími řemínky a dřevěnými kolíky, jsou tabla asi jediným bicím nástrojem, jehož zvuk směřuje jediným směrem. Když blánu posypete pudrem a zahránete na ni (viz kymatika), pudr se shromáždí přímo ve středu blány.

Mimochodem, autor hudby new age Max Folmer studoval holandskou renesanční hudbu a s překvapením objevil, že tehdejší Holanďané měli přes obchodníky styky s indickými hudebníky a že také používali drone.

S délkou hudby souvisí i jedno z mnoha tzv. kulturních nedorozumění. Koncert klasické indické hudby trvá v Indii klidně i čtyři pět hodin. Když se ale tato hudba dostala k nám, Evropanům, na tehdejších elpíčkách, která mohla reprodukovat maximálně čtyřicet minut hudby, měli jsme možnost slyšet vždy velmi zkrácenou a spíše závěrečnou fázi mnohahodinového koncertu. Producenti vybrali pro ně tu nejatraktivnější část a nám pak indická hudba připadala příliš rychlá a nesrozumitelná. Nedokázali jsme se v ní orientovat.

Každý koncert indické klasické hudby začíná tzv. *alapem*. Alap je úvodní, meditativní část koncertu, ve které se hráč a s denní dobou vyladěný nástroj pokoušejí své publikum naladit na tutéž *rasu*, což je emoce rágou zprostřed-



kovávaná. Celé dlouhé minuty přehrává hráč tytéž tóny a melodické postupy, aby tělům a myslím posluchačů umožnil se vzájemně vyladit a sladit. Teprve když cítí, že i publikum je vyladěno, začne hrát ústřední melodii rágy a případně se po chvíli přidají i bubínky.

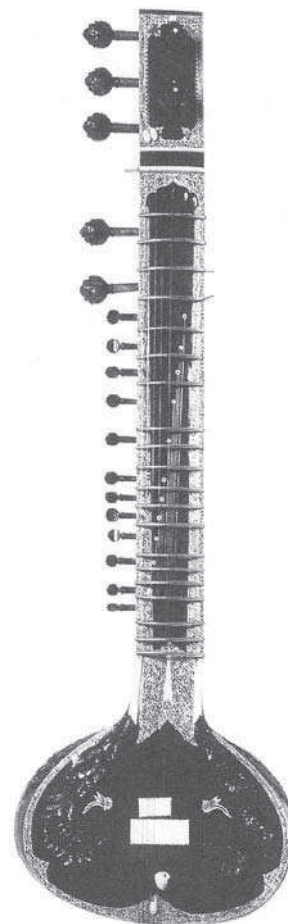
Podle Indů je nejdokonalejším hudebním nástrojem lidský hlas. Zpěváci jsou také nejvíce oceňováni a váženi. Takový zpěvák je spíše duchovním učitelem než hudebníkem. Původní styl vokální prezentace, vycházející až z recitace staroindických véd, se nazývá *dhrúpad*. Je to velmi sofistikované a teprve dlouholetou zkušeností nabyté umění pracovat s hlasem a melodií tak, aby došlo k předání určitých duchovních hodnot. Zjednodušeně řečeno, tito zpěváci léčí svým hlasem a zpěvem duše svých posluchačů. Indiští zpěváci a zpěvačky jsou právě díky mnohaleté praxi, duchovní motivaci a také díky tomu, že indická klasická hudba rozlišuje nejen pŕltóny, ale i čtvrttóny\*, neuvěřitelně intonačně přesní.

Indové vždy dokázali přesně vycítit základní ladění svých rág. Hans Cousto, který se zabývá výpočty tónů planety Země, ale i dnů, měsíců a roků, zjistil, že základní *sa* indické hudby rezonuje s »tónem« rotace zeměkoule. Tón, který této vibraci odpovídá, je dnes Gis (byť ještě v 18. století to bylo A).

Dnes se také ví, že uvolněním hlasivek člověk uvolní své emoční bloky. Zpíváme-li nízké nebo pomalé tóny, zklidníme nejen tělo, ale především mysl. Zpomalíme nejen tělesné, ale i duševní procesy. V tomto smyslu je *dhrúpad*, právě tak jako zpěv tibetských mnichů, také jednou z velmi léčivých metod, které v naší kultuře nemáme.

Typické indické hudební nástroje, např. *sítár*, *vína*, *santur*, *sarangi*, navíc velmi důmyslně využívají principu rezonance. Zatímco hráč hraje melodii na několik málo hlavních strun, rezonančně rozeznívá i mnoho dalších strun, na které se většinou nehraje, ale které právě díky tomu, že jsou vyladěny do odpovídající tónové řady rágy, zní rezonančně samy. Takto vzniklé frekvence jsou, jak jsem jistě nejen já zjistil i sám na sobě, velmi terapeutické. Měřením reakce těla a jeho jednotlivých buněk na určitou hudbu se zjistilo, že — jak velmi dobře věděli už staří Indové — hudba je také dokonalým médiem pro přenos

\*Např. mezi *sa* a *re*, něco jako mezi naším C a D, obsahuje indická notace další čtyři tóny a do indické oktávy se vejde dvaadvacet dalších not, zatímco evropská obsahuje dvanáct.



Nejnámějším nástrojem hindustánské klasické hudby je *sítár*. Pochází prý z 13. století a jeho název je perský (*seh tar* znamená tři struny). Hraje se na čtyři až sedm hlavních strun, z nichž na čtyři se hraje, a další znějí v základním tónu (*drone*), a ve spodní vrstvě je sedm až devatenáct sympatických strun. Indové vymysleli pohyblivé pražce, aby tam mohli nástroj přeladit vždy podle příslušné rágy pro příslušnou denní či roční dobu. Navíc hlavní strunu dokáží vytáhnout v *glissandu* až o několik tónů nahoru.



*Takto se používá tampura při sólovém zpěvu. Na obrázku je jedna z nejznámějších indických zpěvaček Subbulakšmi. Hrát na tampuru (třeba při doprovodu sítáristy) vyžaduje od hráče naprosté, někdy až několikahodinové soustředění, které mění estetický zážitek z hudby v dokonalou a komplexní meditaci. Pozorný návštěvník vystoupení indických hudebníků či zpěváků si jistě všimne, že na rozdíl od nás, vycepaných učitelkami hudební výchovy, se Indové při poslechu hudby pohybují. Dnes víme, že když se ušima do mozku dostanou i informace z vestibulárního aparátu – ucho je především orgánem rovnováhy – je i poslech hudby daleko intenzivnější.*

určité emoce nebo určitého pocitu. Ukázalo se dokonce, že duchovní nebo charakterové vlastnosti jednotlivých dirigentů mohou při produkci téže hudební skladby předat i pozitivní nebo negativní emoce, např. podle toho, jak se dirigent k orchestru choval při zkouškách. Když hudebník udeří (hmotnou) paličkou nebo svým prstem do bubínku nebo na strunu svého nástroje, vznikne zvuk. Ten ale může kromě hudebních frekvencí přenášet i emoční stav hráče. Rezonančně vzniklé tóny, tedy takové, které vznikly, aniž by hmota působila na hmotu (prst na strunu), jsou v tomto smyslu velmi čisté, léčivé, duchovní. Charakteristický zvuk víny nebo sítáru se tedy skládá nejen z melodie, kterou vytváří hráč, ale i z řady rezonančně vzniklých, a tím velmi léčivých frekvencí v konkrétní ráze.

Vždy, když se rozezná více strun, dochází k jejich vzájemnému interferenčnímu ovlivňování a zvuk »pulzuje« v určité výsledném tempu. Nikdo neví, jak je to možné, ale indické nástroje pulzují v tempu kolem 7 Hz. Zapamatujte si tento údaj.

Typické je také glissando, klouzavé přecházení z tónu na tón. Dnes víme, že právě glissanda jsou terapeuticky účinnější, protože působí širším spektrem frekvencí a harmonizují více částí našeho těla.

Další rozdíl mezi indickými a evropskými nástroji je přímo viditelný: zatímco evropské smyčcové nástroje používají velmi tenkou kobylku, přes kterou jsou struny napjaty, indické strunné nástroje používají kobylku několik centimetrů širokou. Zvuk vibrující struny je tak obohacován pro indické nástroje typickým zvláštním drnčením. Někteří hráči tento efekt ještě zvýrazňují tím, že strunu na kobylce podvážejí nití nebo šňůrkou. Dnes již víme, že ono drnčení má tentýž efekt produkce alikvótních tónů jako u dvouplátkových dechových nástrojů nebo u australské didžeridu. Výsledný tón je velmi bohatý na harmonické, alikvótní tóny.

Na dotaz jednoho novináře, co si myslí o hudbě new age, sítárista Ravi Šankar nedávno prohlásil:

Indická hudba je new age už dva tisíce let.

Ne náhodou bylo zjištěno (D. Retallackovou), že když se rostlinám pouští různá hudba, nejvíce jim vyhovuje klasická indická hudba, např. zvuk sítáru.

Některé tónové postupy jsou Indy považovány za posvátné. Saraswatí je bohyní hudby i vědění. Hudební náměty jsou totiž vždy zásadně pozitivní. Indický hráč či

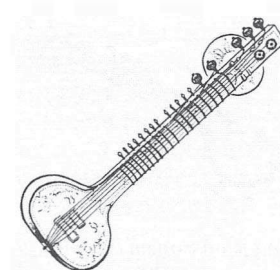
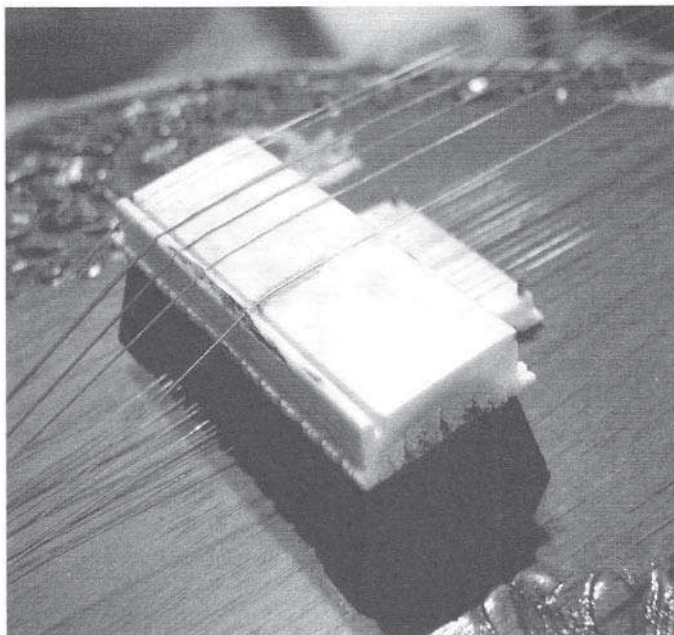


zpěvák nikdy nehraje či nezpívá o něčem negativním. Opěvuje vždy jen pozitivní ctnosti, jako jsou krása, láska, soucit či přátelství, zatímco naprostá většina západní hudby je jakýmsi terapeutickým pokusem vyzpívat či vyhrát se z nějaké špatné nálady nebo emoce a ve výsledné hudbě je to tedy obsaženo. Indická hudba je neuvěřitelně léčivá právě pro svůj pozitivní náboj.

Zkusme si uvědomit, kolik lidových i světově populárních písniček je ve své podstatě negativních. Od těch dětských (např. *Pec nám spadla...*) až třeba po celosvětově často hranou McCartneyho *Yesterday* — podvědomě přijímáme negativní emoce v písničce obsažené. Paul se právě rozešel se svou dívkou a napsal o svém smutku písničku. Pak se stala hitem a zpívá si ji celý svět. Netuší ale, že se tak podvědomě ladí na emoci, kterou Paul prožíval — na smutek ze ztráty někoho velmi blízkého.

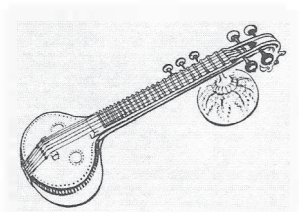
Indická klasická hudba navíc nepoužívá harmonii — akordy. Indové odedávna tvrdili, že člověk je nedokonalý, duchovně nečistý, a tak si harmonii, princip nebes a vesmíru, ještě nezaslouží. Proto indická hudba používá jen rytmus a melodii. Přesto, anebo právě proto, nikdy neprestala být léčivá.

Součástí našich iluzorních představ o indické kultuře, a zvláště hudbě, byla i představa, že guru, duchovní učitel, je velmi přísně vyhlížející a autoritativní, velmi seriózní.



*Surbahar je jakýsi basový sítár. Má širší a delší krk a na rozdíl od sítáru nepohyblivé pražce. Delší struny a delší dozvuk umožňují hráčům dosahovat hlubšího působení na tělo a mysl posluchačů. V horní vrstvě jsou obvykle čtyři struny, na které se hraje, dvě, které drží stálý tón, a ve spodní vrstvě je třináct sympatických strun. Surbahar má ale navíc dvě basové struny, které znějí v extrémně nízkých oktávách. Samo slovo surbahar znamená »melodie jara«.*

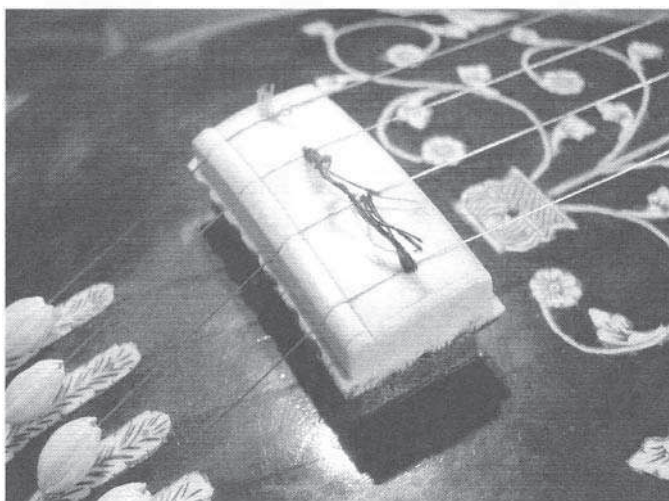
*Zatímco hlavní struny sítáru jsou napnuty přes širokou slovinovou kobylku, vespuďe je další vrstva tzv. sympatických strun, vyladěných do konkrétní rágy. Na ty se sice občas také hraje (do rytmu), ale jejich hlavní funkcí je rezonovat se jen rezonačně, aniž by na ně bylo udeřeno. Indové tak vyřešili problém rozeznání mystického čtvrtého zvuku (první zvuk vzniká v ústech, druhý v krku, třetí v energetickém centru).*



*Vína je nástrojem bohyně hudby, učení a krásných umění Saraswatí. Je původně spíše nástrojem karmatické hudby, ale používají ji i hudebníci v severní Indii. Čtyřicetistruný nástroj je napnut přes zvláštní vydlabaný hmatník a hráč může promačkáváním struny zahrát i čvrttóny a hrát si s barvou zvuku v nekonečném počtu nuancí. Vínu používali všichni velcí guruové jako duchovní nástroj a dodnes je to nástroj intelektuálů.*

ní pán (protože v Evropě nás odjakživa učili, že duchovnost je přeci tak vážnou věcí). I toto je jistým kulturním nedorozuměním. Přál bych vám vidět a zažít, jak vypadá takové mnohahodinové setkání gurua se svými vesnickými žáky: guru předzpěvuje krátké části mantry a celá vesnice píseň opakuje. Všichni tleskají do rytmu, tempo zpívání se stále zrychluje a po hodině jsou všichni euforicky nabiti energií, optimismem, smíchem a tolerancí. Mantra je totiž dalším indickým hudebním vynálezem. Neustálé opakované zpívání krátké věty v sanskrtu pomáhá velmi efektivně zbavit se starých emocí, soustředit se na přítomnost a zharmonizovat tělo a mysl. Přesně tyto tři aspekty jsou tím, co současné západní hudbě chybí. Neurofyziologické výzkumy rozdílů v činnosti levé a pravé mozkové hemisféry a způsobů komunikace mezi jednotlivými částmi mozku dnes pomáhají odhalit stále více z tajemství, proč a jak na nás hudba a rytmus působí. Tak jako hudba jiných starých i šamanských kultur — a není sporu o tom, že i indické rituály, při kterých se věřící snaží spojit s božským (např. *púdža*), byly neoddělitelně spojeny s hudbou, v tomto případě bubnováním a extatickým tancem — indická klasická hudba a zvláště lidovější styl zpěvu bhadžanů, kirtanů, manter a celá řada rituálů, při kterých se používá hudba, dokáže velmi spolehlivě navodit určitý stupeň tranzu, změněného stavu vědomí. Na indickém venkově se dodnes můžeme setkat např. s rituálem na oslavu bohyně Amman, při kterém se ženy dostávají do extáze kombinací alkoholu, betelu, marihuany a neustále se zrychlujícím bubnováním.

*Struny tampury jsou na kobylce podvázány šňůrkou, aby nástroj rozezněl charakteristicky bzučivým a vrncím zvukem. Zvuk je pak delší, silnější; snadněji vznikají dlouhé řady alikvótních tónů (ne náhodou Indové tento bzučivý efekt nazývají »džawari«, což znamená »život«). Podobně je při nácviku alikvótního zpěvu ve dvojicích lepší, když jeden z partnerů chraptí. Právě tak jsme svým tělům dodávali akustickou energii tím, že jsme jako děti hrávali na hřebínek přes toaletní papír.*





*Ravi Šankar, legenda indické hudby. On to byl, kdo se velkou měrou zasloužil o vzájemné poznání velkých hudebních kultur. Na konci 60. let a počátkem 70. let, kdy vystupoval na velkých rockových koncertech, byl často velmi zklamán tím, že tehdejší mladá brala jeho koncerty jako příležitost kouřit marihuanu nebo brát silnější drogy. Nabízel jim, že když nebudou kouřit, dokáže je hrou na sitár a indickou hudbou dostat dál než jakákoli droga.*

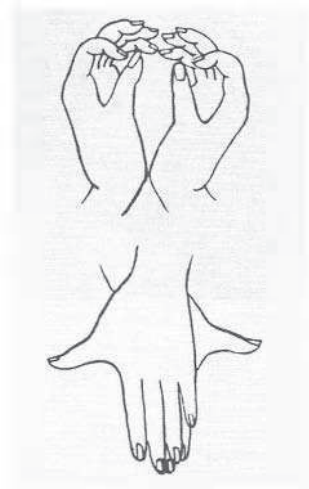
*Indičtí náda jogíni umějí např. zpěvem specifických manter probudit tzv. kundalíní, skrytou a mocnou energii, která stočena jako had spí na konci páteře člověka. Podle nich je právě kundalíní zdrojem onoho magického, neslyšitelného a nezahraného zvuku. Když se podaří kundalíní probudit, člověk uslyší kosmický zvuk v mnoha formách podle toho, ve které části těla se kundalíní právě nachází. Kvalita a barva zvuku je přitom závislá i na pozici těla a hlavně rukou, které vytvářejí tzv. mudry.*

Indové mají pravdu, když tvrdí, že Evropané jsou »hudebními barbary«. Nesouzní s denní či roční dobou, hrají si Wagnera ráno nebo vpoledne, používají akordy a neumějí se vyladit.

A především — Indové vždy považovali hudbu za duchovní Cestu. Jejich »slogan« *Náda Brahma* mluví sám za sebe. *Náda* znamená zvuk, *Brahma* je Bůh. Zvuk je Bůh. Zvukem se dá spojit s Bohem. *Náda jogíni* používali, a snad ještě používají, právě zvuk k tomu, aby poznali sami sebe a dosáhli »duchovního probuzení«, osvícení.

V posledních letech dvacátého století se mantry — upravené Američanem Henry Marshalllem — stále víc zpívají i v českých zemích. V Praze se dokonce podařilo uspořádat koncert, na kterém mantry najednou zpívalo téměř devět set lidí. Takový zážitek zcela spolehlivě v lidech otevírá něco velmi hlubinného a pozitivního. I kdyby to třeba byla jen vzpomínka na českou písničku. A tak se postupně začíná mezi lidmi zpívajícími mantry zpívat i mantra typicky a výsostně česká — *Lásko, Bože, lásko*. Jen tahle tři slova na známou melodii.

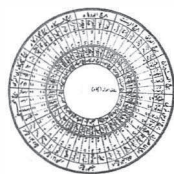
Co se asi může stát s člověkem, který bude čím dál hlubinněji a častěji uvnitř sebe sama znít slovy »Lásko, Bože, lásko«?





---

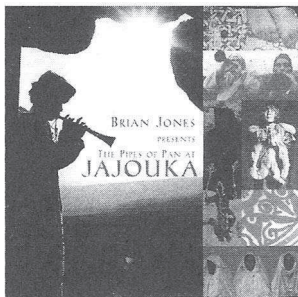
# KAPITOLA X.



# HUDEBNÍCI Z JAJOUKY A BŘIŠNÍ TANEC

Rytmus je život.

H. I. Khan



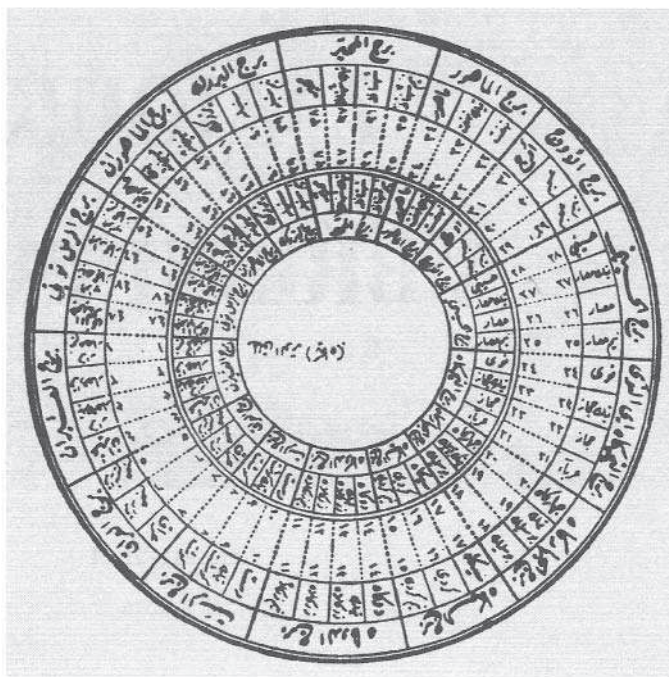
*Obal reedice alba z roku 1971. Tato nahrávka byla vůbec první, která kdy byla s mistry hudebníky pořízena, a bylo to také poprvé, kdy se hudebníci sami slyšeli.*

Podle Háfíze, súfijského básníka ze 14. století, vyrobil Bůh na začátku hliněnou figurku člověka a poprosil lidskou duši, aby do ní vstoupila. Duše ale odmítla, protože takové násilné vtělení do hmoty považovala za vězení. Byla přece zvyklá pohybovat se volně a neomezeně všemi pozemskými říšemi. Bůh tedy požádal anděly, aby zahráli, v nejlepším je zastavil a duši řekl: „Vidíš, kdybys dlela v hmotných rezonujících tělech, byl by dojem z této andělské hudby ještě intenzivnější.“ Háfíz k této legendě dodal:

Lidé říkají, že když duše slyšela andělskou hudbu, vstoupila do těla. Ve skutečnosti tou hudbou byla duše sama.

Arabská a později i islámská kultura jsou také úzce svázány se svou hudbou. Mistři hudebníci ze severomarroccké vesnice Jajouka poblíž Tangeru jsou slavní již od roku 1970, kdy s nimi Brian Jones, později tragicky zhybnuvší člen slavné skupiny Rolling Stones, natočil a sám vydal čtyřicetiminutový záznam něčeho, co on sám a spolu s ním i tisíce dalších posluchačů považovali za neuvěřitelně šlapající rockovou hudbu. Hudebníci z Jajouky jsou profesionálové (nedělají nic jiného), tvoří samostatnou kastu a řemeslo se dědí z otce na syna. Ostatními vesničany jsou považováni za čaroděje, protože jsou prý svou hudbou

*Maqam, pomůcka arabských hudebníků poskytující přehled o jednotlivých tónech a jejich vzájemných kombinacích. Pomocí této tabulky mohl hudebník použít takové tóny a postupy, které potřeboval např. pro upevnění přátelství, zdrženlivosti, pro potlačení pýchy, smyslnosti a smutku.*





schopni hovořit s duchy hor a pouště, jsou schopni vyháňt zlé duchy a bojovat s ďáblem noci. Soubor, hrající na desítky dvouplátkových dechových nástrojů a na mnoho bubínků, vytváří za pomoci rytmu a zpěvu (princip zvolání a odpovědi chóru) dlouhá pásma rytmické a extázi snadno navozující taneční hudby.

Kromě oboustranných bubnů a dvouplátkového dechového nástroje *raita* hrají hudebníci z Jajouky na bambusovou flétnu *liru* a třístrunnou loutnu *guimbri*. Rodina Attarů je rodinou s »barakou«, požehnáním Boha, a tak se v ní dědí role vedoucího celé velké skupiny hudebníků. Její příslušníci dokáží hudbou léčit, obnovovat ducha vesnice, vyháňt zlé duchy z těl potřebných a hrát a bavit lidi na festivalech. K počátku tohoto druhu hudebního rituálu se váže krásná legenda o mladém pastevci, který přes zákaz vlezl do jeskyně, kde našel jak bohatou vegetaci, tak jedno stvoření, napůl člověka, napůl kozla, které ho postupně naučilo hrát na svou kouzelnou flétnu.

Pod vedením jednoho z rodiny Attarů uspořádali mistři hudebníci z Jajouky v roce 1980 celoevropské turné, ale po smrti jejich vedoucího začala tradice ustupovat modernímu stylu života. Mladí odcházeli z vesnice do města, do školy a za prací, a tak až v poslední době začal další potomek slavné rodiny, Bachir Attar, koncertovat a natáčet původní hudbu mistrů hudebníků z Jajouky s různými hudebníky\*.

Vždy na počátku února se v marocké vesnici Jajouka (což znamená »něco dobrého k tobě přijde«) shromáždí asi stovka hudebníků, kteří pak po osm nocí hrají a zpívají tak, že společlivě přivedou sebe i všechny zúčastněné do stavu tranzu. Když začne padesát hudebníků foukat na své, hoboji podobné nástroje *raita*, spustí se zvuková bouře. Hudebníci i tanečníci jsou svátečně oblečeni do bílých šatů, tanečníci se po chvíli svíjejí v kruhu mezi hudebníky a vesničanky sedí opodál a ječí s co nejvíce otevřenými ústy.

\* V roce 1989 natočil skladbu a dokumentární film se slavnou skupinou Rolling Stones.



*O částečně indickém a cikánském původu břišního tance svědčí i obvyklé, cikánskému oděvu podobné kostýmy se širokou, velmi nízce posazenou sukní a halenkou, která odhaluje břicho.*

Jméno Attar znamená »božská vůně«. Ten, kdo pomocí hudby mistrů hudebníků z Jajouky dosáhne mystického stavu, prý tuto »božskou vůni« ucítí.

Aby byli hudebníci schopni dostat se do tranzu a aby byly jejich rituály účinné, nesmějí se už několik dnů před vystoupením stýkat se ženami, musí se postit a duchovně připravovat. Hrají při velkých svátcích a rituálech třeba celou noc hudbu, která zní jako chaos, z něhož se noří záblesky řádu, která oslavuje plodnost přírody a žen, která používá extázi a šilenství, aby obnovila moudrost, radost, zdraví a štěstí. Tvrdí se, že tento každoroční festival je marockou verzí římských oslav boha Pana. Vesničanky věří, že když se při celonočním tanci některé z nich dotkne svou metličkou ten, který představuje ducha strachu, žena otěhotní. Všichni vesničané pak věří, že pokud by mistři hudebníci někdy v průběhu slavnosti přestali hrát, nastal by konec světa. Na vlastní uši a oči slyšel a viděl hudebníky z Jajouky hrát i spisovatel William Burroughs a napsal o tom:

Píšťaly ti zahušují uši... Stále a stále, nikdy to nekončí... Nakonec ti vítr utrhne hlavu a ty znovu slyšíš nebeskou hudbu. Je ti to líto, a zároveň neskutečně hluboce miluješ to ubohé stvoření, které štká a směje se zároveň, a tobě najednou dochází, kdo to je — jsi to ty sám.

Břišní tanec také není tím, co nám opakovaně tvrdilo Rudé právo, totiž erotickým a hříšným tancem vykořisťovaných žen tančících před zhýralými kapitalisty. Dnes je

*Dnes se v celém západním světě běžně pořádají jak kurzy břišního tance, tak slavnostní představení, při kterých tančí Evropanky všech postav a jakéhokoli věku. Tento snímek pochází z pražské show první orientální tanečnice v Čechách Mily el Kral.*

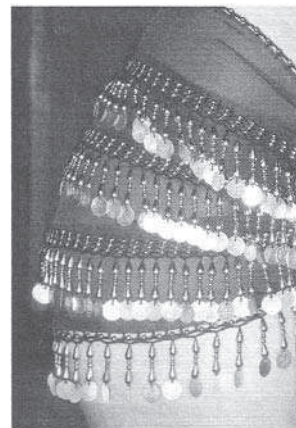




orientální břišní tanec stále populárnější i u nás a ženskými lékaři, ortopedy a psychology v západní Evropě a v USA je doporučován jako výjimečně efektivní terapeutická metoda. Tímto tancem se uvolní blokády, napětí a křeče svalstva. Zlepší se pohyblivost kloubů, posílí svalstvo zad. Upraví se případné zažívací, menstruační a klimakterické potíže, posílí a zkvalitní se prožívání sexu. Je to vynikající cvičení pro těhotné ženy, ale také prostředek proti depresím a špatné náladě.

Břišní tanec vznikl asi před 4000 lety v Africe jako tanec rodiček. Žena, která se chystala родit, tančila s několika dalšími ženami ve zvláštním stanu tak dlouho, až své dítě »vytančila«. Dítě tak, na rozdíl od dnešních zvyklostí, přišlo na svět naprosto bezbolestnou, přirozenou cestou. Tento tanec se pak rozšiřoval dál a dostal se např. až do Indie, kde byl provozován jako tanec chrámový. Název »břišní tanec« se objevil, až když první Angličané přišli do Egypta a ve srovnání se sešněrovanými Evropankami byli fascinováni holým uvolněným bříškem orientálních tanečnic. Na rozdíl od Egypta a Turecka, kde se z tance postupně stávala kabaretní záležitost, je v Africe stále vnímám jako tanec rituální.

Za zmínku stojí ještě jedna domněnka, osvětlující celosvětovou oblibu rockové hudby. Zatímco křesťanská tradice západní hudby donedávna pracovala se třemi horními čakrami (uctívalo se to »nahore«, chrámy byly velmi vysoké, zpívalo se vysokými hlasy), duchovní tradice Afriky a Latinské Ameriky pracovala spíše se třemi spodními čakrami – tance byly »zemité«, základem byl především rytmus. Rocková hudba to ve druhé polovině dvacátého století propojila: každý soubor používá jak bubny a basovou kytaru (jako rytmické nástroje produkující velmi nízké frekvence a působící na tělo a tři spodní čakry), tak vysoké hlasy zpěváků či zpěvaček a velmi vysoké tóny elektrických kytar (a pokud chcete, i činelů bicí soupravy).



*Břišní tanečnice se odjakživa doprovázely rytmickými zvuky kastanět nebo kovových činelů. Pokud musely ruce zůstat volné, obtáčely si boky šátky posítými cinkajícími mincemi a plíšky.*



---

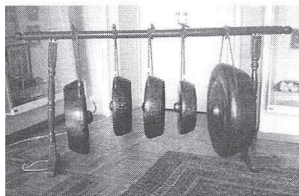
# KAPITOLA XI.



# HYPNOTICKÝ GAMELAN A TRANZOVNÍ KEČAK

Každá molekula každé tkáně a každého orgánu těla  
zní svým tónem...

P. G. Manners



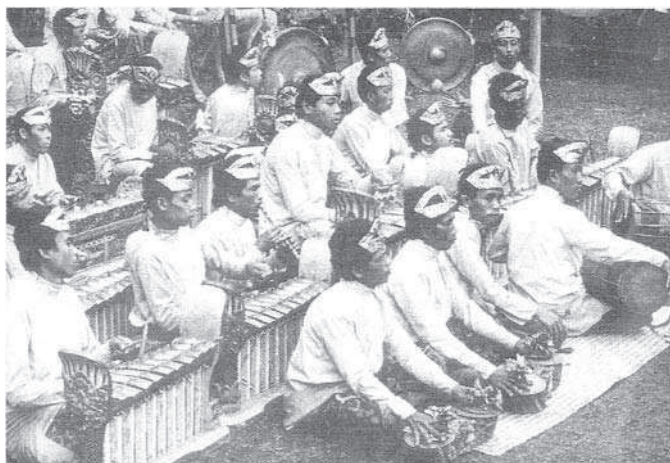
*Expozice gongů ze sbírky Náprstkova muzea, umístěné v Liběchově. Před lety se nám podařilo zorganizovat týdenní kurz hry na gamelan pod vedením jednoho Balijsce. O něco později jsem při natáčení CD právě při hře na tyto gongy zažíval nádherně relaxační chvíle, protože každý ten neobyčejně hluboký a obklopující tón s bohatstvím barev člověka hladil a zároveň sprchoval, konejšil a zároveň omýval, rozvíbrovával a zároveň zpevňoval. Zvuk to byl velmi mohutný, ale zároveň příjemný.*

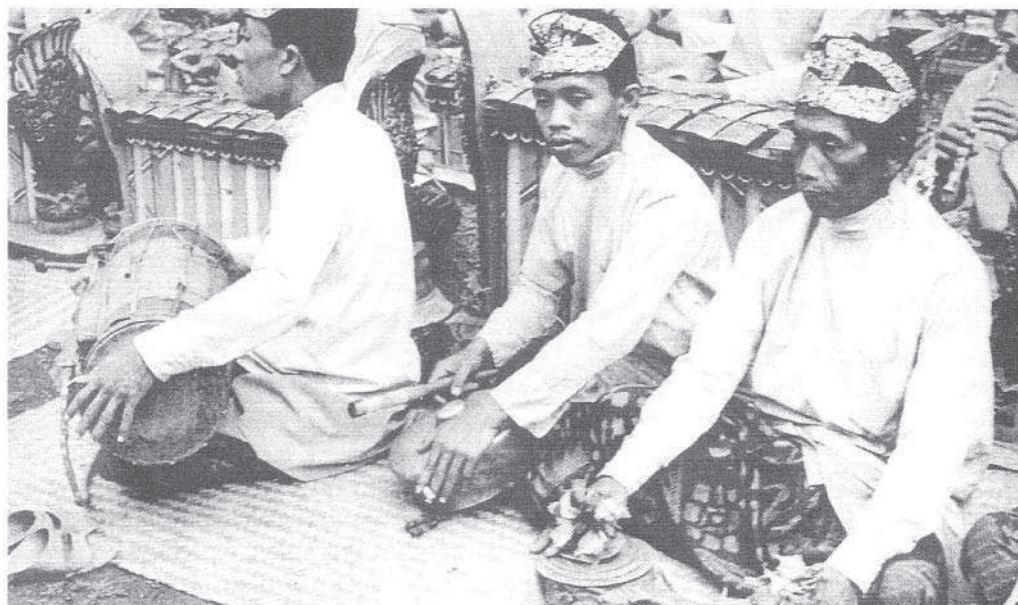
Jen málokterá hudba na světě má tak extatické či tranzovné a rytmické kvality jako hudba ostrova Bali. Gamelan, soubor obrovských i menších vypouklých gongů, jakýchsi metalofonů, jejichž kovové pláty jsou vodorovně umístěny nad bambusovými rezonátory, zvláštních kovových poklic na dřevěných rámech a šňůrách, bubnu a píšťaly, a velmi exotický i extatický tanec kečak jsou příklady zcela jiného ladění a zcela jiného vztahu k hudbě, než na jaký jsme zvyklí u nás.

Džaváharlál Nehru kdysi nazval Bali »úsvitem světa«, protože jeho obyvatelé vedou neuvěřitelně spořádaný, klidný a přitom vysoce kulturní život bez válek, sporů a rozvodů. Psychologové spekulují, že je to právě díky jejich rituálům, tedy systému každoročních hudebních a divadelních festivalů, koncertů a slavností. Každý z téměř tisícovky hinduistických chrámů má svůj vlastní kalendář slavností, vyžadujících jak hudební doprovod gamelanu, tak divadelní provedení různých her a složitý systém obětí a darů (ještě ve třicátých letech napočítal jeden muzikolog na sedmáct tisíc gamelanů). To způsobilo, že téměř každý obyvatel Bali je uměleckým řemeslníkem, hráčem na některý hudební nástroj, tanečníkem, zpěvákem, ale umí také opravovat divadelní kulisy, masky a oděvy, aranžovat květinové dary, vyřezávat sochy.

Gamelan označují i evropští muzikologové za »vrchol mimoevropské hudební kultury«. Slovo *gamelan* označuje velkou skupinu bicích nástrojů, které se dělí do pěti hlavních skupin: nástroje, které hrají hlavní melodii – *saronny* (metalofony umístěné na dřevěné skříni) a *bonangy* (gongy na zkřížených šňůrách); nástroje, které obměňují

*Přední řada melodických nástrojů gamelanu. V druhé řadě sada metalofonických pemungalů. Plechy různé délky jsou položeny na provázcích nad rezonančními bambusovými prostory odpovídajícího objemu a výsledný zvuk je tak neobyčejně dlouhý a nabitý alikvótními tóny.*





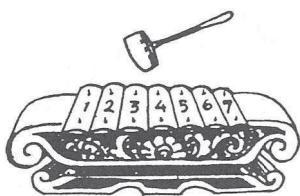
hlavní melodii — *gendery* (metalofony s plátky umístěnými nad bambusovými rezonátory), *gambangy* (xylofony) a *celempugy* (citory se zdvojenými strunami); nástroje vytvářející kontrapunktické melodie — flétnu *suling* a lidské hlasy; nástroje členící hudební formu a dodávající zvuku celého orchestru charakteristickou měkkou a objímající barvu — velký gong *ageng*, střední gong *kenong*, malý gong *ketuk*; nástroje které určují rytmus — bubny *kendag*. Gongy jsou odlévány z bronzu, lépe znějící gongy bohatších chrámů a donátorů obsahují příměs zlata.

V gamelanové hudbě se většinou vyskytují dvě ladění, jedno pětistupňové, *slendro*, a druhé sedmistupňové, *pelog*. Pentatonika *slendra* je velmi neobvyklá, neboť základní celotónové intervaly se postupně zvětšují a vedou posluchače do tranzu.

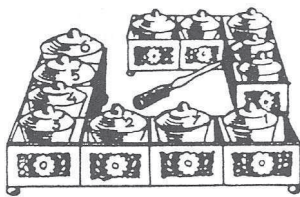
Když se mi do rukou dostaly první nahrávky gamelanu, byl jsem poněkud zklamán. Znělo to exoticky, ale rozhodně ne tak hypnoticky a tranzovně, jak jsem čekal. Až po letech, kdy jsem měl možnost osobně se zúčastnit zkoušek hry na gamelan, a až poté, co skupinka českých nadšenců během týdne přece jen zvládla rytmické těžkosti souhry, se »to« dostavilo. Jakmile totiž zazní všechny nástroje, posluchačů, ale především samotných hráčů se zmocní zvláštní »stav rozšířeného vědomí«. Pentatonické ladění kovových gongů a metalofonů člověka rázem přenesou úplně jinam — zapomene na vše, co bylo, a existuje jen

*Na buben kendag, který udržuje celý soubor v rytmu, hraje vedoucí gamelanu. Ten nese odpovědnost za souhru celého orchestru, protože hráči na stejné nástroje různých velikostí hrají odlišným tempem a tempa se často zpomalují nebo zrychlují. Z terapeutického hlediska je mysl posluchače zkratována, přestane být centrována a léčivé efekty hudby a specificky vyladěných kovových nástrojů pak mohou odpovídajícím způsobem harmonizovat tkáň a pochody lidského těla.*

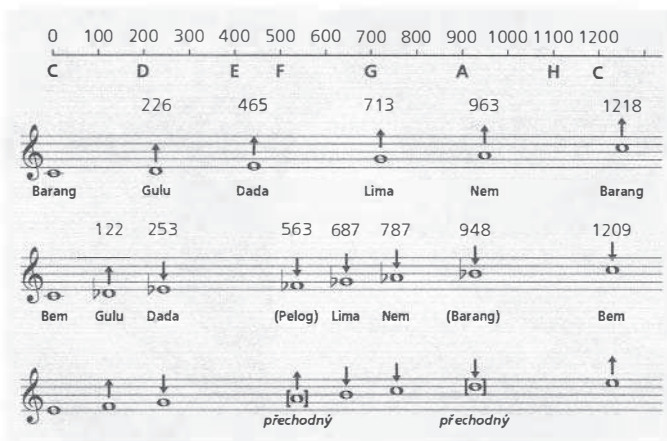
Pokus o evropské znázornění ladění jednotlivých stupnic gamelanu. Pětistupňová stupnice slendro dělí oktávu na pět stejných intervalů, sedmitónová stupnice pelog se skládá z nestejných intervalů. Pokusy zapsat gamelanové skladby do not vždy ztroskotaly, ale účinek zvuku gamelanu je vždy spolehlivý a hlubinný i co se týče evropsky vzdělaného posluchače a jeho nepřirozené preference nepřirozených stupnic.



Jakýsi malý metalofon saron je tvořen tvarovanými plechy různé délky. Jejich zvuk je dlouhý, měkký, se spoustou alikvótních tónů. Hráč někdy zvuk jednotlivých silných kovových plátů druhou rukou tlumí, jindy nechává zvuky interferovat.



Sestava gongů kenong. Hraje se na ně paličkou shora, do jejich vypouklé části. Zvuk je krátký, ale když se hraje tak, že se zvuk netlumí rukou, dochází k překvapivým interferencím: v prostoru zůstávají jakési závoje »neudeřeného« zvuku.



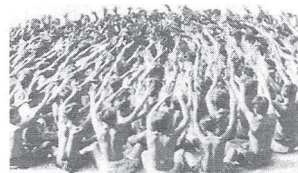
a jen v přítomnosti. Houpavý rytmus vzniklý složitou kombinací hlavních a rytmus doplňujících nástrojů, které hrají postupně dvakrát a čtyřikrát rychleji, a především fázový interferenční posun vyvolávají v mozcích hráčů i posluchačů velmi příjemný extatický stav lehkého tranzu. Sestava gongů a různých dalších kovových plátů v gamelanu je totiž vždy v párech, se vzájemným čtvrttónovým rozdílem v ladění. Dnes víme, že když se na ně hraje, vzniká binaurální efekt, který se podobá mozkovým vlnám theta. Není tedy náhodné, že se tanečníci i hudebníci na Bali tak snadno dostávají do stavu tranzu.

Protože však první a donedávna téměř všechny nahrávky gamelanu vznikaly v polních podmínkách (gamelan se provozuje vždy pod otevřeným nebem) a nahrávací technika byla z dnešního hlediska velmi primitivní. Dva mikrofony umístěné před orchestrem, čítajícím více než pětadvacet lidí a daleko větší počet nástrojů (velké gongy jsou např. zavěšeny na velké dřevěné konstrukci), většinou stačily zachytit jen zvuk vpředu umístěných bubnů a pronikavých fléten a činelů. Tajemný a houpavý zvuk toho hlavního, gongů a metalofonů, v rachotu činelů a píšťal nebylo možno z nahrávek téměř vůbec rozeznat. Teprve když jsem jako člen orchestru seděl uprostřed všech kovových zvuků, uslyšel jsem, ucítil a pochopil magické tajemství gamelanu.

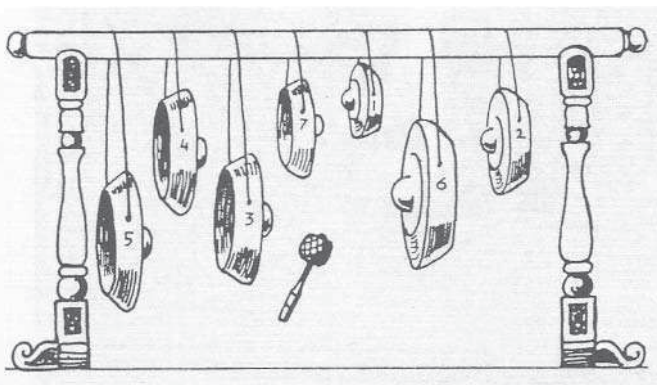
Za zmínku stojí další dva aspekty, které podle mne gamelanu dodávají jeho vnitřní energii. Jednak to, že dnes převládající styl *kebyar* vznikl díky politické situaci a odbojnosti Baličů, až na počátku našeho století. Do té doby měla hudba gamelanu charakter spíše náboženský, pomalý a majestátní. *Kebyar* znamená vybuchující: každá vesni-

ce tehdy chtěla mít takový orchestr, hráči začali doplňovat tradiční gamelan novými nástroji a učili se nový, velmi komplikovaný styl. A za druhé, hudebníci gamelanu se hře na nástroje a jednotlivým velmi složitým skladbám učí od dětství od svých starších kolegů – na gamelan neexistují noty (evropští muzikologové zjistili, že se skladby pro gamelan do evropské notace ani nedají napsat). Hudební tradice je předávána z generace na generaci ústním podáním. Děti se tedy od svých rodičů učí synesteticky, ne z knih nebo notových zápisů, ale přímo, a podvědomě tak pochytí daleko víc, než co by se dalo vepsat do jakékoli příručky či návodu.

Kečak je moderní variací původního exorcistického rituálu *sanghjang*. Dnes má podobu symbolické bitvy opičího vojska, které bojuje se zlým démonem Ravanou. Při každoročním divadelním (a operním a hudebním) provedení několikahodinového eposu Rámajána je tou nejaktivnější částí vystoupení někdy téměř až stovky mladých mužů, kteří (do pasu nazí) sedí těsně jeden vedle druhého tak, aby vytvářeli velký neustále se pohybující kruh kolem velké hořící pochodně. Máváním paží, pohybem ve vlnách, povstáním (aby uctili božstva vesnice) či ulehnutím (aby se jim vzdali) a především velmi organizovanými rytmickými pokřiky, které jsou řízeny vůdcem každé části skupiny v krátkých, často lichých rytmech jakoby odštěkávaných slabik, dokáží vytvořit energií nabitou atmosféru. Z chaosu a změti výkřiků znovu a znovu povstane řád. Ony rytmické pokřiky jsou imitací řeči opic. Jinak řečeno, stovka mladých mužů (a celá komunita) má způsob, jakým se zbaví přebytečné energie, a pak nezlobí. Rytmus, disciplína a fyzické vypětí spolehlivě vyžene »dábla« z těla.



*Kečak, tanec opic, je dokonalým rituálem, propojujícím zvuk a pohyb, energii hlasu a disciplíny (vzpomínáte na jednu z úvodních sekvencí filmu Baraka?). Krátké rytmické pokřiky, vydávané skupinami mladých mužů na zvukový pokyn vedoucího, jsou akusticky neobyčejně silné, ale zároveň představují dokonalý řád, který povstal z chaosu. Návčik i představení samo zcela jistě vyžadují plnou pozornost účinkujících, ale výsledkem je dokonalé uvolnění. V psychologické rovině jde o zvládnutí dokonalé disciplíny, vedoucí k individuální svobodě v rámci daných hranic, a o dokonalou relaxaci. Ve chvíli, kdy jej člověk křičí, má v mysli pouze svůj rytmický popěvek. Je jen a jen, tak jako hudba, v přítomnosti. Jeho imunitní systém si odpočine a může naplno fungovat.*



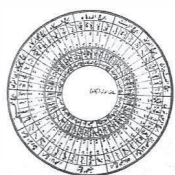
*Soubor gongů kempul. Základní rytmus gongů je při hře gamelanu velmi pomalý, a další nástroje hrají hlavní melodii, kterou pak menší nástroje hrají dvakrát nebo i čtyřikrát rychleji. Výsledkem je houpatá hypnotická monotónnost na jedné, a zdánlivý chaos a kaskády tónů na druhé straně. Mozek ovšem v každém případě prostě vypne a relaxuje.*





---

# KAPITOLA XII.



# KEPLEROVA HARMONIE VESMÍRU

Pohyby nebeských těles nejsou ničím jiným  
než nepřetržitou písní pro několik hlasů,  
která se však dá vnímat jen intelektem, nikoli sluchem...

Johannes Kepler



*Keplerovy představy o pohybu planet byly založeny na Koperníkově předpokladu, že středem planetárního systému je Slunce (viz ilustrace z jeho knihy *On Revolutions*, vydané roku 1534). Kepler objevil, že planety obíhají kolem Slunce ne po kruhových, ale eliptických drahách. Tvrdí se, že ho tato myšlenka napadla v době, kdy pobýval v Praze jako host a přítel Tycho de Brahe.*

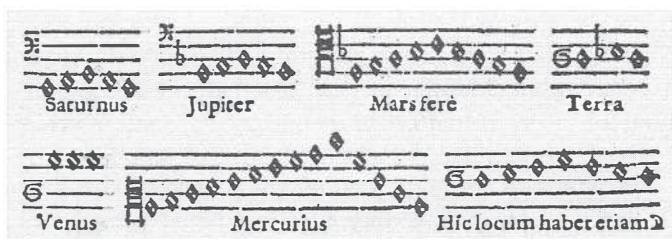
Představa, že svět funguje v jakési všeobsažné harmonii a planety vytvářejí vesmírnou hudbu, pochází již z dob starého Řecka, přinejmenším z dob života Pythagora (v 6. století př. Kr.) a jeho žáků.

Slovo harmonie pochází z řečtiny, ale znamenalo něco trochu jiného než dnes. U Homéra vyjadřovalo správné propojení, správnou práci, např. tesaře. Později se začal tento termín používat v hudbě a měl by spíše znít jako »ladění«. Správně naladěná harfa má harmonii, nesprávně naladěná harfa ji nemá. Nebe je tedy přirozeně naladěno nejlépe ze všeho.

Dnes samozřejmě netušíme, zda Pythagoras mínil svá slova o vyladěnosti planet v termínech matematických, zda Řekové počítali i Měsíc a přiřadili mu nejnížší notu, protože obíhá nejnižše, atd. Pozorovány z naší nedokonalé Země, planety se skutečně pohybují vzhledem k relativně fixním hvězdám v relativně fixních kruzích. Později se



*Johannes Kepler (1571–1630).*



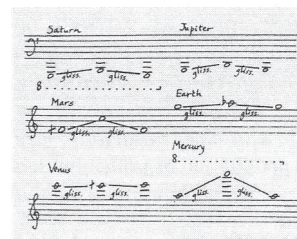
ukázalo, že kruhové dráhy jsou spíše eliptické, nepravidelné, ale i tyto jejich nepravidelnosti jsou pravidelné. Po hypotézách a teoriích Aristarcha (3. století př. Kr.), Hipparcha (2. stol. př. Kr.), Ptolemaia (2. stol.) a nakonec Koperníka (15. stol.), který uvažoval o kruzích, přišel Kepler.

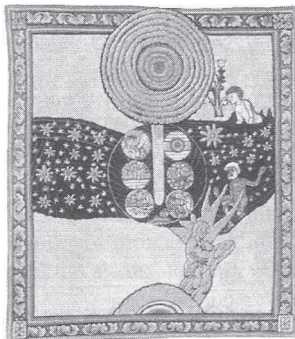
Johannes Kepler (1571–1630) všechny předchozí teorie zdědil. I on věřil, že planety se pohybují v kruzích kolem Slunce, a protože měl v té době nejlepší dalekohledy (po Tychonovi de Brahe), rozhodl se, že to dokáže. Jenže čím více údajů nashromáždil, tím obtížněji pasovaly do kruhové hypotézy. Když konečně vyzkoušel eliptické dráhy, vše zapadlo do sebe. Z nějakých důvodů nechal Bůh planety obíhat ne v kruzích, ale v elipsách. Šok z tohoto objevu si dnes těžko můžeme představit. Proč Bůh nepoužil dokonalý kruh a nechal planety pohybovat se tak »nedokonale«? Kepler byl přesvědčen, že nějaký důvod musí existovat, a rozhodl se ho najít. Pomohla mu prastará myšlenka vesmírné harmonie. Kepler byl také hudebník a byl dobře obeznámen s vokálními skladbami, např. G. P. da Palestriny a T. di Vittoria. Vyslovil proto hypotézu, že stejně, jako se mění hlasy v polyfonních písních, nechal Bůh planety obíhat po měnících se drahách proto, aby vytvořil vesmírný akord o šesti hlasech, které tvoří Země plus pět tehdy okem viditelných planet. Při výpočtech s lineárními vzdálenostmi Kepler ale dospěl k disonantním veličinám. Teprve když zkusil úhlové vzdálenosti, jako by byly planety pozorovány ze Slunce, zdálo se mu, že našel důvod, proč Bůh stvořil planety obíhající po eliptických drahách: harmonie světa je neustále se vyvíjející motet pro šest měnících se hlasů.

Američané John Rodgers a Willie Ruff se před několika lety rozhodli rekonstruovat Keplerovu hypotézu o vesmírné hudbě. Jako výchozí datum postavení planet zvolili situaci, jak by se jevila 27. 12. 1571, tedy v den Keplerova narození. Pokud se týče převodu číselných údajů do oblasti slyšitelné lidskému uchu, např. výšky tónu, Kepler sám již některé převody spočítal. Například pro Saturn vybral

Takto si Kepler představoval, že by planety »zněly«, vyjádřeno v notách. Samozřejmě věděl, že by „nězněly tak, jak je to n označeno, protože je jejich pohyb nepřetržitý a proměnlivý, od jednoho extrému ke druhému, a neustále by tak měnily výšku tónu – což nedokážu nijak znázornit, a zvláště ne v notách.“

Moderní notace si se změnou výšky pomyslných tónů planet sluneční soustavy ví rady a znázorňuje její proměnlivost pomocí glissand, stoupajících a klesajících tónů.





Hildegardina ilustrace k vlastní knize *Scivias* ukazuje, jak se jí Bůh (na obrázku dole) dotkl plamenem, a vyzval ji tak, aby o svých vizích napsala (s pomocí mnicha Volmara). Je podobnost obrázce nahoře, sestaveného ze soustředných kruhů, kterými Hildegarda znázornila své »hudební« vizie, s podobnými organickými tvary v rámci kymatiky, náhodná?

nízké  $G_2$ , aby ostatní planety a jejich dráhy odpovídaly. Nejvyšší nota Merkuru tedy bude pětičárkové E a rozsah asi osm oktáv. To vše je ještě v oblasti slyšitelnosti lidského ucha. Merkur je nejrychleji obíhající planetou s velmi excentrickou oběžnou dráhou a jeho zvuk se podobá píšťalce. Venuše a Země mají téměř stejné dráhy a dohromady znějí v sextě (poblíž noty E a Gis) s neustálou půltónovou změnou. Pro Keplera to byly tři tóny řady do-re-mi-fa-sol-la-si, tedy pro jeho dobu symbolicky mi-fa-mi (*miseria, famine, misery* – bída, hladomor, bída). Mars zpívá velmi harmonicky a jeho alt kolísá mezi horním a dolním C. Vzdálenost mezi Marsem a Jupiterem je větší než mezi předchozími planetami a Jupiterova píseň je v basech a mnohem pomalejší. Jeho zmenšená tercie kolísá od D do H. Ještě dále a ještě hlouběji zní Saturn, téměř na hranici slyšitelnosti.

Další planety Kepler neznal. Autoři zvukové rekonstrukce jim přiřadili ne tóny, ale rytmus. Uran tepe devět až desetkrát za vteřinu, Neptun v tempu pěti tepů za vteřinu. Basový buben Pluta je základem celé struktury. Jeho oběžná dráha je velmi excentrická, a tak jeho zrychlování a zpomalování dává vzniknout za zajímavým vztahům s ostatními planetami.



Naslouchání je získávání, napsala Hildegarda z Bingenu.



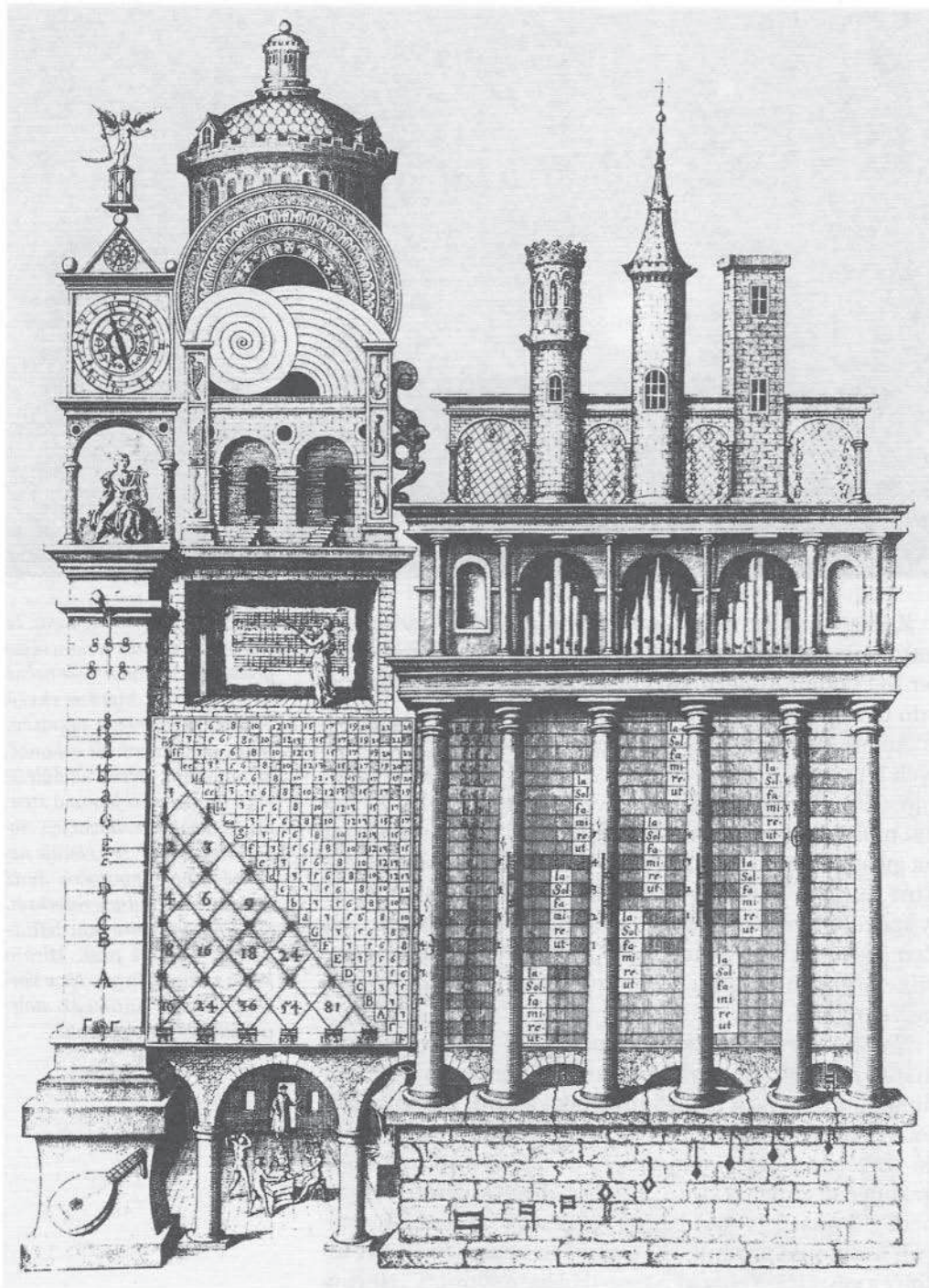
Znovu je nutno zdůraznit, že podle Keplera by se tato harmonie vesmíru měla poslouchat jakoby ze Slunce. Kepler byl oddán Koperníkovým ideám a pohrdal každým, kdo uvažoval geocentricky.

Americké družice Voyager objevily počátkem osmdesátých let podivné radiové signály, jejichž zdroj se nepodařilo zjistit. Po měsících analýz vznikla domněnka, že signál může vznikat podobně, jako by někdo občas drknul na gigantickou kytaru a že tedy jde o »hudbu kosmu«. W. Kurt z univerzity v Iowě a F. Scarf z kalifornské univerzity spekulují, že ve vzdálenosti deseti milionů kilometrů od Země jsou elektricky nabuzené pásy plazmy vybudovány vlivem jiných hvězd a šokem elektronů dochází k plazmové oscilaci.

V rámci hledání »teorie všeho« dnešní fyzikové a matematici stále častěji hovoří jazykem šamanů a především hudebníků. Lidské tělo chápou jako akord, který vzniká souzvukem miliard strun. Tzv. superstrunová teorie tvrdí, že veškerou hmotu a energii si lze představit v podobě nekonečně tenkých strun, které se chvějí v desetirozměrném vesmíru. Jsou-li subatomové částice notami, představují harmonie produkované superstrunami fyzikální zákony a vesmír lze chápat jako velkolepou symfonii vibrujících vláken energie...

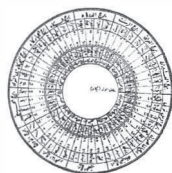
Pythagoras i Kepler by měli radost.

*Přívrženci nové teorie tvrdí, že veškerou energii a hmotu si lze představit v podobě nekonečně tenkých strun, které se chvějí v desetirozměrném vesmíru. Noty, jichž lze zahrát nekonečné množství, nejsou nejdůležitější. Rozhodující je sama struna. Budeme-li studovat její vibrace, odvodíme, že existuje nekonečný počet kmitočtů, jimiž struna může vzduch rozechvít. „Strunové rovnice jsou definovány,“ dodává prof. Michio Kaku z City College v New Yorku, „ale matematika 21. století ještě nebyla objevena.“*



---

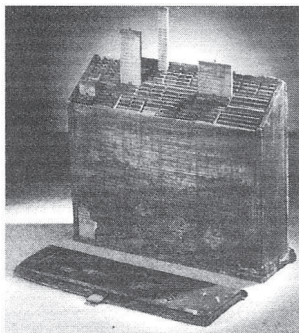
# KAPITOLA XIII.



## TAJNÁ VĚDĚNÍ HUDBY

Co jsou všechny vynálezy člověka v porovnání s hudbou vesmíru?  
Jen zvuk pokličky na hrnci?

A. Kircher



*Musarithmetická archa, mechanická pomůcka přisuzovaná A. Kircherovi, pomocí které mohl i začínající skladatel skládat svou hudbu v jakékoli tónině.*

Každý, kdo má hudbu rád a kdo ji provozuje, cítí, že jsou v ní manifestovány určité základní pravdy. Jen málokdo se však odhodlá řídit se těmito principy. Většina z nás je akceptuje jako něco, co spadá do oblasti vědy nebo filozofie, nikoli do normálního života. Přestože se v každé době najde někdo, kdo nám tyto pravdy znovu a znovu předkládá, nebereme je na vědomí.

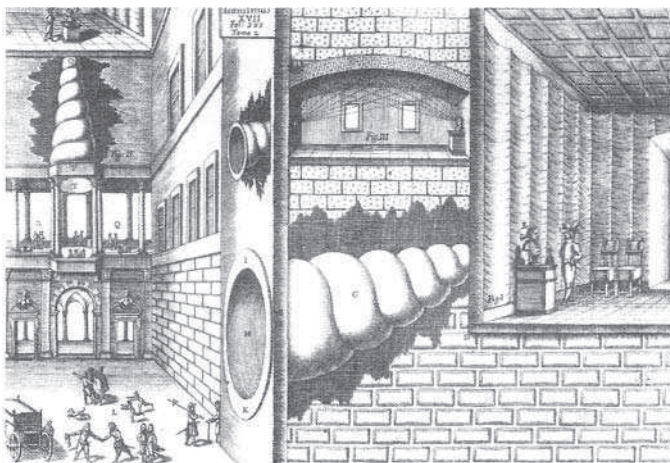
Francouz Antoine Fabre (1767-1825), známý jako Fabre d'Olivet, ve svých knihách znovu a znovu píše o tom, že hudba je vyjádřením principů vesmíru, a pokud svět nefunguje, je to tím, že se tyto principy nepoužívají správně. Jinak řečeno, musíme se vrátit ke skutečným číslům, k základům, na kterých stojí stupnice a ladění:

Od dob antiky jsme na správná čísla zapoměli a vytvořili jsme místo nich umělý systém. Už nemáme možnost slyšet skutečnou hudbu vesmíru, protože naše hudba nikdy s principy vesmíru neladí.

Jako civilizace jsme my, bílí Evropané, falešní. Používáme stupnici, ve které jsou jen tři ze sedmi tónů správně – ostatní jsou špatně. Staří Řekové ale používali hudební systém, který dokonale ladil s vesmírnými principy – proto měla jejich hudba zcela jiný efekt! Proto léčila!

Laxnost, lenost a nedůvěra v učení starých mistrů nás, »civilizované«, provází dodnes. Když dostane tibetský mnich od svého učitele mantru, zpívá ji ne několik minut, jak zpíváme my, ale třikrát denně sto osmkrát celých čtyřicet devět dnů (a když to čtyřicátý pátý den splete, musí začít od začátku). Pak ovšem mantra funguje a mnich docílí toho, co učitel sliboval.

*Kromě mnoha jiných, velmi podivných objektů navrhl Kircher také »mluvící a znějící« sochy. Spirálovité útvary zabudované ve zdech měly do úst soch přivádět zvuk zvenčí.*





Joscelyn Godwin, Angličan, který učí historii hudby na univerzitě Colgate ve státu New York, již celé roky vydává knihy o mužích, kteří v průběhu dějin psali o zázraku a účincích hudby. Přeložil z různých originálů myšlenky takových velikánů, jakými byli v antické éře Platon, Cicero, Plutarchos, Plotinus, Iamblichos, Synesius, Boethius, Simplicius, v oblasti judaismu a islámu Philo, Isaac Loben Peretz, Al-Ghazálí, Rúmí, z doby středověku Aeropagita, Aurelian z Réome, anonym z Chartres, Adam Scott, Jacques de Liége, Richard Rolle, Henry Suso, z doby renesance Marsiglio Ficino, Matthäus Herbenus, Agrippa, Gioseffo Zarlino, Luis de Léon, Robert Fludd, Johannes Kepler, Athanasius Kircher, John Heydon, Andreas Werckmeister, z doby romantismu F. R. Chateaubriand, von Adelberg, L. T. Kosegarten, Novalis, E. T. A. Hoffman, Giovanni Marcazi, Heinrich von Kleist, Rahel Varnhagen, Fabre d'Olivet, Schoppenhauer, Ch. Fourier, a ve dvacátém století Rudolf Steiner, Pierre Jean Jouve, G. I. Gurdjiev, Warner Allen, Cyril Scott a Karlheinz Stockhausen.

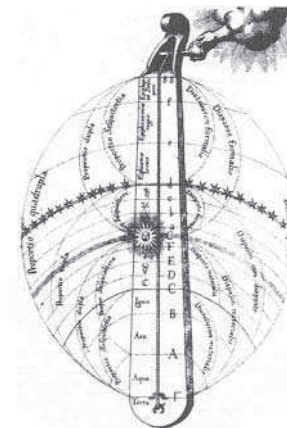
Copak se nikdy nepoučíme? Znovu a znovu nám moudří mužové a moudré ženy tvrdí, že se rozhodně vyplatí »naslouchat zákonům hudby a vesmíru«, a my v lekci harmonizace člověka a společnosti neustále propadáme. Jak to, že nám o spisech a tvrzeních těchto lidí nic neřekli? Jak je možné, že pro cihly nevidíme zeď? Má pravdu Fabre d'Olivet a problém tkví v tom, že znovu a znovu záplatu-jeme záplaty a řešíme důsledky, a ne příčiny? Jsme opravdu rozladěná, falešná civilizace, která je založena na nesprávném ladění?

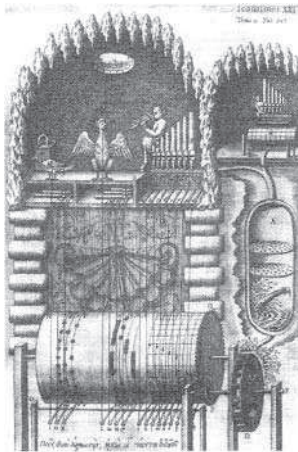
Angličan Robert Fludd (1574–1637) byl rosikrucán a hermetik a pracoval celý život jako lékař v Londýně. Ve svých knihách popisoval skrytý řád všeho, harmonii vesmíru. Jako ilustraci pro první svazek své knihy *The History of the Macrocosm* nakreslil obrázek »božského monochordu«, pomocí kterého ilustruje základní prvky vesmíru. Fludd dal dohromady různá učení (kabala, hermetismus) a pak vyvodil, že i vývoj člověka a jeho historie zapadají do rámce kosmického řádu a jsou odvozeny z číselných vztahů. Podle něho i takové vědy, jako jsou geografie, mechanické inženýrství, čtení z rukou a umění pamatovat si, mají své kosmické protějšky. Aby svým kolegům pomohl lépe si zapamatovat, kreslil složité diagramy a schémata, které měly pomoci zvládnout větší množství informací. Kresba *Chrám hudby* se věnuje instrumentální hudbě a na vzoru ideálního barokního divadla sumarizuje



Fludd se pokoušel, např. na své kresbě *Vzestup a sestup duše*, »vibračně« sjednotit spirituální svět člověka se světem hvězd, ale i minerálů a rostlin.

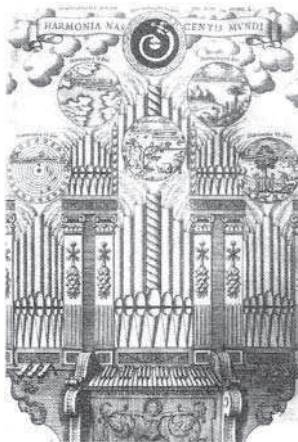
»Božský monochord« Roberta Fludda.





Kircher pro tehdejšího papeže navrhl mechanické varhany, které byly poháněny vodou v otáčejícím se barelu. Řecký nápis dole říká: »Pan, bůh harmonie, se ozve tomu, kdo se mu odevzdá.«

Šest rejstříků speciálních Kircherových varhan symbolizovalo šest dnů stvoření světa, šest kruhových obrázků ilustrovalo stvoření světla, moře a suché země, rostlin, nebeských těles, zvířat a člověka.

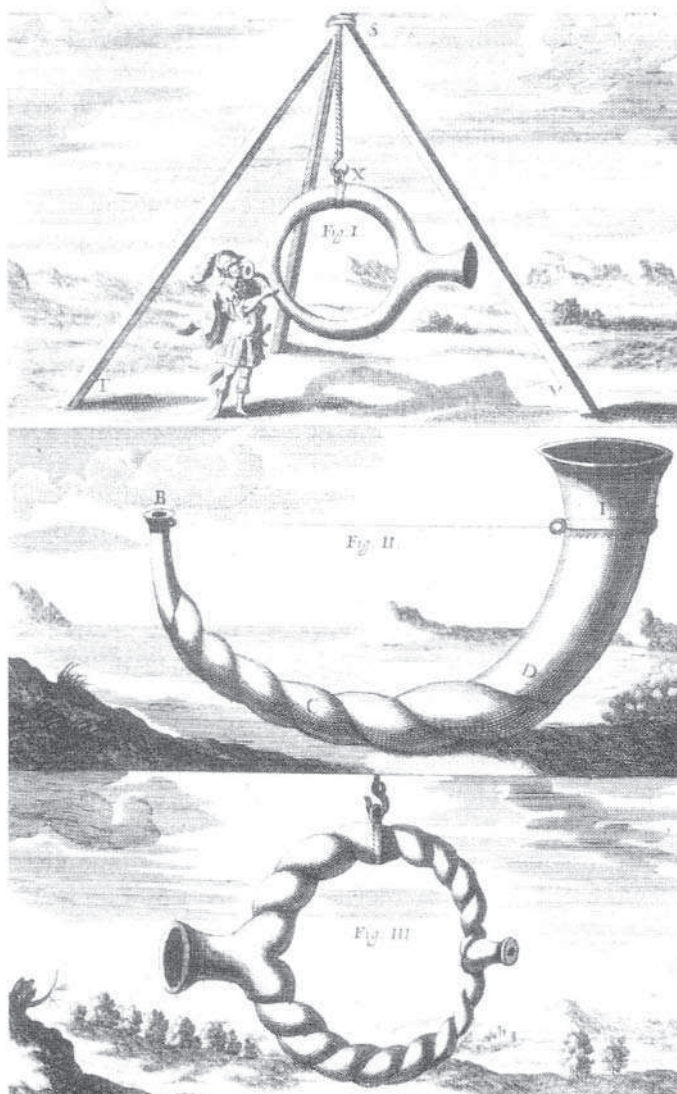


je základy hudební teorie, včetně »božského monochordu« v levé části ilustrace.

Athanasius Kircher (1602–1680), jezuita, vědec, experimentátor a polyglot narozený v Ženevě, byl posledním představitelem »spekulativní hudby«. Žil v době Newtona a Descarta a byl kromě Leonarda tím nejrepresentativnějším renesančním všeučím. Byl archeologem (snažil se rozluštit záhadu hieroglyfů), fenomenálním jazykovědcem, experimentoval s alchymí, muzikoterapií, optikou a magnetismem. Znal egyptská mysteria, řecké filozofy, byl znalcem kabaly, psal encyklopedie, vyráběl magické lampy a magnetické hračky pro kardinály a šlechtu, studoval sopečnou činnost, vyznal se v astrologii a medicíně. Už ve třidvaceti letech vyučoval na univerzitě matematiku, arabštinu a hebrejštinu. Byl jedním z prvních Evropanů, kteří studovali čínštinu a hindštinu, a psal o tom, co mají společného buddhismus, konfucianství, pohanství a egyptská mysteria. Srovnával hinduistické mantry s křesťanskými modlitbami a mantru *Óm mani padme hum* považoval za stejně silnou jako modlitbu k Ježíši. Psal o »symfonii kamenů, rostlin a zvířat«. Žil a publikoval v Římě v době po popravě Giordana Bruna a po procesu s Galileem, a tak musel být opatrný. Byl jakýmsi prvním antropologem tvrdícím, že všechna náboženství světa jsou jen jinými formami skutečného a pravého náboženství, jakési směsi kabalisticko-hermetické mystiky a křesťanství. Z dnešního pohledu je řada témat, kterými se Kircher intenzivně zabýval, groteskní a bizarní. Studoval například historii draků a bazilišků, napsal komparativní studii obrů, kreslil mapy Atlantidy či vynalezl botanické slunečnicové hodiny. Některé jeho vynálezy – megafon, mluvící sochy, aeolské harfy a mechanické hudební nástroje – však pouze předběhly svou dobu. V roce 1650 publikoval encyklopedický svazek *Musurgia universalis* věnovaný hudbě, jejím teoriím, hudebním stylům až do doby baroka, ale také akustickým teoriím a experimentům. Psal o tom, jak hudba ovlivňuje náladu člověka. Prý to byl on, kdo vynalezl i jakési hmotné ztělesnění Fluddova obrázku »Chrámů hudby«, stroj na skládání hudby *Musarithmetica Ark* (uměnomatematická archa) ve formě skříňky výsuvných listů.

Kircherova vášeň pro systematičnost se projevuje i v tabulkách *Enneachord naturalis*, ve kterých překládá všechny aspekty přírody do hudebních kategorií. Enneachord je devítistrunný nástroj a Kircher jich popsal devět, každý laděný pro jiné předměty nebo kvality. Když prý udeříme

na strunu Saturnu, pak se rozvibrují všechny věci, které nějak souvisí se Saturnem – např. olovo, topaz, cypřiš, čemeřice. Protože víme, které věci s kterými jsou harmonické nebo disharmonické, můžeme pomocí těchto tabulek takové vztahy odvodit i u substancí neznámých. Zní to absurdně a Kircher v našich očích vypadá jako pomatenec, ale jeho chybou bylo jen a jen nadšení. O totéž se pokoušel i Kepler, jenže ten věděl, že jde o úkol nadlidský a beznadějný. Kdo však ví, co zjistíme o vztazích planet za pár desítek či stovek let? Kdo ví, co všechno »slyšel« už Pythagoras, co slyšeli a slyší indičtí náda jogíni a tibetští mniši?



Athanasius Kircher, »barokní kyperpunker«, když mu bylo 62 let. Nápis dole ironicky či prorocky říká: »Malíř a básník se marně snaží. JE ZDE. Jeho tvář a jméno jsou známy ve všech zemských sférách.« Narodil se tento muž příliš pozdě? Nebo příliš brzy? Jeho »Chrám hudby« (viz str. 102) geniálně spojuje architekturu s hudbou a předznamenává věk interdisciplinarity.

Návrhy »mluvících« trumpet dokazují Kircherovu posedlost spirálovými tvary, které podle něho značně zkvalitňují výsledný zvuk. Napodoboval tak anatomii vnitřního ucha.



Carlo Broschi alias Farinelli (soprán castrato) byl nejslavnějším operním zpěvákem 18. století (fotografie je ze stejnojmenného filmu režiséra Gérarda Corbiana z roku 1994). V roce 1737 vystoupil v Madridu před Filipem V., který již delší dobu trpěl depresivní melancholií. Zpěvák udělal na krále takový dojem, že dostal nabídku, aby zůstal na španělském dvoře. Farinelli pak Filipovi V. celých dalších deset let, do královny smrti, denně svým »léčivým« hlasem zpíval čtyři stále stejné árie. V jistém smyslu se pak zpěv pro oba dva, zpěváka i jediného posluchače, musel stát téměř zenově meditační disciplínou.



Isaac Newton (1643–1727).

Kircher se modlil ke svému Velkému Harmostovi — tedy k Bohu inkarnovanému do osoby, jež »ladí lidské duše« — těmito slovy:

Vylad' prosím enneachord mé duše s božskými principy a božskou vůlí, zahraj na strunu mé duše, aby dokázala chvátit a oslavovat tvé jméno...

Chtěl dokázat, že hudba je jakýmsi zeslyšitelněním a manifestací božského stvoření v číslech. Hledal a našel souvislosti mezi hudbou a lidským tělem, přírodními prvky a slunečním systémem. Psal o »neslyšitelné« hudbě devíti andělských chórů, ale také zapisoval do not zpěv slavíka, slepice a kohouta.

Isaac Newton (1643–1727) je dalším z klasiků, kterého naše doba »interpretuje« po svém. Pokud si ale člověk vyhledá správné informace, okamžitě ho napadne otázka: Jak mohl tak vědecky myslící člověk, jakým bezesporu byl, věnovat většinu svého času něčemu evidentně tak »nevědeckému«, jako byla astrologie a alchymie? V jeho knihovně bylo sice dvě stě sedmdesát vědeckých spisů, více jak stovku z nich však tvořily knihy o alchymii. I v jeho nejznámější knize *Principia mathematica* je toho dost, co zcela nesouvisí s vědeckou logikou — například komentáře k dílu Herma Trismegista a úvahy o antické vědě *priscia theologica*. Historikové však vše, co v Newtonově díle zaváňelo »mysticismem«, jaksí opomněli.

Newton sám se označoval za novodobého pythagorejce. Zcela jistě znal Pythagorovu teorii matematických poměrů zvuků monochordu. Již ve svých dvaceti třech letech napsal kratší práci o hudební teorii, která nevydána kolovala mezi jeho přáteli a studenty. Byl prvním, kdo používal logaritmy k hudebním výpočtům (už sto let před Lambertem, kterému se v této oblasti přičítá priorita), a vypočítal tak osmnáct stupnic, včetně řeckých a čínských. Zabýval se vztahy mezi hudebními tóny a barvami.

Po Newtonovi toto velké téma vztahu hudby a matematiky ze světa vědy zmizelo a nadále se jím zabývaly tajné společnosti, např. svobodní zednáři. Nejznámějším hudebníkem z nich byl W. A. Mozart, který byl přijat do jedné z vídeňských lóží roku 1784.

Kupodivu se ve dvacátém století okultní tradice, ztělesněná pracemi Fludda, Kirchera a Mozarta, znovu objevila v části avantgardní hudby. Vliv numerologie na Schönbergovu hudbu je trochu jiným příběhem, jde mi teď spíše o jeho žáka Karlheinz Stockhausena (nar. 1928).

Stockhausen složil cyklus sedmi oper, každou na jeden den v týdnu, ve kterých sleduje Boethiovo rozdělení hudby na světskou, lidskou a instrumentální. I Stockhausen svým žákům vyprávěl:

Jako každý člověk, i já jsem osobnost s mnoha úrovněmi. Mám rovinu sexuální, tři roviny vitální, dvě mentální a jednu nadosobní... Určitým druhem hudby mohu ovlivnit své sexuální centrum, jiným druhem hudby mohu rozvibrovat své nadosobní centrum... Je tedy lepší, když člověk poslouchá hudbu, která ho povznáší.

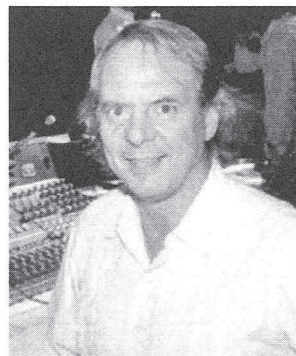
Stockhausen často hovořil o léčivosti hudby v téměř pythagorejských termínech:

Když člověk potřebuje povzbudit, dá si kávu. Jen málokdo si ale pro tento účel dá vhodnou hudbu.

A jinde píše:

Dnes naštěstí lidé opět začínají používat hudbu nejen jako zrcadlo, ve kterém se odráží, kdo jsou, ale také jako lék. Jenže my zatím nemáme ani ponětí o tom, jak se dá hudbou léčit. Toto umění jsme ztratili. Jen pomalu začínáme znovu objevovat léčivou schopnost hudby. Ironie tkví v tom, že necháme člověka onemocnět, a pak ho zkusíme vyléčit hudbou.

Tvrdí se, že Stockhausen byl prvním z novodobých Evropanů, který zvládl umění zpívat alikvóty, a to hned v několika tónech najednou.

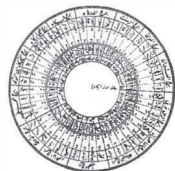


*V roce 1968 zkomponoval Karlheinz Stockhausen skladbu *Stimmung* for six vocalists, založenou na alikvótních tónech. Prokázal, že lidský hlas dokáže produkovat nejen jednotlivé noty, ale že každý tón hlasu se skládá z celého spektra harmonických, alikvótních tónů. Jako první z novodobých Západanů dokázal sám zpívat čisté alikvóty stejně dobře jako tibetští mniši nebo tuvanští šamaní.*



---

# KAPITOLA XIV.



# JAPONSKO A ZVUKOVÁ MEDITACE

Tón je přímá zkušenost, hudba je mýtus a magie.

Dane Rudhyar



*Japonci milují rituály a hudbu. Slavnosti bubnů a píšťál (obr. nahoře) se v Tokiu vždy 12. března udržují nepřetržitě více jak 400 let. Na posvátné bubny o-taiko dnes s obrovským nasazením hrají dokonce i děti (foto Eiji Tajima).*

Japonci mají většinou k hudbě, stejně jako k přírodě nebo předmětům každodenní potřeby, trochu jiný vztah než my. Na čajovém šálku oceňují omšelost, stáří, opotřebenost, v zahradě pestrost a vnitřní řád. Stejně jako jsou japonské domy plné vysoce účelných, ale o to estetičtějších předmětů zhotovených z přírodního materiálu, japonská klasická hudba nikdy neztratila původní terapeutickou a duchovní funkci. Hrát na *koto* (nebo *šamisen* či flétnu *šakuhachi*) znamená celý život pilně cvičit nejen prsty, ale i uši a srdce. Japonci vysoce hodnotí to, co my většinou ani nedokážeme zaslechnout – jemná rychlá glissanda nebo dokonale precizní provedení klasické melodie. Proto tak obdivují evropskou vážnou hudbu a interpretační virtuozitu jejích hvězd.

Vnitřní řád, skrytý a na první pohled (či poslech) nerozeznatelný detail a jakési vnitřní prázdno, ve kterém je na posluchači, aby podle sebe doplnil symetrii estetického zážitku – to jsou hlavní atributy japonské klasické hudby. Autor hudby, její interpret či interpretku se cele podřizují hlavní ideji svého sdělení. V našich krajích obvyklá soutěživost nemá v japonské hudbě místo. Japonci se učí celý život hrát ne proto, aby byl nejlepší, ale aby co nejlépe předával posluchačům duši, ideu skladby či písně. Tak





jako je interiér japonských místností školou zenového buddhismu, japonská klasická hudba je školou trpělivosti, umění nacházet a vychutnat ticho a skrytý řád věcí. Učí své adepty zjištění, že celek se skládá z detailů: dá-li si člověk pozor na každé jednotlivé drnknutí, naučí-li se hrou na hudební nástroj vědomě se koncentrovat a vychutnávat každý tón (a každou minutu svého života), má pak šanci sestavit dokonalý celek (a dokonale prožít život).

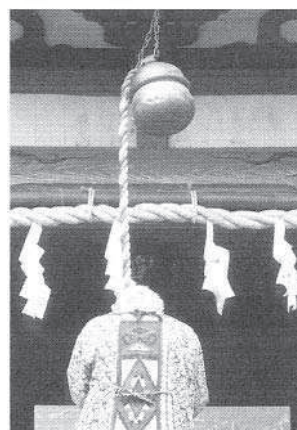
Právě proto je japonská klasická hudba (a třeba hra na koto) léčivá. Je zároveň cestou i cílem. Na mandalách, geometricky pravidelných obrazech vnitřního řádu světa, se moudrost znázorňuje symbolem mušle. Protože tak jako mušle, i moudrost musí narůstat (v závitěch životních zkušeností a schopností učit se učit) pomalu, trpělivě, závit za závitěm. Co je v evropské hudbě výjimkou, je v japonské klasické hudbě pravidlem: Kdo skutečně »umí« hrát na svůj hudební nástroj, ten »umí« i ve všech ostatních aspektech a úrovních života.

Šintoistické rituály se neobejdou bez dunění velkých posvátných bubnů *o-taiho* s průměrem blány až dva metry. Jednou jsem v Tokiu uslyšel velmi svérázné, synkopované a vytrvalé bubnování. Šel jsem za zvukem a objevil, že v zahradě velkého domu se konal nějaký festival. Než jsem se propracoval blíž, dlouhou dobu jsem přes dav lidí neviděl na bubeníka. Hrál už téměř třicet minut a stále stejně přesně a nápaditě. Když jsem ho konečně spatřil, byl jsem velmi překvapen, protože to byl velmi starý a velmi asketicky vypadaající muž. Dědeček. Později jsem se dočetl, že slavný autor hudby new age Kitaró začal před lety každoročně pořádat celonoční rituální bubnování na břehu moře s výhledem na posvátnou sopku Fudžisan. Spolu s dalšími mladými, původně rockovými hudebníky se pokoušel pomocí rychlého rytmu a velmi hlubokých frekvencí tohoto obrovského bubnu dostat do tranzu. Jenže se ukázalo, že nikdo nevydrží fyzicky hrát více než půl hodiny, a tak mladí rockeři požádali ony bubenické dědečky, aby je naučili tradičnímu stylu bubnování. To vyžaduje nejen fyzické otužování a posilování, ale i nácvik jakési meditace v pohybu, umění být neustále velmi uvolněný a vědomě absolutně koncentrovaný.

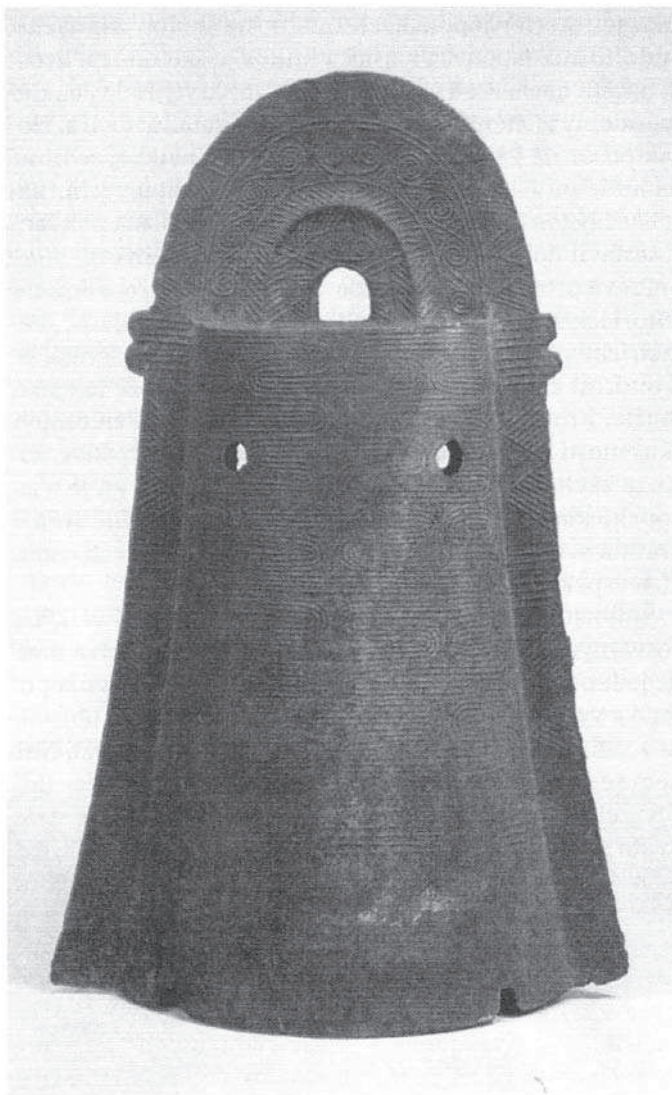
Všechny zenbuddhistické japonské sekty mají svůj klášterní život organizován zásadně jen pomocí zvuků. Až na výjimky v klášteře nenajdete žádné nápisy, knihy a už vůbec ne noviny nebo časopisy. Zenoví mistři už odedávna intuitivně věděli o rozdílnosti činností mozkových he-



*V každém chrámu v Japonsku si může člověk »pro štěstí« zahrát na obří rolničku (dole) a bez ohledu na dosažené vzdělání toho také všichni, včetně univerzitních studentů před zkouškami nebo podnikatelů před podpisem důležité smlouvy, využívají. Šintoističtí mniši »hrají« na celou sestavu stříbřitě znějících rolniček právě tak, jako se na zvonky hraje v našich kostelech.*



*O prastaré šamanské zvukové tradici v Japonsku svědčí Dotaku, ceremoniální bronzový zvon se vzorem tekoucí vody z 1. stol., který se uchovával zakopán v zemi. Jednou do roka býval obřadně vykopán a hrálo se na něj v rámci speciálního rituálu.*



misfér a o tom, že k dokonalému zklidnění mysli je třeba levou mozkovou hemisféru, závislou na vizuálním a verbálním vnímání, vypnout. Údery do zvonů, gongů, speciálních japonských zvučících mís nebo dřevěných desek pak označují začátky meditací, oběda, zpěvu súter atd. V rámci samotné meditační praxe (*zazen*), kdy mniši v řadách dlouhé hodiny a někdy i celé dny medituji vsedě a se vzpřímenou páteří, aby vyřešili svůj *kóan* nebo dosáhli konečného osvícení, našli staří mistři dokonalou zvukovou pomůcku pro prohloubení kvality této, tak namáhavé cesty. V době, kdy jsou těla mnichů již velmi unavena a kva-

lita práce myslí klesá, mnich, který meditace řídí, může kohokoliv úderem zenové hole velmi účinně zenergetizovat. Téhož ovšem docílí jen pouhým svistem hole, kterou máchne u mnichových uší.

Ke konci takových intenzivních sezení pak často nastane okamžik, kdy je třeba atmosféru meditační haly nebo mnichovy mysli ještě více povzbudit. Pak přijde čas pro slavné *kacu*. Toto nicneznamenající slovo mniši křičí, ba přímo řvou v okamžiku, kdy už si nevědí s únavou nebo bolestí rady nebo když cítí, že už jsou téměř na kraji řešení hádanky smyslu svého života. Většinou se stane, že ostré *kacu* jednoho mnicha tak zelektrizuje atmosféru haly, že se spontánně přidají i další a hala pak zní celou sérií energetizujících výkřiků.

V jiné rovině je *kacu* symbolem možného sjednocení duality našeho vnímání světa. Ve chvíli, kdy člověk křičí *kacu!*, neexistuje nic než zvuk. Člověk je jen zvukem a není nikdo, kdo by mohl odlišit křik od křičícího. V následném okamžiku, když zvuk opadne, však v prostoru zůstane jen ticho, druhá strana téže mince. Toto ticho je ovšem třaskavé, nabitě vitální energií předchozího, člověkem formovaného výkřiku. Japonští a dnes i američtí a evropští adepti zenu tak pomocí jednoduchého zvuku účinně pracují s energií – *kacu* v zimě dodá energii, v létě ochladí.

Praxe korejského zenbuddhismu zná podobně účinný zvukový rituál – *kidó*. Všichni mniši kláštera se shromáždí do kruhu, každý s nějakým bubínkem, tamburínou



Socha Zendži Kočikua, zakladatele sekty potulných hudebníků *fuke*.



Císařský orchestr při představení hudebního stylu *gagaku*, který až do dnešní doby pomohl uchovat tisíce let starou japonskou hudbu v původním, pro nás až nepochopitelném znění.



Mniši sekty fuke putují pravidelně celou zemí, hledají svůj tón, vyžebraávají si potravu a za to vesničanům hrají např. u hrobů předků.

nebo jiným rytmickým či chřestivým nástrojem. Všichni pak společně celé hodiny chodí v kruhu, bubnují a chřestí a zpívají *kwan seul bosam* (korejský název pro bódhisatvu soucitu Avalokitéšvaru). Původně korejští zenoví mistři, kteří dnes působí v USA, mají s *kidó* i tam velké úspěchy. Všichni – obvykle stále zamračení intelektuálové, ženy z domácnosti, studenti i neustále vážně se tvářící mniši – se během několika desítek minut postupně rozzáří, uvolní a poslední fáze tohoto kruhové tranzovního a velmi hlasitého třestění je jakousi oslavou kolektivně uvolněného vědomí člověka.

Jedna japonská buddhistická sekta dokonce přímo se zvukem pracuje. Mniši sekty Fuke (Nicota) meditují dechem prostřednictvím hry na bambusovou flétnu *šakuhači*. Během cestování (třikrát do měsíce jdou do vesnice nebo do města vyžebraat si potravu) mniši nesmějí sundat velký klobouk z trávy, který jim zcela zakrývá tvář, a celé hodiny tak, nerušení okolním světem, hrají na flétnu. Denně hrají několik hodin. Pracují se zvukem. Hledají svůj zvuk. Když mnich naprosto soustředěně hraje na svou flétnu, je zbaven všeho mámení, fantazie a myšlenky se rozplynou v nicotě, a mysl mnicha tak dosáhne kýžzeného stavu prázdnoty. Hra na šakuhači je meditací. Meditace je hrou na šakuhači. Cílem je dosažení »buddhovství« v jedi-



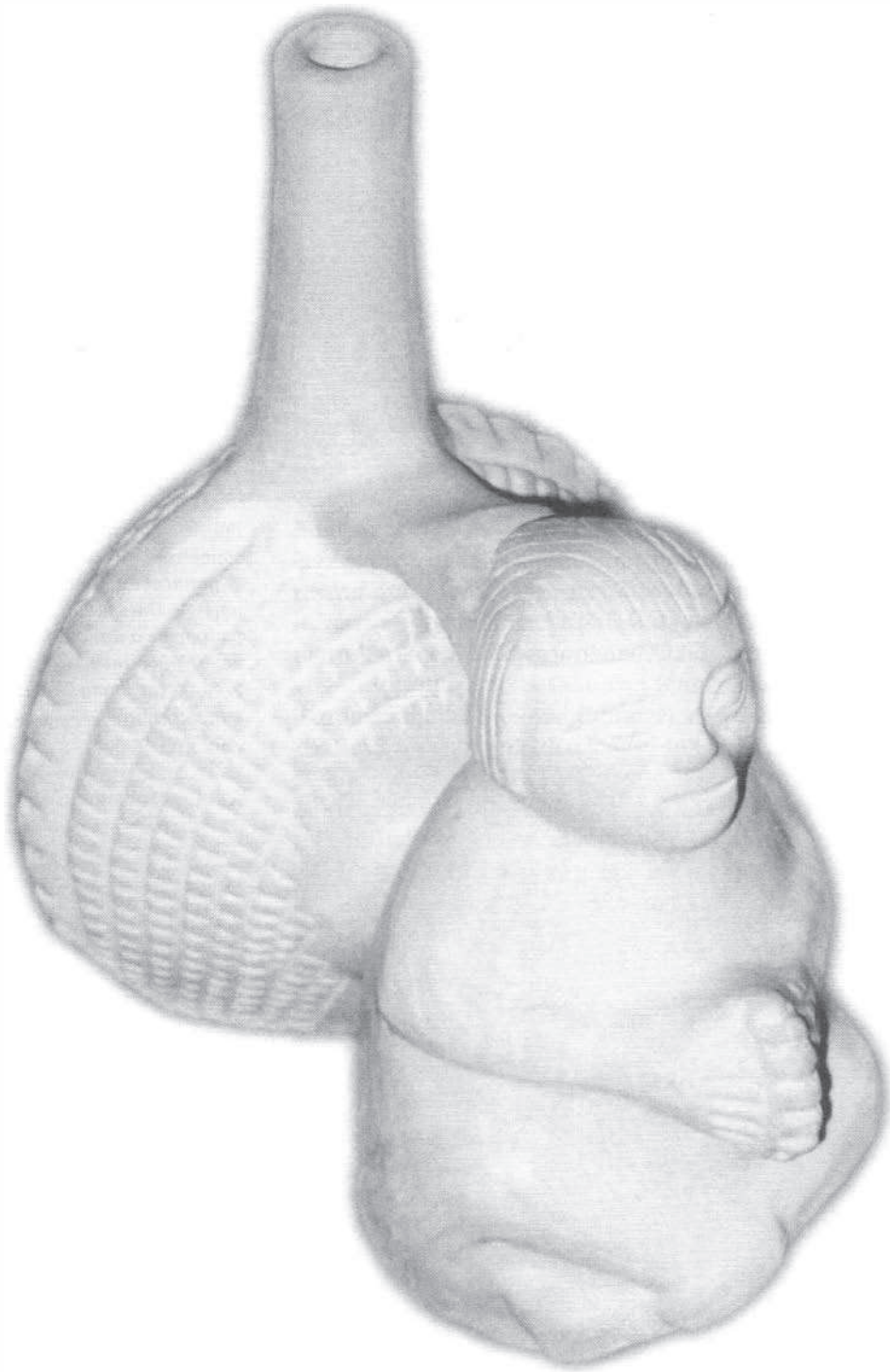
V Japonsku dnes existuje hned několik profesionálních souborů hráčů na rituální bubny, které s velkým úspěchem hrají po celém světě. (např. Ondekoza, Kódó aj.)



ném tónu. Jen zapískat na flétnu, která nemá jakýkoli náústek, je velmi obtížné. Japonci spíše oceňují právě kvalitu tónu a přesnost provedení klasické skladby, než umění hrát rychle a líbivě. Nejdůležitější je umění koncentrace — a pokud se skladby některého hráče i líbily, v pořádku, ale to už není tak důležité.

O tom, jak si Japonci a buddhisté cení zvuku samotného, a o tom, že velmi dobře vědí o duchovních možnostech práce se zvukem, svědčí i jeden typický příběh: Jakýsi mnich nemohl dosáhnout osvícení, i když celá léta pilně meditoval. Až jednou, když zametal cestičku, odlétl od jeho koštěte kamínek a narazil do bambusu. Ten zvuk mnichovi explodoval v mysli a on osvícení konečně dosáhl.

*Původní obyvatelé japonského souostroví, Ainuové, byli kdysi potlačovanou etnickou minoritou. Dnes je stát všemožně podporuje a daří se mu uchovávat původní ainuskou kulturu včetně šamanské hry na mořské lastury.*



---

# KAPITOLA XV.



# PERUÁNSKÉ PÍŠŤALY

Nelze si neuvědomit, že za vším je jakási základní vibrace,  
která tvaruje všechny život ve vesmíru.

G. Murchie



*Takto kdysi vypadaly »whistling vessels«, píšťalíční nádoby.*

*Soudobá verze peruánských píšťal pro osm hráčů. Hraje se hodinu a hráči jsou rozmístěni proti sobě tak, aby se barvy i tvary píšťal doplňovaly. Z hlíny, která pochází z původních rozbitých píšťal, je dnes umí zhotovit jediný člověk na světě.*

Možná, že právě díky obrovskému rozmachu jak nahrávacích technologií a zvyšování kvality reprodukce zvuku a hudby, tak stále rostoucí mírou času, kterou hudbě věnujeme, postupně přestáváme být již zmíněnými »hudebními barbary«. O tom, že začínáme vnímat i jemnější vibrace a barvy zvuku, o tom, že jsme připraveni pro hlubinnější vnímání a interpretace světa vibrací, který nás obklopuje a kterého jsme nedílnou součástí, svědčí i případ peruánských píšťal.

Peruánské píšťaly byly celá léta nacházeny v hrobech prastarých civilizací v oblasti And. Nikdo ale nevěděl, k čemu jsou ty malé nebo středně velké keramické předměty, často ve tvaru stylizovaných zvířat nebo lidských hlav, dobré. Sběratel starožitností Daniel Statnekov na jedné aukci v roce 1972 objevil malý předmět, ke kterému pocítil velkou náklonnost. Koupil ho a uložil na polici svého bytu a začal uvažovat, k čemu ten předmět asi sloužil. Jednou v noci měl velmi zajímavý sen, a když se probudil, vzal předmět a foukl do něj. To, co ucítil, později popsal jako proud světla směřující z jeho hlavy do vesmíru. Lekl se a vypadl z tranzu, do kterého ho jedno písknutí dostalo. Chvilí jen seděl, potil se a uvažoval o tom, že právě cestoval kolem své duše. Uvědomil si, že to bylo díky píšťalce. A peruánská píšťalka mu změnila život. Statnekov





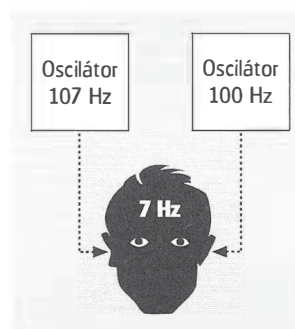
objevil její schopnost vnitřně navozovat změněné stavy vědomí a napsal o tom později knihu *Animated Earth*.

V průběhu osmdesátých let se pak velká řada archeologů, antropologů, etnomuzikologů i hudebníků pomocí stetoskopů, stroboskopů, frekvenčního měření a spektrální analýzy intenzivně zabývala výzkumem peruánských píšťalek. Zjistilo se, že tyto, na první pohled hračky hrály velmi důležitou roli v rituálním životě starých Inků a Mayů. Nejstarší předkolumbovské hliněné píšťalky, nalezené v Ekvádoru, vznikly před třemi tisíci lety. Výroba těchto nástrojů pak pokračovala až do doby španělské okupace v 16. století. Poté zcela zanikla. Až do Statnekovova objevu se archeologové domnívali, že se jedná o hračky nebo ozdobné předměty. Dnes se již podařilo nashromáždit tisíce takových píšťal z vykopávek v Mexiku, Guatemale, Kolumbii, Ekvádoru, Hondurasu a Peru. Mají nejrůznější tvary, jsou z nejrůznějších druhů keramiky a někdy sestávají větší skupiny nástrojů. Vypadají jako keramické nádoby na vodu, 15–30 cm vysoké, 20–30 cm široké, s hrdlem, do kterého se fouká, a se dvěma spojenými komorami. Některé peruánské kultury vyráběly i vícekomorové píšťalky – některé mají čtyři, jiné až osm komor – po tisíce let.

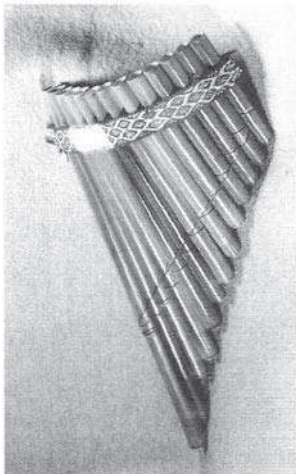
Peruánské píšťalky zvukově navozují změněné stavy vědomí. Téhož dnes dosahuje třeba i dr. Robert Monroe, který s úspěchem používá svých nahrávek při léčení psychických poruch a emočních potíží, Downova syndromu, při snižování stresu a prahu bolestivosti, při relaxaci, ale také pro zkvalitnění procesu učení. Během svých výzkumů totiž dr. Monroe zjistil, že určité zvukové frekvence vyvolávají odpovídající reakci mozkových vln. Tento jev nazval *frequency following response* (FFR) a objev si nechal roku 1975 patentovat. Jestliže totiž použijeme dva nezávislé zvukové zdroje, např. ladičku, která má 100 Hz, a druhou, která má 107 Hz, dohromady produkují tón, který pulzuje. Rychlost pulzace závisí na rozdílu mezi jednotlivými frekvencemi. V našem případě vytvoříme pulzaci 7 Hz. Jestliže tyto frekvence aplikujeme nezávisle, např. každou do jednoho ucha posluchače, vytvoříme tzv. binaurální tempovou frekvenci. Nejedná se přímo o zvuk, jde jen o frekvenční rozdíl mezi dvěma konkrétními zvuky. Tento výsledný zvuk je vnímán přímo samotným mozkem – je vytvářen simultánně pracujícími mozkovými hemisférami. Jinými slovy, Monroe tak našel způsob, jak zvukově synchronizovat práci levé a pravé mozkové hemisféry a jak aktivně ovlivnit mozkové vlny.



Mitch Nur, současný americký sběratel tibetských mís, peruánských píšťal a mnoha jiných zvukových nástrojů pro poznání sebe sama, pořádá kurzy šamanismu i na internetu.



Princip vzniku tzv. binaurálních rytmiů. Ke každému sluchátku je připojen jeden zdroj zvuku s blízkým, ale odlišným kmitočtem. Uši vnímají signály nezávisle a s reálnou frekvencí oscilátoru, ale »akustický počítač« v mozku zpracuje jen rozdílový signál, v našem případě vytvoří neakustické vlnění s kmitočtem 7 Hz.



Indiáni z oblasti peruánských And měli kosmologický systém stejně propracovaný a důmyslný jako ostatní velké kultury. Tvrdili, že když slunce vychází, produkuje zvuk, který někteří lidé dokáží slyšet. Známa »Panova flétna« je charakteristická svým typickým syčivým zvukem. Zatímco flétna jako taková alikvóty neprodukuje, u Panovy flétny dodává proudění vzduchu a množství šumu výslednému zvuku barvu a bohatost možných interferencí.

Donedávna nikdo netušil, k čemu píšťaly skutečně sloužily. Tato píšťala ze sbírky Diaze de Mediny v La Pazu, publikovaná v knize José Pijoana *Dějiny umění*, je označena jako »Dvojitá váza chimúské kultury«.

Mohlo by se zdát, že se jedná o objev naší doby, ale odhalení tajemství peruánských píšťal (a zvukového působení například tibetských činelů) potvrzuje, že zvukové fázové interferenční posuny byly používány nejrůznějšími kulturami odedávna. Téměř zanedbatelný rozdíl v objemu obou komor peruánské píšťaly způsobuje, že hráč registruje výsledný interferenční posun přímo ve své hlavě. Jak Statnekov, tak Don Wright, zatím jediný současník, který peruánské píšťaly umí vyrobit, navíc objevili, že čím více lidí na píšťalky současně píská, tím zajímavějších efektů lze docílit. Don Wright vyrobí první píšťalku, zjistí výsledný subjektivní pocit z jejího zvuku, podle něj pak do série vyrobí i druhou píšťalku a nakonec všechny ostatní. Ukázalo se, že nejlepších výsledků a nejhlubinnějších pocitů může dosáhnout skupina o osmi hráčích – až do tohoto počtu byl s každou další píšťalkou výsledný efekt lepší a lepší. Když se však přidal devátý hráč, najednou se výsledek z neznámých příčin prudce zhoršil.

„Poznej tajemství zvuku a poznáš tajemství vesmíru,“ tvrdí súfisté. Francouzští i američtí vědci přesně v tomto duchu vyvíjejí aktivní »hluchátka« na obranu proti okol-



nímu hluku. Jsou vybavena mikrofonem, který snímá vnější hluk a vzápětí vysílá stejnou generovanou frekvenci, ale posunutou o půl vlny, tedy v opačné fázi. Vlny se vyruší a ve sluchátkách je ticho. Totéž se zkouší jako protihluková obrana celých domů, jejichž okna se chvějí v opačné fázi než vnější hluk ulice: uvnitř je dokonalé ticho.

Peruánské píšťalky přitom nelze pomocí současných moderních metod přesně vyladit. Wright zjistil, že když se mu podaří píšťalu naladit ideálně, zní chraplavě. Rozdílné frekvence zvuků jednotlivých komor se také u jednotlivých píšťal značně různí.

Zážitek ze hry leží mimo možnost jakékoli definice. Je velmi emoční, osobní, niterný. Lidé, kteří hrají hodinu, mají pocit, že hráli jen dvacet minut. Někteří pak vyprávějí o niterných imaginárních cestách ve svých vizích. Jiní slyší zvuk zvonů nebo andělských chórů. Všichni uvádějí velmi silné, intenzivní pocity.

Přesto nevíme, k čemu ve starém Peru píšťalky sloužily. Jejich uživatelé možná, právě tak jako my, objevovali změněné stavy vědomí. Neexistují žádné písemné záznamy ani malby. Konkvistadoři okopírovali velkou část písemných památek, ale nikde není o píšťalách ani zmínka. Někdo prý objevil v pralese šamana, který používal podobné zvuky. Velmi podobně znějí i písně *ícaros* při ayahuascových rituálech.

Hra na peruánskou píšťalu je velmi subjektivní a sama v sobě obsahuje i pojistku proti mediálnímu zneužití. Vnější zvuk píšťaly, tedy to, co slyší náhodný posluchač, který sám nehraje, příliš muzikální a příjemný není, je to jen obyčejné pískání. Vnitřní zážitky a pocity jsou ale nepopsatelné. Když se v osmdesátých letech píšťalky znovu začaly používat, vzbudily zájem především mezi hudebníky, zájemci o world music a hledači změněných stavů vědomí. Postupně při hře zmizely všechny rozdíly a názory. Hráči jsou po hodině hry šťastní, tolerantní, usměvaví, sjednocení.

Podle Wrighta vzniknou nové tvary píšťalek, jež vyprodukují ještě efektivnější zvuky k dosažení ještě hlubších změněných stavů vědomí, a to vše pomůže evolučnímu vývoji:

Každý si přece zaslouží šanci na nějakou hlubokou duchovní zkušenost i bez filozofií či náboženského pozeňání, že?

Zážitek změněného stavu vědomí sice vybledne, vzpomínka na šťastné chvíle pohody a klidu však zůstává.



*Joscelyn Godwin, rodák z Anglie, studoval v Cambridge muzikologii a od roku 1971 je jejím profesorem na Colgateské univerzitě v USA. Napsal řadu pečlivě zpracovaných knih o duchovní hudbě a jejích autorech. Ve dne přednáší o hudbě »obyčejně«, po večerech a víkendech studuje a publikuje vlastní unikátní práce o taktice zapomenutých hudebních-podivínech, jako byli Kircher, Fludd či d'Olivet, nebo překládá původní díla o hudbě od antiky přes středověk až k současnosti. Jeho knihy byly přeloženy do mnoha jazyků.*



*Chcete-li zkusit, jak je zvuk »cítit« tělem, zkuste rozeznít ladičku a přiložit ji na hrudní kost. Fonoforesu využívá akupunkturmích bodů těla a pomocí ladiček na ně terapeuticky aplikuje zvuky různých kmitočtů. Některé ladičky jsou nazvány podle planet, například ladička Venuše (136,10 Hz), Mars (144,72 Hz), Uran (207,36 Hz).*

A handwritten musical score on a grand staff (treble and bass clefs). A large, sweeping slur encompasses the entire staff. The notation consists of rhythmic patterns of vertical lines, some with stems and flags, and some with note heads. The patterns are arranged in a series of columns that curve upwards and then downwards. The top staff (treble clef) has a series of notes starting with a quarter note, followed by eighth notes, and then a sequence of notes with stems and flags. The bottom staff (bass clef) has a similar sequence of notes. The notation is dense and appears to be a rhythmic exercise or a specific musical style. The word "etc." is written at the end of both the top and bottom staves.

---

# KAPITOLA XVI.



# HARMONICKÝ ZPĚV A DAVID HYKES

Osvobod svůj hlas — a osvobodíš člověka.

Tibetské rčení



David Hykes učí své posluchače umět více naslouchat, ze šířeji vnímaného zvuku získat více energie a následně umět pomoci druhým. Řečeno s Gurdjieffem, být součástí »objektivní hudby, všeobecné kosmické harmonie«. Harmonický zpěv je podle něj posvátnou hudbou současnosti.

Kočovný »orchestr« Tuvanů na břehu řeky Jenisej při zpěvu alikvótního vícehlasého vokálního stylu húmei.



Podle tibetské hudební teorie je zdrojem všech zvuků, řeči, ale také ticha samohláska *á*. Z tohoto základního zvuku pak povstávají všechny další variace, dolů až k nízkému *ů*, nahoru až k vysokému *í*. Zpěv je založen na těchto základních výškách a je považován za základní prostředek duchovní transformace, za jakousi dynamickou formu meditace. Jeho charakter je určován emočním stavem, intelektuální vizí a úmyslem toho, kdo zpívá.

Filmař David Hykes potřeboval v roce 1973 pro svůj film nějakou »jinou« hudbu. Napadlo ho elektronicky rozložit nahrávku ženského zpěvu. Film měl na jedné pozdější výstavě úspěch a v knize hostů se objevil zápis o tom, že jednomu návštěvníkovi se obzvláště líbila nahrávka tibetského zpěvu. Hykese to zaujalo, začal pátrat, sehnal dostupné nahrávky a sedm let trvalo, než se dostal do Mongolska a Tibetu, aby se tomuto druhu zpěvu, jakési univerzální, pravdivé a symbolické hudbě, která člověka dokáže spojit s tím, co ho přesahuje, učil přímo od šamanů. Mezitím se ale sám naučil zpívat *overtones*, nebo jak tomu říká on, *harmonic chanting*, harmonický zpěv. Později se učil od tibetských mnichů, indické zpěvačky a v současnosti je to právě on, kdo vynalézá další možnosti a nová uplatnění zpěvu harmonických tónů.

Každý hudební tón tvoří nejen například vibrace struny v základní frekvenci, ale také několik vrstev jiných tónů, které nevznikly úderem prstu do struny. Říká se jim alikvótní, částkové, harmonické tóny (v angličtině *over-*

tones). Podle Tibetanů, kteří jsou zájmem západních hudebníků a muzikologů o svůj druh zpěvu velmi překvapeni – v rámci jejich hlubokého zpěvu jsou totiž alikvótní tóny jen vedlejším účinkem – obsahuje každý zvuk na světě harmonické tóny a jde jen o to, umět je slyšet. Tak jako není sluneční světlo světlem bílým, ale vlastně směsí barev druhů, tak i každý tón je výsledkem mnoha harmonických, částkových tónů. Harmonické tóny dodávají zvuku každého hudebního nástroje charakteristickou »barvu«. Komorní A zahráné na pianu, violoncellu, flétně nebo kytáře je vždy jinak barevné – právě díky jinému poměru ve spektru harmonických tónů. Např. právě pro komorní A, tj. 440 Hz, je prvním alikvótem oktáva (tedy 880 Hz) a další harmonické frekvence vznikají v poměrech 3:1, 4:1, 5:1, 6:1, 7:1, 8:1...

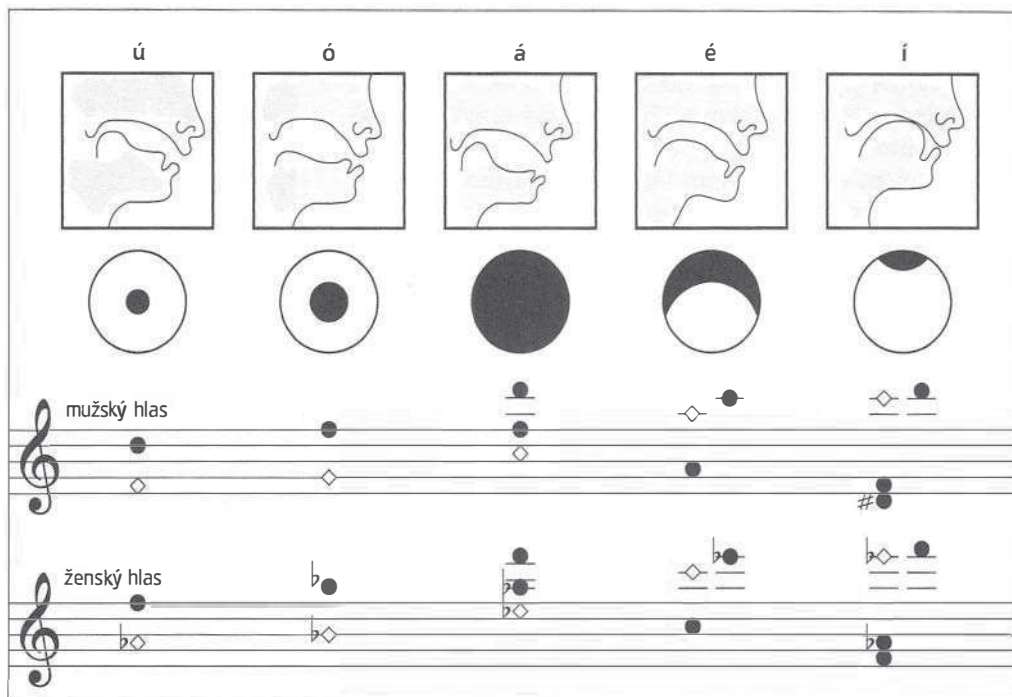
Když člověk poprvé zaslechne ve svém hlase, v prostoru kolem hudebního nástroje nebo v kostele při sborovém zpěvu harmonické tóny, začne je postupně umět rozeznávat i v množství jiných zvuků (a uvědomí si, že doposud byl skutečným »hudebním barbaram« hluchým k tak nádherným zvukům). Indická tamera, australská didžeridu, ústní harfička (brumle), ale i slovenská fujara jsou přirozenými zdroji velmi dlouhé řady alikvótních tónů. Ukázalo se, že právě tyto »neudeřené« tóny jsou velmi léčivé. A mnozí lidé najednou zjistili, že tyto tóny stejně podvědomě vyhledávali. Není náhoda, že nejoblíbenější nástroje, např. kytara, piano, mají kovové struny. Není náhoda, že kostely, katedrály, nebo kláštery používají pro svolávání věřících zvony, gongy. Tedy kovové nástroje, které produkují nejdlejší řadu alikvótních tónů. Není náhoda, že tibetské mísy jsou tak léčivé.

Při zpívání alikvótních tónů člověk přezpívává sérii základních samohlásek *u, o, a, e, i* velmi pomalu a pozvolna tak, aby mezi jednotlivými samohláskami vznikl jakýsi prostor, ve kterém se objeví harmonické, alikvótní tóny. Hlas ale musí být znělý, jaksi kovový. Tak jako v syntezátorech všechny druhy zvuků vznikají vlastně jen kombinací interference základního a modulačního tónu, tak při soustředěném zpěvu základních samohlásek a velmi pečlivém nastavení akustických poměrů uvnitř ústní dutiny zpěváka přirozeně vznikají alikvótní tóny.

Lidské hlasivky mohou vykonávat 80 až 10 000 kmitů za vteřinu, dokáží se chvět celé, nebo kmitají jen jejich části. Vlivem impulzů nervové soustavy mění svou tloušťku, délku i napětí. Jsou dokonalým indikátorem emocí.



*Fujara je nástroj, který je přímo založen na alikvótních tónech. Možná Slováci ani netuší, jaký léčivý a hudební poklad ve své fujare mají.*



*Na celém světě se dnes zájemci učí zpívat základní samohlásky v přirozeném pořadí, aby tak někde v prostoru mezi konkrétními zvuky samohlásek uslyšeli alikvótní tón.*

Ukázalo se, že pro každou emoci jsou příznačné určité akustické znaky. Dnes navíc víme, že uvolněním hlasivek uvolníme i emoční problémy či bloky, a také to, že hlasivky úzce souvisejí s produkcí hormonů a že existuje souvislost mezi hlasem, elektrokardiogramem a zdravím člověka. Když posloucháme řeč nějakého člověka, získáme z jeho slov jen 20 % informací – zbytek vnímáme podvědomě z gest, ale především z tónu hlasu, jeho jistoty nebo nejistoty, pomlky, rytmu dechu atd. Proto jaksi »cítíme«, když nám někdo lže nebo se přetvařuje.

Mimochodem, hlas má také úzkou souvislost s pohlavím – ženy vnímají zvuk a hlas zcela jinak než muži. A naopak, když muž pomocí cvičení zvýší rozsah svého hlasu, začne více »rezonovat« se svou »ženskou« složkou.

Akustici objevili, že při vyslovení jakékoli samohlásky vzniká vždy několik frekvencí, které vytvářejí jednotný zvuk. Jinými slovy, objevili to, co tibetští lamové a mongolští šamani vědí už hezky dlouho. Ukázalo se, že ucho si dokonce i takové ostré zvuky, jako jsou rána z pušky nebo úder na buben, rozkládá na jednotlivé čisté tóny – a teprve jejich signály pak mozek skládá do pro nás typického zvuku rány z pušky nebo úderu na buben. Jinými slovy – ucho vždy zpívá.



Harmonický zpěv je tedy jakýmsi dokonalým a velmi intenzivním relaxačním cvičením (na mysli není nic než dokonalé soustředění na zvuk a pohyby rtů), velmi intenzivním dechovým cvičením (zpěvák, aniž to tuší, trénuje efektivitu svého dýchání a po nějaké době s překvapením zjistí, že dokáže zpívat neuvěřitelně dlouhou dobu) a také jakousi vibrační masáží spodních, vývojově nejstarších částí mozku. Když k tomu všemu připočteme ještě dokonalé uvolnění hlasivek, začneme tušit, proč je zpívání alikvótních tónů právě dnes tak vyhledávané.

V době, kdy se lidem dostaly do rukou první nahrávky tohoto druhu zpěvu, ještě nebyli schopni alikvótní tóny rozeznat. V naší době se totiž velmi málo zpívá, recituje. Většinou jen pasivně sledujeme výkony profesionálů. Neznáme. Zatímco tříleté dítě neustále vydává různé zvuky, jak dospívá, jeho zvukové bohatství se omezuje. Jakmile se ale takto poškozený člověk sám začne harmonickým zpěvem sluchově a tónově čistit, objeví nejen estetickou i terapeutickou hodnotu zpěvu tibetských mnichů nebo mongolských a tuvanských pastevců, ale i klíč ke svému zdraví a psychické pohodě.

Zatímco zpěv tibetských mnichů, založený na samohláskách, se na západě rychle rozšířil, teprve nedávno jsme začali objevovat i umění jiného druhu alikvótního zpěvu pocházejícího z Mongolska. Mongolové a hlavně příslušníci etnické skupiny Tuvanů<sup>32</sup> tomuto zpěvu říkají hrdelní zpěv. Tuvané rozeznávají tři základní druhy: *sygyt*, kdy je hrdlo stažené a Tuvané takový zpěv popisují jako imitaci něžného letního vánku nebo zpěvu ptáků, *húmei*, který vychází ze zpěvu velmi otevřeného O, a *kargyra*, který začíná řečí a při němž vznikají zároveň tři a více tónů.

Dnes jsou na trhu nahrávky průkopníků alikvótního zpěvu, např. Davida Hykese, Jill Purceové, Nigela Halfhida, Christiana Bollmanna, Michaela Vettera či Dannyho Bechera. Prakticky každý současný new age hudebník umí takto zpívat – považuje se to za jakousi další duchovní »gramotnost«. Ve Francii začali zpívat v jednom kostele harmonické tóny dokonce i onkologičtí pacienti a mnozí z nich se právě díky tomuto druhu zpěvu vyléčili.

David Hykes dnes umí zpívat základní tón se stoupající řadou alikvótů, stoupající nebo klesající základní tón s rovným alikvótem i stoupající a klesající základní i alikvótní tóny. Tvrdí, že harmonický zpěv je novou globální



*Jeden z dvojice tuvanských šamanů-zpěváků Bolot a Nohon, jejichž nezapomenutelný koncert jsme slyšeli v roce 1998 ve Frýdku-Místku.*



*O tom, že příroda dává přednost přirozeným tónům alikvótní řady, svědčí snadnost, s jakou i dítě může vyloudit základní alikvóty jen tím, že bude nad hlavou otáčet rourovou. Australská violoncellistka a skladatelka Sarah Hopkinsová na »whirlies« (český název zatím neexistuje) hraje již dlouho.*

<sup>32</sup> Tuva, dřívější součást SSSR, je dnes autonomní republikou.



*Jill Purceová, průkopnice hlasových léčebných technik, je přesvědčena, že náš svět neladí. Věří, že většinu disharmonie na naší planetě způsobilo to, že lidé přestali zpívat. Vyučuje posvátné vokální techniky, především tibetský a mongolský harmonický zpěv, jako jeden ze způsobů, jak pozvednout vědomí, rozpustit iluzorní osobní hranice a urychlit duchovní růst. Svě semináře pořádá již více než dvacet let. Dva roky studovala duchovní aspekty hudby u Karlheinze Stockhausena a později se učila zpívat v tibetském klášteře sekty Gyuto, u amerických indiánů a brazilských šamanů. Žije v Londýně se svým manželem biologem Rupertem Sheldrakem a dvěma syny.*

posvátnou hudbou příštího tisíciletí. Někteří tuvanští zpěváci umějí uvolnit hlasivky tak, že zpívají alikvóty v alikvótech; pak vzniká pulzace, jako když kolotá slavík. Vždy to ale můžeme považovat za téměř dokonalou metaforu ilustrující začátek informačního věku: člověk malým, milimetrovým pohybem jazyka změnil barvu zvuku a prostoru celé katedrály. Ví totiž jak. A stačí tak málo.

Tibefané učí, že stav těla je závislý a řízený stavem mysli. Zvuk je pak jakýmsi hmotně-vlnovým jevem, ovlivňujícím molekuly, a dokonce i energii na atomární úrovni v prostoru od ucha do mozku. Podle této teorie způsobí zvuk, zvláště nepříjemný, že se člověk rozhněvá, někoho zabije nebo se začne bát.

A to je přesně to, čím se zabývá i dr. Tomatis. Zde také leží šance západní vědy začít se zabývat i nehmotnými, v tomto případě akustickými a vlnovými jevy a jejich vlivem na tělo a mysl člověka.

Znovu opakuji: když ve středověké katedrále zpívali tři mniši neškolenými, rovnými hlasy tři tóny, v dokonalé akustice uslyšeli věřící hlas čtvrtý. Alikvót. Musel to pro ně být neuvěřitelně silný zážitek: viděli tři zpěváky a slyšeli čtyři hlasy. Promlouval k nim tak jejich Bůh a oni měli jakousi možnost komunikace s ním. Právě tak komunikovali pomocí didžeridu Aboridžinci se svými bohy, kteří jim vysnili svět, a právě tak asi komunikovali s nadpřirozenem lovci v akusticky dokonalých jeskyních Altamiry. Jenže ve středověku zpěváci a hudebníci začali soutěžit a z duchovní hudby se stala záležitost estetiky a zábavy. Jakmile začali zpěváci používat vibrata, alikvót se neobjevil. Člověk tak ztratil kontakt se svou duchovností.

Je náhoda, že výroky Karlheinze Stockhausena (1928) připomínají indické nádaťogíny a středověké mystiky? V rozhovoru z roku 1973 mimo jiné prohlásil:

Jsme duše. A duše by se měly spojit s tím, co člověka přesahuje, s vesmírem, s Bohem. Většina hudby donedávna sloužila právě tomuto účelu! Jenže dnes většina hudby slouží především fyzickému účelu a promlouvá k těm částem našich těl, která jsou spíše animální povahy. Každý člověk by si dnes měl uvědomit svou zodpovědnost a naučit se vybírat si hudbu, která by rezonovala s vibracemi jeho duše... Vidíme dnes postupný konec tradičních náboženství a také hudby, která s nimi byla spojena. Dnes již lidé většinou nevědí, k čemu hudba původně byla. V tom nejlepším případě ji považují za něco psychologického. Chtějí se v hudbě najít a vibrovat s ní. Hudba

by ale měla být prostředkem k navázání kontaktu s duší. Dondávna tomu tak bylo a hudebníci byli zaměstnanci chrámu či kostela. Jenže pak byla hudba postupně zesvětštěna a dnes je spíše věcí zábavy. Existuje jen velmi málo lidí, kteří umějí hudbu použít pro terapeutické účely. My v Evropě jsme toto umění již zapomněli.

Možná není náhodou, že se dnes i v našich krajích objevily tibetské mísy, peruánské píšťaly, australská didžeridu a vícehlasý alikvótní zpěv. Tedy informace o tom, jak se vyčistit. Podle dr. Steindl-Rasta nám připadá svět absurdní, protože neslyšíme. Latinsky *ab surdus* znamená »absolutně hluchý«. Neslyšíme, co je skutečnou příčinou lidské agresivity, zloby, nenávisti. Nedokážeme se domluvit – v rodině, mezi partnery, politické strany mezi sebou. Potřebujeme pročistit své uši a mysl, vyladit se na přirozené zdroje harmonie a přirozené rytmy, obnovit kontakt a přístupy ke své duchovnosti.

David Hykes říká:

Abychom lépe slyšeli, musíme sami v sobě nalézt tichý prostor, ve kterém lépe uslyšíme svůj vlastní zvuk. Poslouchání je stav čistoty a vnímání celou osobou, myslí a tělem zároveň. Přání lépe slyšet může vést k šokujícímu zjištění, jak špatně nasloucháme, nebo k příjmu informací, které nás tak otevřou, že už nedokážeme zůstat hluchí.

Tibetské mísy jsou možná přece jen pro někoho nedostupné, stejně jako didžeridu. Hlas má ale každý. A informace o tom »jak« už také. Stačí jen začít – a naplnit tak vizi nejen Johna Cage, který řekl:

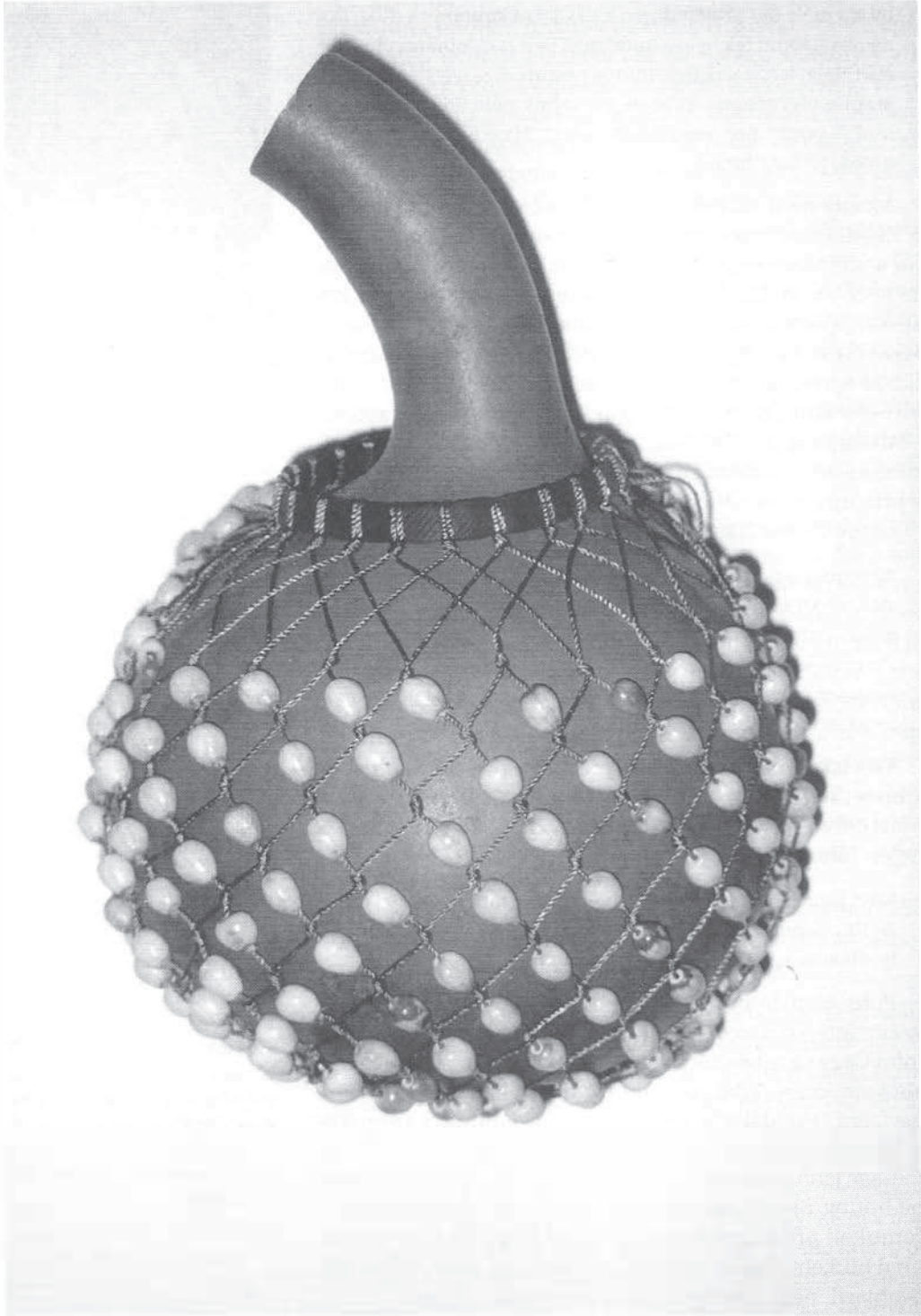
Když jsem se sám sebe ptal, proč skládám hudbu, doufal jsem, že tím napomůžu uskutečnit sociální revoluci. Teď vím, že hudbou se spouští revoluce duchovní.

Poté, co byla provedena skladba 4'33", nebo přesněji vzato poté, co ji vymyslel, tvrdí Joscelyn Godwin, nemohl John Cage už nikdy nic zkomponovat. Snad ze setrvačnosti ale komponoval dál jako zenový mistr, který po dosažení osvícení také dál žije ve svém těle, vychutnává čaj nebo zvuky šakuhači, vroucí vody nebo přírody.

Cage jeho filozofie dovedla až za hudbu, za samou potřebu hudby. Stejně jako zenový mistr přestal dávat přednost čemukoli před čímkoli, v jeho případě hudebním tónům před hlukem či okolními zvuky. Našel svůj zvuk. Ticho, jak prohlásil, není absencí zvuku, ale stavem vědomí.



Ačkoli John Cage (1912 – 1993) uvažoval o své slavné skladbě 4'33" již od roku 1948, dokud v roce 1950 nezačal na Columbijské univerzitě studovat zen se slavným mistrem D. T. Suzuki, nerealizoval ji. Již před tím, od druhé poloviny 40. let, se Cage intenzivně zabýval studiem západního mysticismu a především hinduistických a buddhistických textů. Podíváme-li se na skladbu, při které pianista jen otevře víko piana a pak 4 minuty a 33 vteřiny sedí, z buddhistického hlediska, dává smysl v mnoha úrovních. I podle Suzukiho bylo nejadekvátněji Buddhovo učení předáno jen tichým sezením. Suzuki citoval tradiční historiku o putujícím filozofovi, který za celá léta nenašel odpověď na své otázky. Když se zeptal Buddha, Buddha místo odpovědi složil ruce a seděl v absolutní tichosti. Komentář obvykle uvádí, že vás Cageova skladba otevírá okolním zvukům. I to je pravda, ale jen částečná. Právě tak bychom se mohli zeptat: Kde končí mé uši, můj sluch?



---

# KAPITOLA XVII.



## RYTMUS V NÁS

Rytmus je harmonie v čase.

Joachim-Ernst Berendt



*Dr. John Diamond přešel od kineziologie k muzikoterapii a léta pracoval na systému, jak dodat tělu chybějící energii hudbou. Při své práci s klienty používá jak nejrůznější exotické hudební nástroje (jako jeden z prvních se například naučil používat australskou didžeridu), tak trénink představitivosti nebo uvolnění těla pro zvuk pomocí různých pohybů a postojů spojených se srdečním rytmem.*

Když se v indiánském kmeni narodí dítě, první, co zaslechne, je zvuk bubínku, který zní v rytmu srdce jeho matky. Dnes se v mnoha porodnicích a dětských nemocnicích pouští dětem, aby usnuly, právě nahrávka matčina srdce. Hudba gamelanu rozeznává malý hudební časový úsek, *keteg*, představující tempo založené na rytmu srdce, který je podle Balijců základem veškeré hudby. Rytmus srdce je základem hudebních rytmů i mezi Aboridžinci v Austrálii. Skupinové šamanské bubnování amerických indiánů produkuje rytmus srdečního tepu. Když je člověk v pořádku, zdravý a ve stavu meditace či relaxace, rytmus jeho srdce je kolem 60 úderů za minutu. Když je rozčilený nebo nemocný, srdce tepe třeba v tempu 100. I západní medicína dnes dobře ví, že když se pacientům pouští hudba v tempu pod 60, jejich srdce se zpomalí a oni se zklidní.

John Diamond napsal před lety několik článků o anapestickém rytmu rockových kapel. Jejich rytmus je přesně v protirytmu srdečního tepu. Anapestický rytmus je první, který se všichni rockoví bubeníci učí a který nejvíce používají. Když byla pokusným osobám do sluchátek pouštěna rocková hudba právě v tomto tempu, ukázalo se, že to oslabilo prakticky všechny svaly jejich těla.

Neurony v mozku si vyměňují elektrické vzruchy v určitých rytmech. Ty jsou ovšem jen málokdy pravidelné. Zato většina současné hudby je jen pravidelným čtyřdobým *duc-duc-duc-duc*. Možná také proto je kolem nás stále více chaosu a nepochopení, nedostatku komunikace. Jsme stále jednodušší, hloupneme. I když asi není náho-



*Afričtí hráči na dřevěné balafony, jakési obrovské xylofony (vpravo), a bafoko (vlevo).*



da, že čtyřčtvrtový rytmus je tak oblíbený: průměrný tep lidského srdce je 72 za minutu. Za tu dobu se nadechneme průměrně osmáctkrát a  $72:18=4$ .

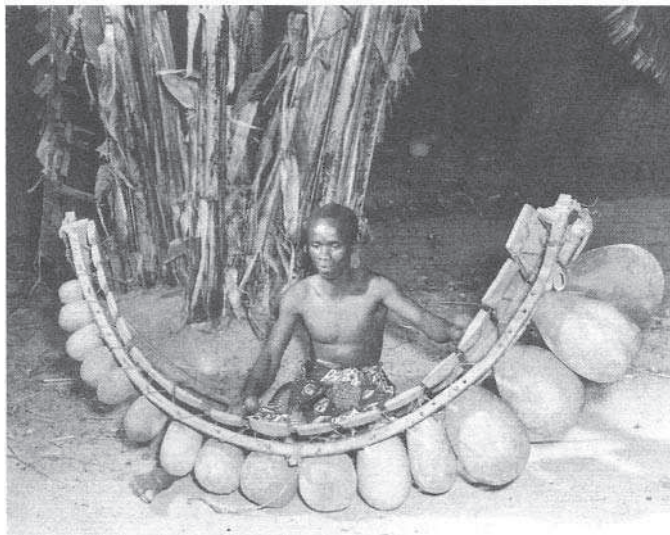
Když pod mikroskopem umístíte dvě různě tepající buňky blízko sebe, začnou tepat ve stejném rytmu. Několikery kyvadlové hodiny se za nějaký čas dokáží synchronizovat a kyvadla se kývají stejným tempem. Hejno ptáků nebo ryb se dokáže pohybovat ve stejném rytmu. Zato my, lidé, do sebe narážíme prakticky neustále. Ztratili jsme cit pro přirozené rytmy.

Přitom jsme chodícím komplexem rytmů. Mozkové vlny, srdeční tep, rytmus dechu – o tom víme. Málokdo si ale uvědomuje, že v rytmu funguje i žaludek (stahuje se každé tři minuty), střevo (rytmické vlny jednou za minutu), že rytmické je i trávení (enzymy) atd. Víme o denním rytmu (24 hodin), o biorytmech fyzických (24 dnů), emočních (28 dnů) a intelektuálních (32 dnů). Většinou nám ale uniká, že tep srdce je rychlejší v létě než v zimě, že sezonně či denně jsou ovlivněny rytmy štítné žlázy, močení, membránové výměny iontů v buňkách atd. atd.

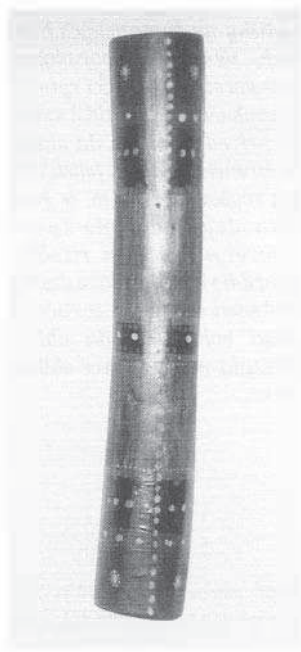
Jeden americký chiropraktik tvrdí, že existuje dvanáct základních rytmů, které se projevují v kombinaci dechu, dotyku a pohybu. Tělo si je prý velmi dobře pamatuje, a tak stačí postupně obnovit každý z těch základních ryt-

*Šamani všech věků používali různá chřestidla tvarovaná podobně jako tahle z Latinské Ameriky. Měli vyzkoušeno, že tak jako sumerské sistrum a plíšky na šamanských bubnech, neurčitý a vysokými frekvencemi oplývající rytmický zvuk těchto chřestidel snadno přivede člověka do stavu rozšířeného vědomí. Jejich účinek zvyšovalo také to, že jsou z přírodních materiálů. Ty »rezonovaly« s účelem rituálu. Sloužil-li rituál k oslavě duchů plodnosti (aby byla zaručena příští bohatá úroda obilí), chřestidla uvnitř právě obilná zrnka.*

Původní marimba ndžimba afrického kmene Balunda z jihubývalého Konga. Současní výrobci podobných nástrojů již také zjistili, že kvalita výsledného zvuku závisí na přesném poměru velikosti dřevěného bloku, na který se hraje, a tykvvové rezonanční ozvučnice.



Tzv. dešťová hůl («rain stick») vydává velmi příjemný a překvapivě dlouho znějící zvuk připomínající jemný déšť. Při každém otočení hole přepadávají uvnitř zrnka obilí a narážejí na řadu bambusových jehliček, zasazených jedním koncem do tubusu hole.



mů pomocí pohybů, dýchání a doteků. První fáze začíná obvyklým tvrzením »... nic se mi nedaří...« a dvanáctá fáze končí »... jsem v jednotě s pavučinou života...«. Jeho terapie se nazývá *somato-respirační integrací* a autor tvrdí, že to není nic nového, že všech dvanáct fází jeho terapie je obsaženo ve světových mýtech, pohádkách a posvátných knihách.

Jiný všímavý učitel na základní škole na jihu USA se trápil, že jeho žáci nereagují na základní otázku »Kolik je dvě plus dvě?« V jeho třídě bylo hodně velmi neposedných žáčků z Latinské Ameriky, kteří měli potíže s angličtinou. A učitel nevěděl — nerozumí anglicky, nebo jsou tak hloupí? Když viděl, jak jsou kluci z jeho třídy hbití a pohybově nadaní, napadlo ho řešení. Přinesl do školy buben, a když se zeptal: Kolik je (a dvakrát udeřil do bubnu) plus (a znovu dvakrát udeřil do bubnu), kluci okamžitě odpověděli čtyřmi údery do bubnu.

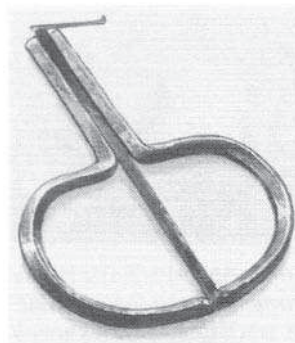
Doktor Condon z Bostonské univerzity v roce 1960 filmoval retardované děti a objevil »mikrorytmy«. Ukázalo se, že každý z nás vykonává řadu velmi rychlých a malých pohybů, kterých si sami nejsme vědomi a nedokážeme je zaznamenat ani u jiných lidí. Trvají jen desetiny vteřiny. Přesto jsou velmi důležité pro náš sociální život. Malé děti jsou rytmicky spjaty s rytmem svých matek a rodin, rodiny i partneři žijí svým vlastním »rytmem«. I novorozenci jsou spjati s rytmem matčina hlasu. Tyto rytmy se dají zviditelnit zpomaleným přehráním běžných situací. Tam se také ukáže, že např. partner jen předstírá, že svou part-



nerku doopravdy miluje: na filmu je vidět, že jeho rytmus je jiný než rytmus jeho partnerky.

José Arguelles, iniciátor globální meditace *Harmonic Convergence* a znalec mayského kalendáře, tvrdí, že se všichni musíme vrátit k přírodním rytmům. Náš gregoriánský kalendář je nepravidelný, měsíce mají rozdílný počet dnů, takže např. *september*, sedmý měsíc, je vlastně měsícem devátým. Zatímco prostor vnímáme jako něco fyzikálního, čas jako výplod naší mysli. Mayský kalendář se shodoval se slunečními a lunárními cykly – kdybychom se k přírodním rytmům vrátili, za chvíli bychom nepotřebovali hodinky. Hodinky si dal vyrobit svými mágy věhlasný vladař Bagdádu Harun al Rašíd, a když je mniši přivezli do Evropy, začal se systém měření dne na 2×12 hodin všeobecně používat. Jenže i to je velmi nepřirozený rytmus. Žijeme ve vibračních systémech, které nesouhlasí s přírodními cykly – naše rytmy nesouhlasí. A kdo myslíte, že je přirozeným rytmům nejbližší? Ženy. Ty přece jen mají jeden rytmus – menstruaci – neustále přirozený.

Lane Redmondová začala před dvaceti lety hrát na plochý buben a studovat jeho historii. S překvapením zjistila, že se dějinami jako červená nit táhnou vyobrazení a sochy žen, hrajících na plochý rámový bubínek. Objevila obraz takové ženy s plochým bubínkem na malbě, která je datována do doby 5600 let př. Kr.



*Brumli (židovskou harfu) znají na celém světě (často v bambusové podobě). Hráč přidržuje brumli předními zuby, aby rezonovala celá lebka, a drnká na pohyblivou část. Tím, že jazykem zmenšuje vnitřní prostor ústní dutiny, dokáže zvuk brumle modulovat v přirozených harmonických tónech. Dobře ji ovládají i Tuvané.*

*Členové brazilského duchovního hnutí Oriša hrávají při rituálu bembé na počest bohů na tradiční bubny a chřestidla.*





*Brooke Medicine Eagle je současná americká šamanka, která používá při svých kurzech a rituálech plochý bubínek. Jiná nadšená bubenice, Layne Redmondová, dokonce napsala celou knihu právě o historii plochých bubínků a o tom, že to byly odjakživa hlavně ženy, které tento rituální nástroj (v Egyptě, Sumeru, Babylonii, ve starém Řecku i Římě) používaly.*

Planeta Země je jakýsi gigantický kulový kondenzátor a elektrické pole mezi zemí a ionosférou osciluje, vibruje, průměrnou frekvencí 7,83 Hz. Je náhoda, že člověk je nejkldnější, plný endorfinů a šťastný, když jeho mozek produkuje vlny alfa, tedy v rozmezí 7 až 8 Hz? Když je v rytmu s planetou? Zkuste si spočítat rychlost vibrata nejúspěšnějších zpěváků — je náhoda, že to je vždy něco kolem 7 Hz? Valerie Huntová se pokusila změřit vibrace některých posvátných míst (Stonehenge, Delfy, pyramidy) — a hádejte, jakou hodnotu naměřila?

Zkušení indičtí nebo afričtí bubeníci dokáží cítit více rytmů najednou. Říkají, že vždy, když se rytmy kříží, např. když se jednou za čas opět sejdou dvoudobý a třídobý nebo dvanáctidobý a šestnáctidobý rytmus, je to cítit. Něco v člověku to rytmické sfázování zaregistruje. Takto se kříží jakékoli rytmické poměry (2:3, 3:4, 3:5, 3:8, 4:3, 4:7 atd.).

I u nás jsme mohli v roce 1992 na vlastní těla zažít magické rytmy skupiny bubeníků Babatunde Olatundžiho. I u nás vyšla kniha *Mapy extáze* americké rockerky Gabrielly Rothové, která pořádá bubenické večery a učí bílé arytmičtí Američany uvolnit se a vyjádřit rytmus a která zjistila, že rytmus léčí. Němec Reinhard Flatischler, který studoval hru na různé typy bubnů v Koreji, Indii i Brazílii, pořádá pod jménem Taketina po Evropě semináře *Za-*



*Mr. Maharudra je poslední z řady rodinné tradice chrámových bubeníků na indická tabla. (foto Martin Polák)*

*pomenutá síla rytmu.* Bývalý bubeník legendární skupiny Grateful Dead Mickey Hart již třicet let sbírá bubny celého světa, pořádá semináře a vydal album i knihu *Planet Drum* (Planeta buben).

Mistr hry na ploché bubínky Glen Velez vydává jedno hezčí bubenické album za druhým. I u nás se můžete zúčastnit semináře šamanského bubnování a vyrobit si tam svůj šamanský buben. I u nás existují bubenické skupiny a v poslední době také party nadšenců, kteří studují autentické africké rytmy přímo u tamějších mistrů.

Americký sběratel bubnů Brent Lewis ve vlastním studiu nahrává a posléze také distribuuje svá alba, na kterých sám hraje na desítky různých bubnů, chřestidel, tamburín a jiných rytmických nástrojů. Věří, že každý z nás je sám sobě pokladnicí a zdrojem informací a neobyčejné energie, kterou lze otevřít právě pomocí rytmů. Tvrdí, že jediné poznáme-li – třeba takto – sami sebe, dokážeme spolu žít v míru a toleranci. Brent Lewis také vyrobil a mistrně ovládá zcela unikátní hudební nástroj, jakousi sestavu téměř dvou desítek vyladěných bubínků, které říká *ikauma drums*.

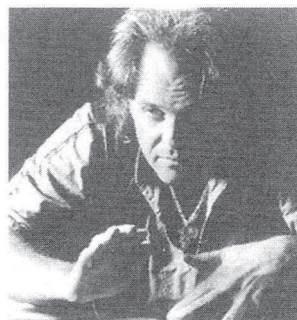
Mimochodem, odhaduje se, že celé jedno procento obyvatel země bubnuje.

Když jsem před dvaceti lety studoval hru na tabla, indické bubínky, objevil jsem, že indický rytmický systém je asi nejdokonalejším, ale také nejkomplicovanějším systémem na světě. Divil jsem se, jak to, že se tak dokonalý rytmický nástroj, jako jsou tabla, nevyužívá i v rockové hudbě. Jejich čas přišel: dnes můžete tabla (nebo jejich nasamplované rytmické vzorce) slyšet ze skladeb mnoha slavných skupin. V Anglii jsem již před lety zjistil, že studentky hry na piano na tamních konzervatořích studují (samozřejmě s indickým učitelem) i hru na tabla. Už aby to bylo i v Praze. Už abychom i my opět našli své vlastní rytmy.

Co když naše společnost nefunguje také proto, že je mimo přirozený, přírodní, vesmírný rytmus?



*Glen Velez je dnes nejuznávanějším hráčem na různé, převážně ploché bubínky. Studoval a zvládl hru na bubny jihovýchodní, asijské, egyptské atd. Vyučuje svůj styl handance, při kterém hráči kromě bubnování a tance ještě zpívají alikvótní tóny.*

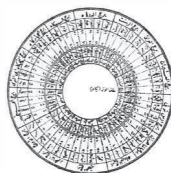


*První bubenické album pro děti (*Rhythm Basket*) natočil Brent Lewis: při zhudebnění, přesněji řečeno zbubeničování dětských říkanek a písniček zjistil, že se velmi podobají prastarým africkým rytmům.*



---

# KAPITOLA XVIII.



## RYTMUS

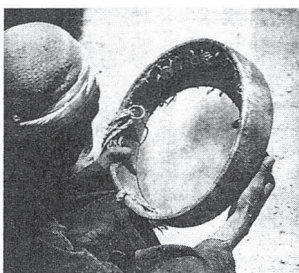
## AFRIKY

Rytmus je duší života.

Babatunde Olatundži



Na tzv. mluvícím bubnu (*talking drum*) může hráč stiskem paže změnit výšku tónu. Tento buben, *tama*, je potažen ještěřčí kůží, hraje se na něj rukou a paličkou a v Mali a na velkých územích západní Afriky je velmi populární.



I ty nejlevnější a nejobyčejnější ploché bubínky ze severní Afriky mívají uvnitř alespoň kovové kroužky, aby hlubokému zvuku nástroje dodaly náhodné kovové a vysoké tóny, umožňující případný vznik alikvótů.

Když chce mít členka jednoho afrického kmene dítě, začne meditovat a medituje tak dlouho, dokud se jí v mysli neobjeví písnička. Melodie, která bude patřit budoucímu dítěti. Tu písničku žena zpívá svému ještě nenarozenému dítěti celou dobu těhotenství. Písnička je prvním zvukem, který právě narozené dítě uslyší. Písničku mu zpívá matka, otec, babička a dědeček, sourozenci i tety, kdykoli je to třeba. Když si kluk natluče koleno, když jde do školy, když je nemocný, když odchází do pralesa absolvovat iniciační obřad, když se žení, když umírá.

Zatímco v Evropě a v USA je hudba jakýmsi luxusem, něčím navíc, na většině území Afriky je pro tamní obyvatele hudba, zvláště rytmus, základem existence. Je nezbytná pro práci, k náboženským a iniciačním obřadům, k léčení, zní na pohřbech. Hudbě a tanci se děti učí právě tak, jako se my učíme chodit a mluvit svým rodným jazykem. Afričané chápou hudbu jako most mezi viditelným a neviditelným světem. Lidský hlas a zvuky produkované hudebními nástroji vznikají jako důsledek přání neviditelné podstaty hudebníků a pronikají do světa neviditelné podstaty posluchačů, ale i duchů jejich předků. Hudba tak je potenciální možností a silou, která umožňuje udržovat a obnovovat harmonii člověka s vesmírem.

Hudba je pro Afričany paralelou sociální struktury jejich komunit – je polyrytmická, což znamená, že se hrají různé rytmy současně. Zatímco v běžné západní hudbě jen velmi zřídka můžeme slyšet více než dva rytmy současně, v africké hudbě běžně zní pět až šest rytmů najednou. Rytmická komplexnost většiny africké hudby koresponduje s komplexností melodickou a harmonickou: používané stupnice jsou většinou pentatonické a melodické fráze se opakují vždy trochu pozměněné. Podobně rytmicky komplexní jsou i africké tance. Hlava, horní část trupu, boky, ruce a chodidla tanečníka se také pohybují polyrytmicky. Rytmus hudebníků se záměrně proplétá s rytmem tance a vždy jde o vzájemný dialog. Každý sólový tanečník, každý vesničan tak vyjadřuje svou individualitu a zároveň oslavuje svou komunitu. Hudba pomáhá navozovat a obnovovat sociální pospolitost. Vesničané nejsou rozděleni na tanečníky a publikum – všichni jsou do té míry, do jaké sami chtějí, účastníky slavnosti.

Africká hudba nezná notaci, a tak si hudebníci musí pamatovat tisíce veršů a desítky rytmů. Někteří hudebníci používají speciální rostlinné prášky, aby posílili výkon své paměti nebo potlačili negativní vliv trémy. Jsou pro



*Afričané jsou schopni vyloudit správný rytmus na cokoliv, od tleskání do vody přes tlučení mouky v hmoždířích až po drnkání na jednu strunu nástroje berimbau.*

každou komunitu velmi důležití, protože ochraňují společenskou morálku. Poklesne-li jejich morálka a víra, poklesne morálka a víra celé komunity.

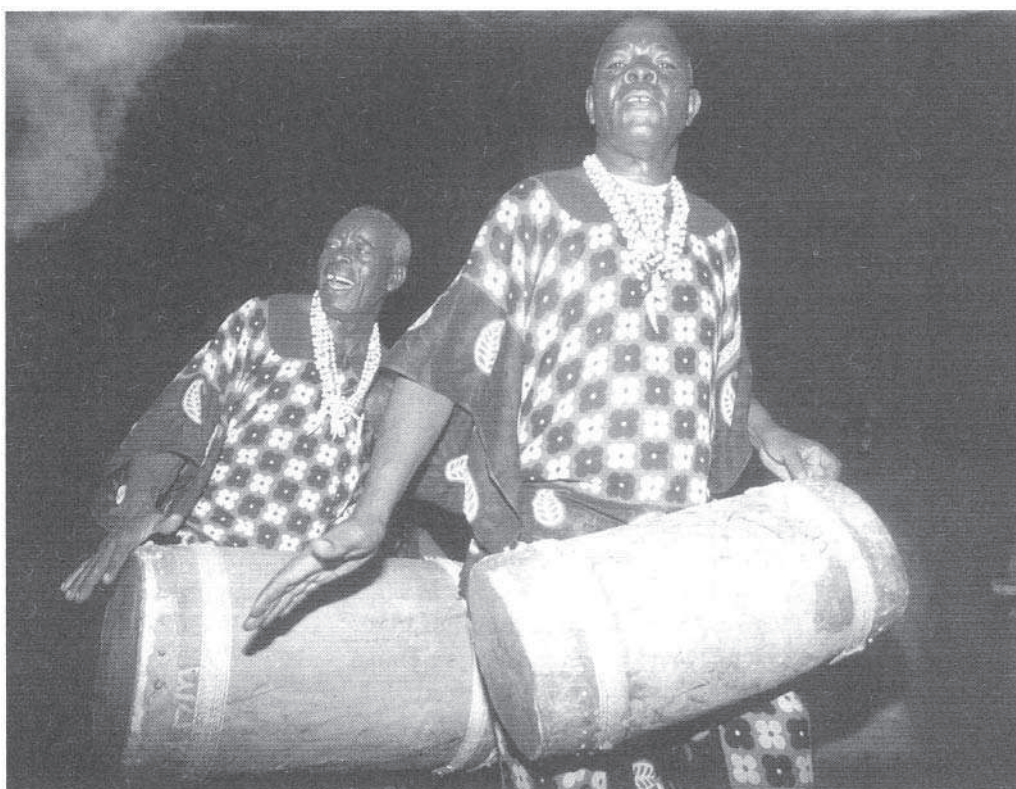
Integrální částí tradičních afrických rituálů je tranz. Ve stavu tranzu jedinec ztrácí své obvyklé vědomí. Afričané říkají, že tělo člověka, který je v tranzu, opanuje nějaký duch. Do tranzu se lidé obvykle dostávají během určitých rituálů a někdy i tajných slavností. Jako v jiných kulturách, i v Africe se hojně vyskytuje stav tranzu, během kterého tanečníci hovoří nesrozumitelnými jazyky, které jsou považovány za poselství neviditelných světů. Tyto projevy jsou velmi ceněny a většinou záměrně vyvolávány. Někteří bubeníci se dokonce specializují na rytmickou hudbu, která u tanečníků spolehlivě vyvolá tranz, ačkoli sami nikdy do tranzu neupadají. Hudba a zvláště bubny se v Africe velice často užívají pro léčení nejrůznějších nemocí. Při různých rituálech hudebníci vycítí jakousi duševní rovnováhu nebo narušení vztahů z toho, jak vesničané tančí. Zjistí-li při tanci u někoho problém, nejprve o tom nemluví a dále tiše takového člověka pozorují. Pokud se ujistí, že jde o vážnější problém, navštíví rodinu postiženého a diskrétně jí sdělí své zjištění. Pokud jsou rodinou požádáni o pomoc, začnou takového člověka léčit. Někdy je nemocný poslán pryč z vesnice – izolace a únik z prostředí, které možná potíže způsobilo, jsou také často silným terapeutickým prostředkem. Někdy jsou předepsány léčivé byliny, většinou je ale aplikována příslušná léčba hudbou.



*V Evropě a USA asi nejznámější africký bubeník – Babatundé Olatundži. Roku 1992 hrál i na Mezinárodní transpersonální psychologické konferenci v Praze. Jednoho odpoledne tehdy roztančil Pražany, když ulicemi Starého Města vedl se svým souborem rozjásané bubenické procesí.*

*Keňští bubeníci, právě tak jako jejich kolegové např. z Kuby, se svými bubny i spí. Vědí velmi dobře, jak záleží na tom, aby byla kůže bubnu »vyladěna« na frekvence člověka, který na něj hraje.*

Proces léčby může být dlouhý, a tak pacient někdy bydlí v chýši hudebníka, aby mohl být bedlivěji pozorován. Hudebník-léčitel se snaží pomocí bylin, slov a hlavně tance vrátit pacientovi sebedůvěru a hlavně zdraví. Když je určena diagnóza, je uspořádán společenský léčebný rituál. Členové rodiny a hudebníci se shromáždí uprostřed vesnice, aby připravili společný tanec, který pomůže nemocnému vyhnat z těla zlého ducha. Nejprve se hraje hudba, která má přilákat lidi a duchy z vesnice a okolí. Když hudebníci cítí, že se shromáždilo dost lidí, přivedou nemocného, který poslední noc spal na posvátném místě. Hudebníci pak hrají rytmus spojovaný s duchem, který posedl nemocného. Nejeftivnější je monotónní hudba. Některé rituály tak ve stále stejném rytmu trvají i několik hodin. Jakmile totiž hudebník zjistí, že určitý rytmus pacientovi vyhovuje a že funguje, nepřestává ho hrát. To se týká jak rytmu, tak jednotlivých tónů bubnu. Tradiční buben produkuje tři základní zvuky – nízký, střední a vysoký. Pokud např. nízký zvuk bubnu pacientův stav zhoršuje, měl by být vynechán. Případy hysterie se zase zhoršují vysokými





zvuky. Stabilizující, uklidňující rytmus pomáhá nemocnému nalézt a ustálit tělesnou a psychickou rovnováhu.

Proto afričtí bubeníci většinou neimprovizují. V současnosti je i u nás v módě hra na africké *džembe*, hráči se scházejí ke společným improvizovaným bubenickým seancím. Výsledek je ale typicky evropský: všichni se snaží hrát všechno, co nejhlasitěji a co nejrychleji, a každý, kdo jen trochu umí do bubnu udeřit, chce hned sólovat. Princip africké polyrytmie je ale založen právě na precizní hře jednoho jediného rytmu po velmi dlouhou dobu (v tom nejjednodušším základu je to prolínání dvoudobého a třídobého rytmu). Každý bubeník ovládá svůj zdánlivě jednoduchý rytmus tak dokonale, že jej může hrát celé hodiny uprostřed kakofonie jiných rytmů desítek jiných bubeníků, a nikdy se nesplete. Právě kombinace takto přesně zahráných jednoduchých rytmů dá ve výsledku hry celé skupiny bubeníků onen charakteristický africký vynález – pulzující magickou polyrytmii.

Pokud to léčba vyžaduje, používají se rychlé rytmy, aby se tělo pacienta zenergetizovalo. Někteří léčitelé dokonce své pacienty povzbuzují úderem holí. Právě tak jako v zenovém buddhismu, nejde o trest nebo sadismus, ale o velmi účinnou terapii. Dosáhne-li se katarze, hudba ještě pokračuje, dokud se pacient zcela nezklidní, a pak je pro ustálení léčivého procesu opět hrán delší dobu monotónní rytmus.

Nalezení správného rytmu je tím nejsložitějším, co hudebník čeká a co se musí celá léta učit. Hudebník se musí naladit na pacientovu mysl a jeho niterné potřeby. Jedině tak může být léčba efektivní.

V Evropě i v Africe se v některých nemocnicích pokoušeli lékaři nalézt nějaké hlavní zásady tradiční léčby hudbou, aby je pak sami mohli začít používat. Jenže to nefungovalo. Chybělo to, co je z afrického hlediska nejdůležitější – víra. Západní věda a medicína jsou založeny na objektivizujícím a neutrálním postoji, zatímco africká verze léčení vyžaduje absolutní osobní nasazení léčitele a víru komunity v jeho umění.

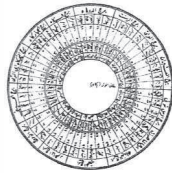


*Klienti dr. Johna-Davida v kalifornském Corte Madera. Moderní technologie již dokážou pracovat s vnitřními rytmy člověka. Ačkoli »psychowalkmany« první generace vypadaly ještě poněkud hřmotně, dokázaly již tehdy ovlivnit pomocí záblesků a hudby rytmus mozkových vln a odpovídající emoční nebo psychický stav. Doktor John-David studoval u dr. Monroea, u G. Lozanova v Bulharsku a také u tibetských lamů. Svou metodou, při níž používá i tibetské zvonky a činelky, úspěšně léčí nejen poruchy řeči, učení a paměti, ale i problémy sexuální.*



---

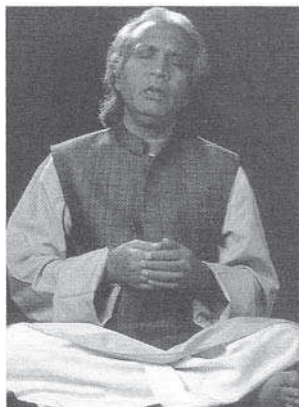
# KAPITOLA XIX.



## QAWWAL A TANČÍCÍ DERVIŠI

Ó dni, vstaň!  
Atomy tančí, duše bez sebe v extázi tančí,  
do ucha ti zašeptám, kam vede tanec.

Rubá'iját



„Když zpíváme, zavřeme oči a nestaráme se o publikum nebo o zvuky zvnějšku. Cítíme, že se modlíme k Bohu, že i ostatní lidé se k naší modlitbě, třeba nevědomě, přidávají. Tak jako my jsou pak odnešeni hudbou někam do nehmotných dálek a po koncertu říkájí – cítíme se dokonale zklidněni, cítíme se šťastni,“ říká indický zpěvák meditativního stylu Dhrupad Ustad N. Zahiruddin Dagar.

Súfijský mistr a slavný hudebník Hazrat Inayat Khan, ještě než se cele oddal dráze duchovního vůdce, řekl mimo jiné, že hudba lidem nejen dodává sílu, ale pomáhá jim také dostat se do stavu extáze. Řekl, že mystici všech dob milovali hudbu víc než sebe sama. Súfisté vždy považovali hudbu za zdroj inspirace pro své meditace a věřili, že meditace hudbou je účinnější než meditace samotná.

Podle súfijské teorie je v každém lidském srdci uskladeněno devadesát devět božských atributů, které mohou být aktivovány prostřednictvím různých zvuků kombinovaných se slovy. Tři základní zvuky jsou *a*, *i* a *u*. Súfisté je nazývají vesmírnými harmonickými konstantami. Používají různé kombinace těchto tónů, aby dosáhli elektrizujícího účinku, který jim umožní v srdcích otevřít zaplněné oblasti, a uvolnit tak jednu či více ukrytých schopností. To samo způsobuje množství zázračných vyléčení. Podle Arabů jsou v prvních sedmi řádcích Koránu vysloveny všechny zvuky, které se nacházejí v arabštině. Každé písmeno arabské abecedy vytváří vibrační vzorec, který v těle putuje určitým směrem, trvá určitou dobu a má specifické fyzické, duševní a duchovní účinky. Základní samohlás-



Víření dervišů bylo pro súfisty odjakživa odrazem víru života, kroužení duše okolo cykličnosti existence věcí, které se objevují a zanikají.



*Schopnost hudby a rytmu dostat člověka do tranzu je na Předním východě známa a používána i ženami, které se pravidelně scházejí, hrají a zpívají.*

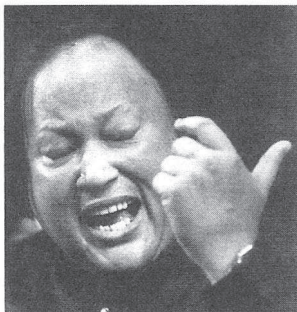
ky *a*, *i* a *u* mohou být vyslovovány nejen lidmi, ale každou živou bytostí světa. Jakmile se někdo na tyto zvuky dokáže naladit, může pak poslouchat všechny konverzace přírody.

Vibrace těchto tří zvuků mají odlišný účinek. Dlouhý zvuk samohlásky *a* postupuje směrem dolů a stimuluje srdce, pokladnici božských atributů. Dlouhé *i* putuje vzhůru a stimuluje šišinku mozkovou. Dlouhý zvuk *u* rezonuje na vnějším okraji sešpulených úst a je spojován s výdechem a vdechem. Pokud člověk správně a dlouhodobě recituje Korán, docílí správné výslovnosti těchto zvuků, které pak souznějí se svou podstatou v tónové schránce duše.

*Qawwal* je hudební styl náboženských písní, který se vyvinul v 11. století v islámské mystické sektě súfi. Hudebníci a hlavní zpěvák, duchovní mistr a učitel, sedí v kruhu. Malé ruční harmonium hraje jednoduchou melodii, rytmus obstarávají bubínky *tabla* a *dholak*. Od úvodního »alapu«, jakéhosi vzájemného naladění na téma a melodiku písně, hudba pomalu graduje až k extatickému závěru. Zpěvák předzpěvuje, zatímco sbor základní melodická témata opakuje a udržuje rytmus tleskáním. Postupně jsou melodické a vokální ozdoby a improvizace vzrušenější a dovednější. *Qawwal* je jakousi persko-indickou mší, na vesnických slavnostech, pohřbech a svatbách neustále se opakující pokus o povznesení duše blíže k bohu.



*Víření súfijských dervišů.*



*Nedávno zesnulý Nusrat Fateh Ali Khan proslavil vokální extatický styl qawwal po celém světě. „Když zpívám,“ svěříl se, „zpívám pro Boha, pro súfijské svaté, pro proroky. Cítím, jako bych stál přímo před nimi. Jsem jakoby v jiném světě a neexistuji ve své hmotné podobě. Jsem prostoupen proroky, svétci a Bohem.“*



*Turečtí derviši Mehlevi, kteří odvozují svůj řád od slavného mystika Rúmího, při slavném vystoupení v Royal Albert Hall v Londýně v roce 1990. Svému rituálu říkají sema – »tváří v tvář«. Znamená to nejen setkání tváří v tvář v obvyklém smyslu slova, protože při víření se oči šejcha a tanečnicka v klíčovém momentu rituálu setkají, ale i jakousi přímou manifestaci rčení z Koránu: »Na kohokoli se podíváš, spatříš tvář Boha.«*

Nusrat Fateh Ali Khan byl donedávna nejznámějším interpretem stylu qawwal\*, který je technicky i výrazově velmi náročný. Zpěváci se učí zpívat, gesty vyjadřovat celé komplexy emocí a vést skupinu hudebníků a sbor prakticky celý život. Sami zpěváci stylu qawwal říkají:

To nezpíváme my, to zpívá v nás a námi.

V průběhu zpěvu qawwal jsou postupně zpěvák, sboristé i posluchači neustálým opakováním určitých posvátných vět uváděni do jakéhosi tranzu. Jsou tak vedeni ke skutečnému pochopení a prožití významu toho, co zpívají. Mystická a náboženská ponaučení (v jazyce *urdu*) pak díky přímým zážitkům dostávají docela jinou, hlubší a duchovnější úroveň. Texty většinou opěvují a opakují jména svatých nebo krátká ponaučení, jako třeba »nenech si srdce zmást rozumem«. Ale to při takovém druhu pohlcujícího zpěvu snad ani není možné.

Pro súfisty, které možná známe pod zjednodušujícím názvem »tančící dervišové«, byly hudba a její kolektivní provozování vždy duchovní cestou, na které hudebníci a posluchači vytvářeli dvě strany téže mince – Milosti. Tanečníci jsou oblečeni do bílého oděvu, symbolizujícího rubáš. Mají na sobě také široký černý kabát, symbolizující smrt, a na hlavách mají vysoké plstěné čepice, symbolizující náhrobní kámen. Pozdraví se s ostatními tanečníky a usednou na rudý koberec. Zpěvák zpívá pomalou píseň. Pak začne hrát na flétnu improvizovat, zazní bubny, derviši předstoupí, třikrát obejdou místo, kde se tančí, nechají z ramen sklouznout černé kabáty, aby zasvítla bělost jejich oděvu na znamení, že se osvobodili od své tělesné schránky a podruhé se narodili. Požádají o dovolení tančit a začnou pomalu v rytmu hudby kroužit. Ruce mají jako roztažená křídla, pravá ruka směřuje k nebi, ze kterého přichází milost, levá ruka je obrácena k zemi, a šíří tak tuto milost, která prošla jejich srdcem, kterou ohřáli svou láskou a kterou zase vracejí světu. Kruhy, které opisují, znázorňují zákony vesmíru, planety kroužící okolo Slunce a kolem sebe navzájem. Kruh tanečnicků je rozdělen na dva půlkruhy, jeden symbolizuje sestupnou linii, tedy proměnu duše ve hmotu, druhý je vzestupný, symbolizuje stoupání duše k nebi. Vedoucí, *šejch*, vstupuje do

\* Volně by se slovo *qawwal* dalo přeložit jako »posvátný dar řeči a schopnosti vyjádřit to nejlubší«.

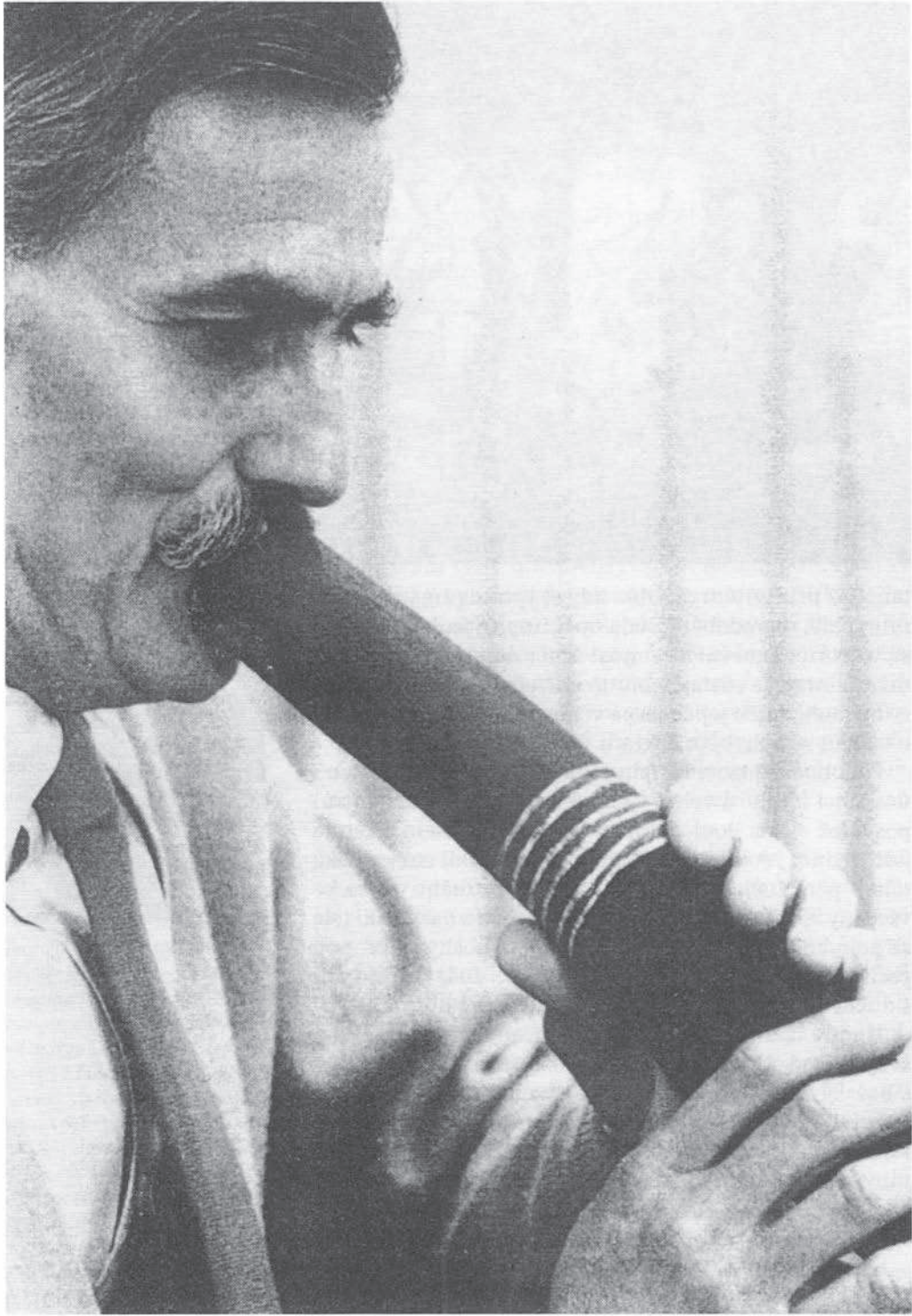


tance až při čtvrtém okruhu, kdy se rytmus změní na velmi rychlý, dvoudobý. Píšťala opět improvizuje a udržuje stav extáze. Tanečníci se musí umět na určité slovo okamžitě zastavit a zůstat nehnutě stát, aby zastavili stav, který by mohl zničit jejich jasné vědomí. Jinak řečeno, nejde o to, zpít se pohybem a ztratit vědomí.

Podobně tranzovní kvality má i rituál zvaný *zikr*. Jeho účastníci hlasitě a velmi rytmicky opakují (jako mantru) posvátná slova. Podle súfistů mezi duší a tělem existuje ještě jedno, jakési éterické, my bychom řekli energetické tělo s pěti duchovními kvalitami. V průběhu *zikru* se všechny roviny propojí: tělo, rytmus, dech a další části těla se pohybem propojí s éterickým tělem, pocity se propojí recitací posvátných slov s imaginací, duše se propojí s duchem a v extázi se pak propojí všechno dohromady.

Hudba a tanec tak probouzejí duši, aby si vzpomněla na svůj původ. Určité melodie umožňují navázat kontakt s božským světem, protože duše v nich nachází ozvěnu věčných melodií, které slyšela v jiném světě. Korán hovoří o »věčné smlouvě, kterou Bůh uzavřel s pokolením Adamovým«. O tom prý je tanec dervišů.

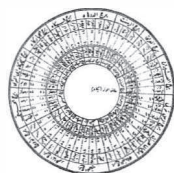
*Takto zpíval Nusrat Fateh Ali Khan se svým »orchestrem«. I díky nahrávkám dnes vědí nadšení posluchači v mnoha koutech světa, že qawwal, zvláště v podání Fateh Khana, je díky nasazení zpěváka a jeho kolegů, neustále se zrychlujícímu tempu a také díky délce jednotlivých »skladeb« spolehlivě dovede do extatického stavu.*





---

# KAPITOLA XX.



# HUDBA NOVÉHO VĚKU

Lidské tělo funguje na základě hudebních škál, a umožníme-li mu  
naprosto neomezeně »zpívat«, pak se vyladí na »hudbu sfér«.

Elyse Betz Coulson

Bubeník Artur Hull vede účastníky svého semináře v Santa Cruz v Kalifornii. Příímý, autentický zážitek z kolektivního bubnování, nebo dokonce z výroby vlastního bubínku dokáže v člověku něco změnit, a n vždy ho tak »masmérovat« dovnitř, ke svému tělu a pocitům. Naštěstí již skončila doba pouhého čtení, nastal věk autentického zážitku.



Hudba »nového věku« měla být a dnes i je hudbou, která dokáže člověka mentálně i tělesně zklidnit a harmonizovat a navíc mu pomoci rozšířit vědomí. Nastartována byla psychedelickými experimenty mladých rockerů, kterým se do rukou dostaly syntezátor, kniha *I-ting* a *Tibetská kniha mrtvých*. Smícháním »kosmické« hudby, indických rág, meditativního folku a jazzu s transformativními zážitky samotných hudebníků pak začalo počátkem sedmdesátých let na několika frontách vznikat to, čemu se dnes všeobecně říká *new age music*, hudba nového věku.

Tři věci ovlivnily v polovině šedesátých let hudbu více, než se tehdy zdálo. Beatles navštívili Indii (George Harrison se začal učit hrát na sítar a později pozval na Západ Ravi Šankara), jazzový klarinetista Tonny Scott navštívil Japonsko (a byl tak zaujat zenovým buddhismem, že se v roce 1964 vrátil a s japonskými hráči na tradiční nástroje natočil průkopnické a dodnes vydávané album *Music for Zen Meditation*) a objevily se nové nástrojové a nahrávací technologie.

V tvorbě některých skupin, např. Pink Floyd, King Crimson,\* Hawkwind či Tangerine Dream, začal probleskávat »kosmický rock«. I rockový kytarista a samouk Japonec Kitaró se zamiloval do možností syntezátorů a nastartoval svou hvězdnou kariéru právě tak, jako tehdy začátečníci Vangelis, Jean Michel Jarré či Mike Oldfield.

\* Robert Fripp, kytarista a vůdčí osobnost King Crimson, a Brian Eno, hráč na klávesy ve skupině Roxy Music, pak zásadním způsobem ovlivnili další hudební vývoj v oblasti, které se dnes říká *ambientní hudba*.

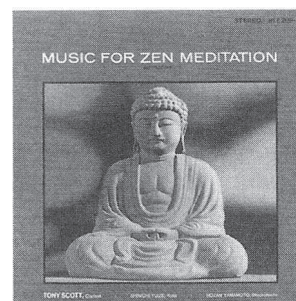
V polovině 70. let začali vydávat své desky i lidé, kteří se vrátili z Indie, kde se naučili hrát na sítár nebo zpívat s tamburou: Peter M. Hamel, Michael Vetter, jazzový flétnista Paul Horn, ale také minimalista Philip Glass. Američan Steven Halpern, první autor skutečné hudby new age, začal také jako jeden z prvních studovat vliv hudby na člověka. Počátkem 80. let se už pramen hudby new age začal rozlévat do dalších a dalších potůčků, takže dnes existuje v širokém, majestátním veletoku nejméně sedmáct jejích typů: hudba new age, která byla ovlivněna dálnovýchodními filozofiemi, jazzem, rockem nebo folkem, new age elektronická (počítačová), environmentální (se zvuky přírody), lidová (keltská, etnická), hudba k meditaci, new age pop, progresivní new age (delší práce, symfonie), sólově instrumentální, hudba pro léčbu zvukem, hudba prostoru (syntezátory, počítače, samplery), typická new age hudba, world music, ambientní (pro očistu sonického prostředí), smart music (využívající kombinaci hudby s mozgovými vlnami) a hudba spřízněných autorů.

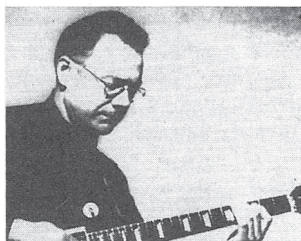
Uvědomuji si, že výčet jmen nikomu, kdo není v obraze, moc neřekne, a tak se spíše podělím o dojmy z jakési mé *Top twenty* – z nejlepších dvaceti titulů hudby new age.

---

#### T. SCOTT: MUSIC FOR ZEN MEDITATION (1964)

Pro amerického jazzového klarinetistu Tonnyho Scotta byly návštěva Japonska a krátký pobyt v zenbuddhistickém klášteře transformativním momentem jeho života. Následující rok se do Japonska vrátil a s pomocí naivního zápalu mládí se mu podařilo přemluvit dva japonské hudebníky a natočit album, jehož umělecké, ale především duchovní hodnoty ani on sám už nikdy více nedosáhl. Setkání mladíka, který byl do té doby zvyklý hrát co nejrychleji, se světem pomalé meditativní hudby přineslo velmi zvláštní výsledky. Scottova dokonalá hráčská technika, včetně neznatelných glissand, našla adekvátní partnery v tradiční hudbě Japonska. Potíž byla jen v tom, že japonští interpreti tradiční hudby nikdy neimprovizují. Přesto se Scottovi podařilo dva hudebníky k tomuto, pro ně tak riskantnímu kroku přemluvit. Na desce, která byla natočena analogově, je zřetelně slyšet z jednoho kanálu západní nástroj a západní, i když velmi zklidněný styl hry,





*Robert Fripp, kytarista a vůdčí osobnost slavné artrockové skupiny 70. let King Crimson, posunul hru na svůj nástroj nejprve do experimentálních a poté až do zklidňujících esoterických hloubek. Mimočodem, Fripp je mimo jiné vášnivým sběratelem středověkých alchymických a esoterických knih.*

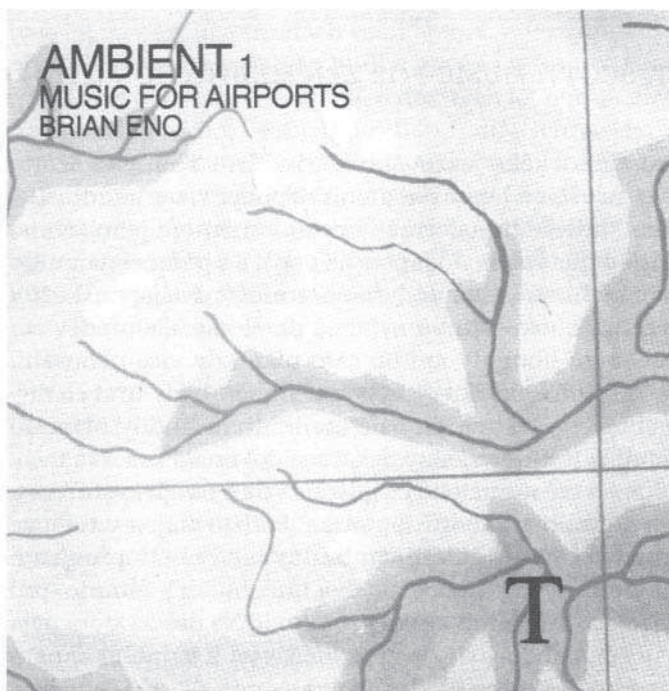
odpovídající hudebnímu pojetí, a z druhého kanálu exotické zvuky japonských hudebních nástrojů, koto nebo šakuhači, podané s japonskou precizností a ukázněností. Z nahrávky je přímo slyšet onen první magický okamžik setkání dvou kultur. Přesto, nebo právě proto, že šlo o první setkání relativně mladých, i když hudebně již vyspělých hudebníků, se dílo podařilo. Došlo k navázání téměř mystického hudebně lidského dialogu.

Tonny Scott se několik let poté pokusil zopakovat něco podobného v případě setkání s indickou kulturou a natočil album *Music for Yoga Meditation*, které ale nedosáhlo úrovně jeho prvního alba.

---

#### R. FRIPP, B. ENO: NO PUSSYFOOTING (1975)

Kytarista Robert Fripp posunul hranice ve své době běžné úrovně hry na elektrickou kytaru až někam k okultním tradicím dávnověku. (Až později jsem zjistil, že Fripp je celoživotním sběratelem okultních a alchymických knih.) Experimentoval především se zvukem kytary. Hráč na



*Obal dnes již kultovního alba, jež dalo jméno celému hudebnímu stylu – Ambient. Takle zdánlivě stále stejná a monotónně se opakující hudba byla v roce 1978 sluchovým »zjevením« a musela si na své posluchače počkat.*

syntezátory a zvukový hledač (původním povoláním výtvarník) Brian Eno zase začal experimentovat s opakujícím se zvukem zvukových smyček. Když v roce 1975 vydali desku *No Pussyfooting*, bylo to určitě nejen pro mne zjevení v mnoha úrovních. Sám obal neuvěřitelně korespondoval s prapodivně se válejícími a opakujícími zvukovými vrstvami, z nichž jedna se rodila v druhé a třetí zrcadlila první, ovšem s malými, téměř nezatelnými odlišnostmi. Čtyři strany složeného obalu také vypadaly zdánlivě stejně. Brian Eno (resp. Robert Fripp) sedí na židli uprostřed zrcadlové místnosti. Na stěnách místnosti jsou připevněny různé poličky, na nichž jsou uloženy nejrůznější drobné předměty. Teprve při podrobnějším prozkoumání si pozorný člověk mohl všimnout, že každá strana obalu se od zbývajících v něčem maličko liší. Například krabička cigaret byla na první, třetí či čtvrté straně umístěná stejně, ale vždy šlo o jinou značku cigaret. Totéž se týkalo knih, drobných neužitečných předmětů, polohy ruky nebo prstů hudebníka atd.

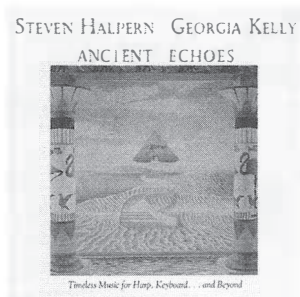
O totéž šlo i v hudbě. V době, kdy všichni používali co nejmodernějších technologických zařízení na úpravu zvuku, co nejvýkonnějších zesilovačů a zvukových aparatur, tu najednou dva rockeři vydali hudbu prakticky bez vnějšího rytmu. Pomalu se odvíjející a velmi nezatelně se měnící zvukové Enovy vrstvy byly postupně navštíveny boosterovanou Frippovou kytarou. Táhlé, glissandovitě se rozvíjející a nikdy nepřerušované tóny se ve smyčce sami sebou zahušovaly. Původně dvě hudební vrstvy tak byly neustále složitější a náhodné pulzy stále hudebnější. Posluchač tak byl téměř živým svědkem něčeho, co se takto jakoby náhodně zcela jistě odvíjelo i před Frippem a Enem – vzniku hudby.

Vzpomínám si, jak jsem tuto desku několikrát pouštěl na různých tajných setkáních lidí, kteří se znali z tzv. černé burzy desek v Praze a kteří v té době sbírali jen typické rockové skupiny. Tato hudba pro ně byla absolutním zjevením a rozdělila je na ty, kteří tvrdili, že to jsou prázdné experimenty, a na větší tábor těch, kteří byli stejně jako já nadšeni. Cítili jsme, že tady někde leží podstata fenoménu, který ve druhé polovině dvacátého století změnil naši společnost. Někde mezi smyčkami Enových syntezátorových zvuků a Frippových kytarových sól byla skryta podstata hudby a hudební tvořivosti.

Brian Eno pak začal na své vlastní značce od roku 1975 vydávat tzv. *ambientní* hudbu, tedy hudbu, která má slou-



*Brian Eno, původně syntezátorový mág Roxy Music, je dnes jedním z nejuznávanějších hudebníků a producentů světa. Vždy se pohyboval někde na okraji anglické hudební scény, ježž protagonisty značně ovlivnil. Jak poznamenal Bono, zpěvák skupiny U2: „Říká se, že spousta členů anglických rockových skupin chodila na výtvarné školy. My jsme chodili do školy Enovy.“ Eno dnes skládá svou generativní hudbu na počítači a nadšeně sleduje informační revoluci v oblasti přehrávacích a nahrávacích technologií.*



Steven Halpern rád a často spolupracuje s dalšími hudebníky. Na tomto albu vytvořili s harfenistkou Georgií Kellyovou nádherné meditační plochy inspirované pradávnými kulturami.

žit jako jakési hudební, či jen zvukové pozadí. I názvy alb, např. *Hudba pro film*, *Hudba pro letiště* či *Apollo*, naznačují obsah: dlouhé tiché nerytmické zvuky. Teprve nedávno muzikologové a psychologové zjistili, že hudba, která nemá žádný rytmus, pomáhá navodit mozkové vlny theta spojené se stavy hlubokého uvolnění.

#### S. HALPERN: SPECTRUM SUITE (1976)

Hráč na saxofon a klarinet Steven Halpern po několika letech vystupování zjistil, že mu to, co hraje, nepřináší takové zadostiučinění, které od hudby očekával. Z literatury ovšem věděl, že hudba by měla být tím nejdokonalejším uměním a že by také měla léčit. Začal sbírat informace o léčivé hudbě a pořídil si elektrické piano, jehož kovový zvuk mu poskytoval nejrychlejší tělesné i psychické uvolnění. Souběžně začal cvičit jógu a meditovat. A pak to přišlo – v roce 1969 uslyšel hudbu, která byla úplně jiná, než cokoli, co předtím slyšel, prsty se mu zklidnily, a aniž

Američan Steven Halpern původně hrál na trubku jazz, ale brzy objevil kouzlo elektrického piana. Začal vydávat svou neopakovatelnou hudbu na kazetách. Později se ukázalo, že právě kovové a na alikvóty velmi bohaté zvuky elektrického piana jsou základem působivosti stále se vyvíjející a nikdy se neopakující Halpernovy hudby. Halpern, který také napsal několik knih, např. *Zvuk a zdraví*, je považován za »pionýra« v oblasti hudby new age a v roce 1989 byl na mezinárodní hudební konferenci v Los Angeles oceněn za celoživotní přínos této hudbě.



by je racionálně ovlivňoval, začaly se jakoby náhodou mazlit s klávesami nástroje. Vznikla *Spektróvá svita* – sedm skladeb, které svou tónikou korespondují se sedmi čakrami. Halpern objevil svou hudbu, která léčí.

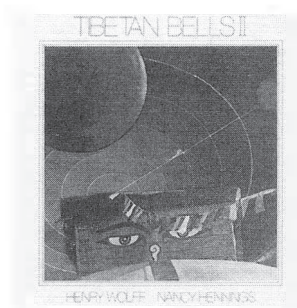
Za prvé: kovové nástroje, v tomto případě kovový zvuk elektrického piana (které zní trochu jako vibrafon), poskytují dlouhou řadu harmonických tónů. Za druhé: Halpernova hudba je sice v jistém, velmi pomalém tempu rytmická, ale její tempo se nedá přesně změřit. Jinak řečeno, nedá se zapískat ani zazpívat. Muzikoterapeuti dnes velmi dobře vědí, že jedním z důležitých aspektů léčivosti hudby je její schopnost udržovat vědomí člověka v přítomnosti. Hudba je vždy jen a jen přítomná. Neexistuje v minulosti ani v budoucnosti. Mysl posluchače se nemá čeho zachytit, nelze nic předvídat. Neplatí zažitá stereotypy. Halpernova kazeta a později i deska (a ještě později i CD) byla pro tisíce západních hledačů duchovnosti koncem 70. let darem spadlým přímo z nebe. Najednou měli důkaz, že kromě psychedelických a celé hodiny trvajících zvukových orgií kapel jako Grateful Dead nebo Pink Floyd existuje i druhá, tišší a daleko jednodušší strana těžé mince. Dokonalé tělesné zklidnění a následná harmonizace mysli jaksi rozšířily vědomí zkušenějšího posluchače. Steven Halpern vydal desítky dalších titulů, napsal také knihu *Tuning Up the Human Instrument* (Vyladit lidské tělo) a dodnes vydává svou hudbu i v rámci subliminálního programu. Pracuje také jako konzultant řady nemocnic.



Nancy Henningsová a Henry Wolff při natáčení. Pro ortodoxní posluchače rockové hudby musel být poslech alba *Tibetan Bells* skutečně ránou jako hrom: místo zvuků kytar a bubnů, místo nepřetržitého hukotu a rytmu slyšeli z desky jen občasná cinknutí zvonečků, zadunění gongů a prapodivně dlouhé, velmi neurčité zvuky.

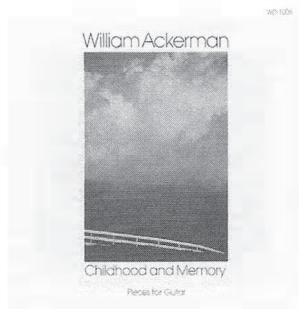
#### H. WOLFF, N. HENNINGSOVÁ: TIBETAN BELLS II (1978)

Nancy Henningsová s Henry Wollfem byli typickými dětmi květin, které jejich spirituální hledačství zavedlo i do oblasti Himálaje. A tam objevili zcela jinou hudební, ale především zvukovou kulturu. Z cest si přivezli velké množství tibetských činelků, mís, zvonů a gongů. V roce 1971 v Londýně natočili a vydali první desku (*Tibetan Bells*), která ovšem tehdy zaujala pouze znalce. Po sedmi letech vyšel titul *Tibetan Bells II*, natočený v San Franciscu, a rázem vyvolal malou posluchačskou revoluci. Dlouhé meditativní plochy jemného cinkání otevřely pro zvukové a duchovní hledače brány do nového světa. Západ objevil zvukovou meditaci.





*Will Ackerman skládá a hraje svou čistou, komunikativní a emocemi nabitou hudbu bez jakéhokoliv intelektuálního. Rád fyzicky pracuje a hudebně si odpočine při poslechu – hádejte čeho – zvuku »dešťové hole«, japonské flétny šakuhači nebo Panovy flétny.*



Hudba na tomto albu je jakousi zvukovou básní, zdrojem »zvuků mezi sférami«. Mnoha posluchačům prý zvuky tibetských zvonů a mís připomínaly nějakou novou elektronickou kytaru. Wollf a Henningssová na tibetské kovové nástroje samozřejmě hrají západní hudbu a jejich koncerty prý fascinovaly jak posluchače v USA a v Evropě, tak samotné Tibetany. O tom, že album vyšlo ve správnou dobu, svědčí i to, že zvukoví technici již zvládli věrně natočit velmi vysoké frekvence některých zvonečků, což bylo v době natáčení prvního alba ještě technicky nemožné.

Podobným zjevením (přesně se pamatuji, jak jsme s vytřeštěnými očima seděli u cívkového magnetofonu a těla nám vibrovala tajemnými zvuky) byla i podobná hudba Franka Perryho (*Deep Peace*) na zvonky, mísy a hlavně gongy.

#### W. ACKERMAN: CHILDHOOD AND MEMORY (1976)

Vyučený tesař Will Ackerman, který se narodil v Německu a byl pak adoptován americkými rodiči, hrával přátelům u ohně na kytaru. Protože však byl tvrdohlavý, odmítal se naučit noty a odmítal hrát a dokonce i ladit kytaru tak, jak by se to patřilo. Jeho zcela ojedinělý styl zaujal přátele, ti se složili a Ackerman natočil svou hudbu na kazety, které začal rozprodávat mezi přáteli a jejich přáteli. Kazety s jeho hudbou byly velmi úspěšné a nějak se dostaly i na několik rozhlasových stanic. Zaujaly posluchače tak, že rozhlasoví moderátoři začali sami pátrat, kdo že je ten Ackerman. Ten za pár let založil společnost Windham Hill Records, která změnila zvukovou tvář Ameriky. S přáteli začal vydávat alba jen s hudbou jediného nástroje (piana, kytary), zato tak pečlivě produkovaná a na tehdejší dobu zvukově tak dokonalá, že se ze všech stali milionáři.

Ackerman se vždy snažil být »čistý, neintelektuální« a komunikovat na emoční úrovni. Nestará se o vývoj své hudby, snaží se zůstat sám sebou. V roce 1992 prodal svůj podíl ve společnosti a znovu žije více v přírodě než ve městě a pravidelně jezdí s batohem do Himálaje. Stejně jednoduchá, ale unikátní a neopakovatelná je i jeho hra. Cinkavé zvuky strun jeho různě přeladěné kytary jen tak plynou a člověk si teprve po chvíli uvědomí, že je odpočatý a harmonizovaný. Jeho skladby se jaksí »vyloupnou«



samy v rámci zkoušení a přeladování. Ackerman si jen tak »hraje« a jak radost ze hry, tak jakési magické spojení s intuicí je v jeho hudbě velmi dobře slyšet.

#### KITARÓ: SILK ROAD 2 (1980)

Ze svého dvouměsíčního pobytu v Japonsku jsem si přivezl také jednu desku (*Full Moon Story*) autora, který je dnes téměř synonymem hudby new age.

Japonský rocker a kytarista, který hrál od svých sedmnácti let běžný rock'n'roll, se v Německu setkal s jedním hráčem ze skupiny Tangerine Dream, který mu ukázal nejnovější syntezátor. Kitaró byl zvukovými možnostmi nové technologie tak zaujat, že si syntezátor pořídil, jako samouk (noty neumí a tvrdí, že je spíše tesař zvuků) okamžitě natočil a vydal své první album a začal skládat hudbu pro televizní dokument *Silk Road* (Hedvábná cesta), kterou se proslavil definitivně.

Tehdy ale také začal meditovat a cvičit jógu a objevil v hudbě »magii«. Zjistil jak na svých koncertech, tak při každoročním celonočním bubnování na posvátné bubny o-taiko, že když kromě instrumentální dovednosti přidá do své hry »duši«, když hraje pro nějaký cíl, stane se zázrak, je cítit jakési kouzelné propojení hráče s nástrojem a posluchači a hráč pak může bubnovat celé hodiny, aniž by se na něm projevila tělesná únava.

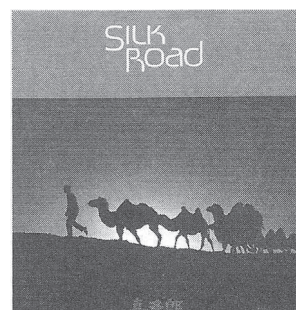
Kitaró své skladby »slyší« nejprve v rámci svých meditací a vyzkoušel i »automatické« skládání, kdy mu hudba sama přejde do prstů a do kláves nástroje. Je přesvědčen, že pomocí hudby mohou lidé změnit své životy.

Album *Silk Road 2* jsem pouštěl nejprve na kazetě a přímo jsem trpěl, když se pásek začal vytahovat a ony dokonalé zvuky byly každým přehráním méně jasné a dokonalé. Proto jsem si pak tento titul koupil na CD, i když jsem v té době neměl CD přehrávač, a s nadsázkou tvrdím, že pokud by digitální bezdotyková technologie neexistovala, musela by vzniknout už kvůli takovémuto titulům.

*Silk Road 2* tedy pouštím celé roky na každém semináři, děkuji Bohu a novým technologiím za stále dokonalý zvuk a pokaždé v něm slyším další a další zvuky a barvy. Na posluchačích přímo vidím, jak se uvolňují, jak otvírají tak dlouho zabedněná okna své fantazie a jak začínají zářit.



*Kitaró (vlastním jménem Masanori Takahaši, nar. 1953) sice vyhlašuje, že cílem jeho snah není »dokonalost, ale pocit«, jeho alba však vynikají právě hudební, aranžérskou a zvukovou dokonalostí. Byl to právě on, kdo pomáhal dnešním mladým japonským nadšencům znovu zavést rituální bubnování na obrovské bubny o-taiko na břehu moře. „Jednou jsem hrál na svahu hory Fudži jedenáct hodin bez přerušení, sice s rukama rozedřenými do krve (paličky jsem si musel k rukám přivázat), ale v nádherném stavu rozšířeného vědomí. Lidé, co chodili kolem, říkali, to je blázen, ale já jsem jen děkoval. Děkoval jsem hoře Fudži,“ říká Kitaró.*





*Mike Rowland už v dětství slychal jakousi »nebeskou« hudbu. Nade vše miluje svobodu a možnosti, které hudba poskytuje. Při svých improvizacích koncertech často říká: „Je nezbytné být tím, čím ve skutečnosti jsme. Svobodnými dušemi. Musíme sice platit účty a z něčeho žít, a pro hodně lidí je právě tohle tím jediným, čím se zabývají, ale když se člověk rozhodne, třeba postupně, začít dělat to, co ho nejvíc baví, pak získá a naplní onu křivou svobodu. Začnou se mu otevírat věci a příležitosti v duchovním smyslu slova.“*

#### M. ROWLAND: SILVER WINGS (1985)

Mike Rowland je jedním z nejtypičtějších představitelů intuitivního přístupu k hudbě. Jako dyslektické dítě byl společností i rodiči považován za jakéhosi odpadlíka, on však žil ve svém vnitřním světě plném zázračné hudby. Když dospěl, objevil buddhismus a v něm věci, které už z dětství dobře znal. Meditace pro něho byla jako návrat domů. Začal amatérsky hrát na piano. Jednou při procházce lesem slyšel v téměř mystickém zjevení dokonalou hudbu. Co nejrychleji se vrátil domů, sedl si k pianu a na kazetový magnetofon si hudbu rychle nahrál. Tehdy netušil, že se tak zrodilo něco, co převrátí dosavadní styly hodnocení hudby.

Když se zeptám kohokoli, kdo se dlouhodobě angažuje v hudebním průmyslu a zná tedy z první ruky nejúspěšnější nahrávky těch nejslavnějších autorů, jaký titul poslouchají nejčastěji, většina z nich se přiznává — Mika Rowlanda. Zdánlivě jednoduchá hudba, složená vlastně jen z pomalého brnkání na piano na pozadí samplovaných smyčců, má v sobě mystičnost a tajemství prazákladu působení hudby na člověka.

Mike Rowland nikdy nehraje své věci dvakrát. Snaží se být vždy autentický, vyladěný na daný okamžik a konkrétní místo, náladu publika a svůj úmysl. Jeho hudba je vždy jakýsi hudebně pocitový záznam všeho, co existuje jen v konkrétním okamžiku.

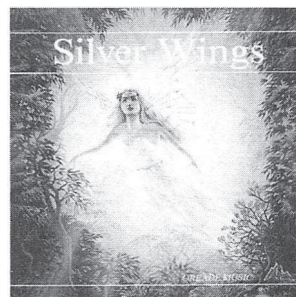
Když byl Mike malý, mluvila k němu příroda. Viděl auru trávy. Slyšel hudbu stromů. Tehdy nevěděl, co se děje, a náboženství mu na jeho otázky neposkytlo žádnou odpověď. Hledal útočiště na svém stromě, ve svém lese, na své louce. Tehdy samozřejmě netušil, co všechno tím získává. Naučil se, že ty nejkrásnější věci jsou nejjednodušší a že stačí málo, aby byl člověk šťastný. Tvrdí, že nejdůležitější je poskytnout lidem dost informací o tom, čím jsou a čím by mohli být. Věří, že v každém člověku je něco jednoduchého a harmonického již od narození. Některým lidem to zůstane, v jiných to zapadne nebo se k tomu dostanou zpětně, později.

A právě taková — hledačská, pronikavá a harmonizující, ale prajednoduchá a přirozená — je i hudba Mika Rowlanda. Když ji začnete poslouchat pozorněji, zjistíte, že ona zdánlivá jednoduchost je jaksi rafinovaná. Občas se vnitř-

ní tempo neznatelně posune, jedna fráze je poněkud delší nebo trochu odlišná než jiná, i když velmi podobná.

Hudba Mike Rowlanda je možná jedním z mnoha typů hudby jedenadvacátého století — století jedinečnosti a duchovnosti, jak říká. Pro svět, ve kterém lidé budou stále více cítit vibrace. Snadněji by pak rozeznali, proč jim dnes není dobře a co by měli udělat, aby jim zítra bylo lépe. Rowland je přesvědčen, že lidé jsou nesmírně citlivými bytostmi, které by svou citlivost měly rozvíjet.

Jsem přesvědčen, že síla Rowlandovy hudby tkví také v tom, že autor nemá žádné hudební vzdělání a neumí noty. Tempo jeho hudby volně plyne mimo jakýkoli pravidelný rytmus. Snad i proto má v sobě něco téměř pythagorejského.

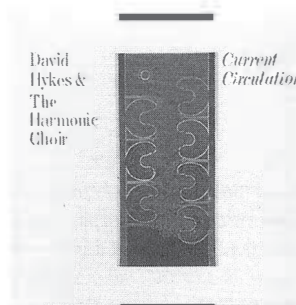


#### D. HYKES: HARMONIC CHANTS (1989)

V roce 1991 jsem měl jedinečnou příležitost zúčastnit se v Anglii šestitýdenního semináře s Rupertem Sheldrakem. K mému překvapení se ukázalo, že jeho ženou je Jill Purceová. Té jsem již před lety napsal, protože jsem se dočetl o jejích šamanských kursech a především o tom, že sama vyučuje alikvótní vícehlasý šamanský zpěv. Poslala mi svou instruktážní kazetu. Teprve při osobním setkání v Anglii jsem však na vlastní uši zažil neuvěřitelně magickou slast při poslechu dobře zazpívaného alikvótního zpěvu. Jill se tomuto původně šamanskému umění naučila od svého učitele Karlheinze Stockhausena a přímo od tibetských lamů.

Po návratu do Prahy jsem začal intenzivně pátrat po jakýchkoli nahrávkách tohoto tak unikátního vokálního mistrovství. Kromě několika kazet, na nichž mi vadila nízká kvalita nahrávky, jsem pak — zcela jistě ne náhodou — narazil na nahrávky Davida Hykese. Věděl jsem okamžitě, že tohle je přesně ta cesta zvuku, ke které jsem směřoval od prvních pokusů vyjádřit se nikoli rockovou hudbou a zvuky bicí soupravy, ale hrou na akustické bubínky, indická tabla nebo gongy a tibetské mísy.

Když se pak pár let poté David Hykes objevil v Praze, zažil jsem spolu s několika sty dalších nadšených posluchačů kouzlo zvukové práce v prostoru — v tomto případě to byl kostel sv. Šimona a Judy — a pochopil, jak hlubin-





*Tuvanská skupina Huun Huur Tu. Její hlavní zpěvák Kaigal-ool zpíval i na koncertě s L. Pavarottim. Díky světovému úspěchu harmonického zpěvu se obnovil i v samotné Tuvě zájem mladých o tradice a také o šamanský zpěv.*

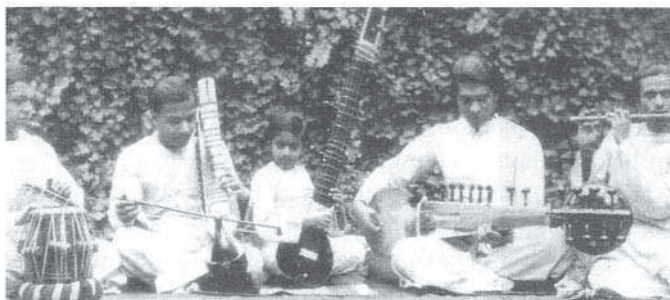
né mohlo a muselo být setkání středověkých návštěvníků kostela s duchovní hudbou, a zvláště s gregoriánským chórem. Člověk jako by se přímo a bez jakéhokoli prostředníka dotýkal něčeho vyššího a cítil, že mystika všech věků, tolikrát popisovaná *jednota*, není jen imaginárním konceptem, ale skutečností.

David Hykes s přáteli vydal několik nahrávek, které realizoval v akusticky dokonalých prostorech středověkých katedrál. Posлуhač v nich může vychutnat neuvěřitelné mistrovství Davida Hykese, který dále rozšířil původní vokální techniku tibetských mnichů a mongolských a tuvanských šamanů. Jeho zpěv je tak dokonalou metaforou informačního věku, na jehož počátku stojíme. Jeden člověk, jedny hlasivky a »know-how« – milimetrová změna postavení jazyka v ústech zpěváka změní jako mávnutím kouzelného proutku barvu a emoci obrovského prostoru celé katedrály. Protože zpěvák »ví jak«, protože už má onu správnou informaci (šém, startovací příkaz programu počítače), nemusí pracovat s hmotou – rozhodující je informace.

Mimochodem, v roce 1998 a 1999 jsme i my v Česku měli možnost »živě« slyšet tuvanské zpěváky skupiny Huun Huur Tu, tedy jiný než tibetský alikvótní zpěv. Opět unikátní zážitek.

#### R. ŠANKAR: CHANTS (1998)

Na prvních nahrávkách indické hudby, ke kterým jsem se v podobě elpíček vydaných firmou Melodia dostal, jsem se jako ostatní západní posluchači po chvíli ztratil, přestože to byla hudba zcela jistě vynikající. Teprve záznam vystoupení Raviho Šankara na Koncertu pro Bangladěš mne při-



*Ravi Šankar koncertoval již jako velmi malý chlapec. Jezdil tehdy po Evropě a USA s taneční skupinou svého staršího bratra.*

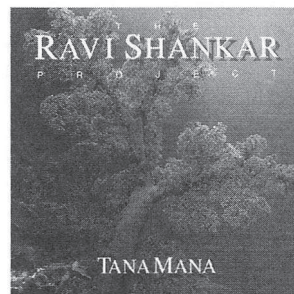
vedl k řešení problému. Tento koncert je známý také tím, že po dvou minutách, kdy Šankar ladil svůj nástroj, obecenstvo začalo tleskat. Hudebník překvapeně komentoval toto kulturní nedorozumění slovy:

Když se vám tak líbilo pouhé ladění, doufám, že o to víc se vám bude líbit samotný koncert.

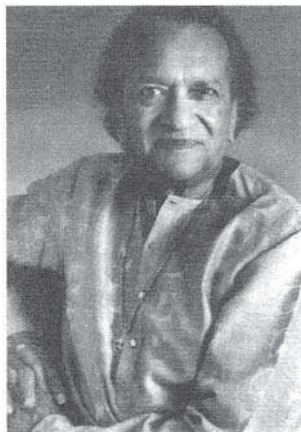
Tehdy jsme o indické hudbě nevěděli téměř nic. Dnes vím, že tehdejší technické omezení délky hudebního záznamu na klasickém LP (maximálně 40 minut), donutilo producenty nahrávek z obvyklého několikahodinového koncertu klasické indické hudby obvykle vybrat jen finále, tedy onu nejrychlejší, nejhlásitější a instrumentálně nejdokonalější část. Indové ale nejprve sami sebe a své posluchače třeba dvacet minut ladí pomalým přehráváním stále stejných tónů, aby se všichni společně vyladili a sjednotili, a konkrétní rágu začnou hrát teprve tehdy, když cítí, že jsou všichni na stejné vlně. Teprve pak si později mohou dovolit ukázat publiku i svou instrumentální dovednost.

Ravi Šankar byl jedním z prvních Indů, kteří se na delší dobu dostali do Evropy a do USA. Jako dítě se ve třicátých letech zúčastnil dlouhodobého světového turné taneční a hudební skupiny svého staršího bratra. Proto byl v šedesátých letech – v době Beatles a náhlého ohromného zájmu západu o indickou klasickou hudbu – jediným, kdo mohl odkaz indické hudby adekvátně nabídnout západnímu publiku. Na rozdíl od jiných slavných indických hráčů na klasické hudební nástroje, kteří oprávněně namítali, že Evropané jsou hudebními barbary a že vůbec nejsou schopni jemnost a duševní odkaz této hudby pochopit, Šankar znovu a znovu nabízel mladému západnímu obecenstvu možnost dosáhnout stavu extáze či rozšířeného vědomí ne pomocí drog, ale jen a jen pomocí hudby.

Evropané začali postupně rozeznávat příslovečné kvality indické klasické hudby a s nástupem digitálních technologií stále více oceňovat i strukturu koncertu, včetně delší úvodní meditativní části. Těm citlivějším se pak rázem zjevilo skutečné mistrovství Ravi Šankara. Dnes je možno koupit dlouhou řadu rág hraných jak Šankarem, tak i jinými a dnes už i mladšími indickými sítáristy. Před dvěma lety Šankar oznámil konec své hudební kariéry a na přání vydavatele sestavil kompilaci nahrávek svých koncertů za několik posledních let. Titul měl jako obvykle velký úspěch a vydavatel na Šankara naléhal, aby natočil ještě další desku. Ten odmítal, ale pak se rozhodl nato-



*Album Tana Mana (Tělo – mysl) z roku 1987 bylo velmi zdařilým pokusem Raviho Šankara zvládnout za pomoci George Harrisona syntezátory a možnosti samplerů a spojit odkaz klasické indické hudby a zvuk indických nástrojů se západními nahrávacími technologiemi a zkušenostmi. Jedna skladba se přitom v parafrázi na názvy několika jeho alb s evropskými hudebníky (vyšly také na ruské značce Melodia) v 70. letech pod názvem East Meets West, Východ se setkává se Západem, jmenuje West Eats Meat – Západ jí maso.*



Ravi Šankar.

čit svou vlastní podobu klasických védských manter, jakéhosi prapočátku indické hudby vůbec. Právě dlouholeté Šankarovy zkušenosti instrumentalistické, aranžérské, interpretační, ale i skladatelské se na této nahrávce také výrazně projevily. Pro termín *chants* (zpěvy) neexistuje odpovídající český termín. Jedná se téměř výhradně o zpěvy v duchovním slova smyslu, protože původní mantry (*bhaddžany*, *kírtany*) byly vždy hudebním pokusem o spojení člověka s bohem.

Tato deska je i ve své zdánlivé jednoduchosti mistrovským dílem. Pro Raviho Šankara je jakýmsi posledním rozloučením s neuvěřitelně plodnou a dlouhou kariérou hráče i duchovního učitele. Pro nás může být začátkem dobrodružného objevování tajů a krás indické hudby.

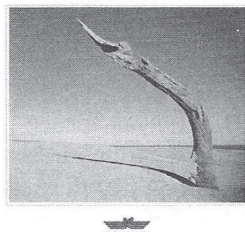
---

#### WESTERN SPACES (1989)

V jednom větším obchodu v Amsterdamu jsem jednou při prohlížení regálů naplněných zajímavými tituly uviděl obal, který mne přesvědčil. Ani jsem si CD nenechal přehrát a také bylo první, které jsem si pustil na čerstvě zakoupeném CD přehrávači. Bylo to tak, jak jsem čekal — nádherná hudba prostoru a rozšířeného vědomí. Tři mladí američtí hudebníci spolu odjeli do jihozápadní Kalifornie, aby se pokusili zvukově ilustrovat dojem z nádherné otevřené krajiny. Autoři Steve Roach, Richard Burmer a především Kevin Braheny s použitím především elektronických klávesových nástrojů a počítačově nasamplovaných zvuků smyčců přímo namalovali zvukovou krajinu. Samotné názvy skladeb, např. *Dýchající kámen*, *Procházka pouští*, *Příběh deště*, *Modlitba v poušti* nebo titulní skladba celého alba *Western Spaces* (Prostory krajiny západu) evokují hudební a imaginativní obsah.

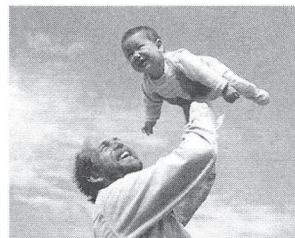
Psychologové znají potíže lidí, kteří strávili delší dobu ve vězení. Takový člověk, přestože je už na svobodě, s sebou pořád nosí své vězení v omezeném prostoru svého vědomí. Není delší dobu schopen »rozšířit« své vědomí. Ukázalo se, že právě nerytmická hudba s táhlými tóny a delším průběhem velmi efektivně pomáhá přeprogramovat stávající omezení a pomocí jednoduchých vizualizací vrátit člověku v tomto smyslu imaginární, ale přece

WESTERN SPACES  
Roach, Burmer, Braheny



tak skutečnou svobodu. Posluchačova představa, že se jeho mysl či vědomí s každým nádechem a s každým dalším tónem »hudby prostoru« rozšiřuje záběr jeho vědomí (takže např. pokrývá nejen oblast místnosti, sálu či budovy, ve které je hudba poslouchána, ale také plochu celého města, kraje, státu, kontinentu atd.). Důsledkem je nejen daleko efektivnější schopnost orientovat se v časoprostoru komunity, společnosti a doby, ale také schopnost zbavit se iluzorních bariér ve vědomí samém.

Zapamatujte si i jméno Novozélandana Davida Parsonse, jehož alba (např. *Dorje Ling*) jsou podobně prostorová.



Stephan Micus se svým synem.

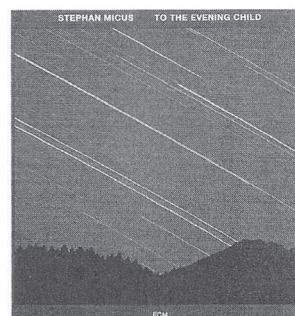
#### S. MICUS: TO THE EVENING CHILD (1992)

Stephan Micus je Němec, který od počátku 70. let hodně cestoval po orientálních zemích. Tam si vždy koupil nějaký nový nástroj, naučil se na něj hrát a natočil desku. Jeho první LP, vydané u jinak jazzové společnosti ECM, jsme my, kteří jsme v Čechách hráli hudbu, již se teprve za pár let začalo new age, přímo hltali. Původní etnické, instrumentálně zvládnuté nástroje, exotické zvuky, dlouhé skladby. Lákaly střídme a zároveň všeobsažné názvy alb (*Implisions, Twilight Fields, Koan, Till the End of Time, Wings Over Water, Ocean...*) i střízlivá, ale o to působivější grafická úprava obalů.

Když pak vyšlo album *Music of the Stones*, byl jsem v sedmém nebi. Hudba na zvláštní kamenné bloky! Takhle nějak musely znít před mnoha tisíci let kamenné bloky v Číně!

Těšil jsem se na další Micusovo album a opět jsem byl nadšen: Micus, který se mezitím oženil s Japonkou, je natočil nejen na pro něho typické a v mnoha vrstvách natočené flétny *nay* a *suling*, ale také na *steel drum*, tedy vyklepané a vyladěné vrchní části kovového barelu.

Steel drum je podle mne jakousi nádhernou metaforou možné transformace negativního v pozitivní. Barel od nafty – co může být z hlediska ekologie více odsouzené? Vyklepat ve dně barelu malé plošky a boule, na které se pak hraje, a především je vyladit, to je téměř nadlidský výkon. Přesto to lidé dovedou. Steel drum přitom nezní, leží-li na zemi nebo na podložce. Musí volně viset na





Steel drum je relativně novým »hudebním« nástrojem. Objevil se až po 2. světové válce a vyrábí se z barelu od nafty. Je velmi obtížné ho vyladit, ale pokud se to podaří, stojí to za to. Zvuk steel drumu je neobyčejně bohatý na alikvóty. Barel je vyklepaný dovnitř a v malých ploškách zase ven tak, aby po úderu na konkrétní plochu zazněl daný, pevně vyladěný tón. Nástroj zní vždy celý a kýžený zvuk je výsledkem složité, až alchymické interference všech tónů. V poslední době se tohoto, původně doprovodného rytmického nástroje začalo používat (v moll a pentatonickém ladění) i pro meditační účely.

stojanech, musí být svobodný. Při úderu na konkrétní plošku zní steel drum celý, ale my slyšíme jen odpovídající vrchní část harmonického spektra původního zvuku celého barelu v té které notě. Jednota v mnohosti. V jednom tónu celá řada alikvótů, včetně jakéhosi harmonického závoje, který je v každém zvukovém prostředí trochu jiný. Zvuk steel drumu tak symbolizuje jakýkoli hudební tón, který je ovšem složen, především pro toho, kdo je schopen to slyšet, z celé řady alikvótních tónů (tak jako bílé světlo vlastně složeno z barev duhy).

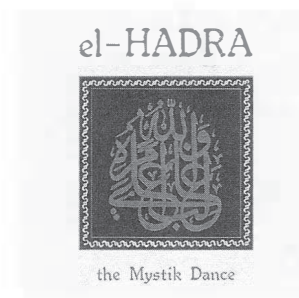
Stephan Micus, stejně jako můj přítel Jorn Raeck, od kterého jsem postupně nakoupil svou sbírku tibetských mís a který mne před lety upozornil na možnost koupě pentatonicky naladěného steel drumu, na který dodnes hraji, je šťastný člověk, který cestuje a hraje, aby žil.

---

#### K. WIESSE: EL HADRA (1991)

Jako nadšený sběratel tibetských mís a samozřejmě i odpovídajících nahrávek jsem se kdysi dostal k titulu Klaus Wieseho *Neptun*. Na desce zněly jen stále stejné, i když různými náhodnými pulzacemi pomalu se vyvíjející, dlouhé proudy zvuků tibetských mís, obtáčených dřevěnými paličkami. Bylo to jedno z prvních cédéček, na kterých byly jen dvě skladby, a přesto obsahovalo více než hodinu hudby. Doufal jsem, že Klaus Wiese někdy natočí v podobném mysticko-meditativním duchu nejen hudbu na tibetské mísy, které v této podobě dokáže poslouchat jen skutečný nadšenec nebo zkušený meditátor, ale také hudbu pro poněkud širší posluchačskou vrstvu.

*El Hadra* je súfijský termín označující mystický tanec. Zatímco my bychom si pod pojmem tranz představovali něco velmi rychlého a hlasitě rytmického, tančící derviši a hudebníci mystického řádu súfí velice dobře vědí, že i zde je méně více. Jemné tóny citery na pozadí téměř monotónních kláves ozdobené velmi pomalými údery na indická tabla posluchače spolehlivě uvedou do mystického tance uvnitř jeho samotného. Posluchač je nenásilně pozván a vtažen do světa, který pro sebe objevily v různých dobách různé kultury na celém světě. Šamani a mystici všech dob z praxe velmi dobře věděli o způsobech a metodách, jak pomocí hudby a monotónního rytmu dosáh-





nout stavu rozšířeného vědomí. Toto umění, nezávislé na politickém, společenském a technologickém vývoji, neustále udržovali a my dnes pomalu objevujeme, že náš způsob hudební produkce možná není až tak správný nebo alespoň ten jediný možný. O co se často snaží stovka hráčů symfonického orchestru, je zde spolehlivě dosaženo jen několika tóny.

#### M. HART: PLANET DRUM (1991)

Mickey Hart, bubeník legendární sanfranciské kapely Grateful Dead, je dnes asi nejznámějším sběratelem bubnů celého světa. Kromě svého rockového nebo jazzového hraní se učil hrát u bubeníků Afriky a Latinské Ameriky. Celé roky sbíral všechny dostupné informace o bubnech, ale



Mickey Hart o svých bubnech a jejich historii napsal dvě nádherné knihy. První, *Drumming at the Edge of Magic*, je autobiografickým popisem cesty bubeníka legendární kapely Grateful Dead k bubnům a jejich sbírání. Druhá, *Planet Drum*, mapuje historii a extatické možnosti hry na bubny celého světa podrobněji a s velkým množstvím obrazového materiálu. Hart pořádá semináře a velké bubenické koncerty (na jednom společně bubnovaly více než dva tisíce lidí) a vydává další alba nahraná bubeníky. V roce 1999 vydal jakýsi druhý díl svého slavného díla; nazval je *Supralingua*.



Německý bubeník Reinhard Flatischler organizuje bubenické semináře, cestuje a studuje hru na nejrůznější bubny po celém světě. Delší dobu pobýval i v Koreji a jeho semináře se jmenují podle tamní bubenické řeči *Ta Ke Ti Na*.

Angličanka a milovnice operního zpěvu Jill Purceová na svých seminářích kromě výuky alikvótního zpěvu pravidelně pořádá i celonoční šamanská bubnování. Jednoho takového jsem se zúčastnil a mohu potvrdit, že vydržet to lze jedině v tranzu, protože fyzicky bubnovat deset hodin je nadlidským výkonem.

ani v těch nejtlustších encyklopediích nenašel informace o tom, proč je rytmická hra na buben tak extatická a proč ji používali šamani všech kultur a všech dob. V roce 1990 už měl nashromážděno tolik materiálu, že z toho vznikla první kniha a deska *Drumming at the Edge of Magic* (Bubnování na okraji magie), popisující počátky jeho zkoumání historie bubnů (včetně vlastních životopisů slavných bubeníků Babatunde Olatundžiho a Airto Moreiry), a vzápětí, o rok později, po třech letech společného velmi intenzivního, každodenního několikahodinového bubnování s bubeníky z Indie (Zakirem Hussainem), Brazílie (Airto Moreirou a jeho ženou, zpěvačkou Florou Purimovou), Nigérie (Babatunde Olatundžim a Sikiru Adepodžem) vydal Hart album *Planeta buben* zároveň s druhou, všeobecnější a více ilustrovanou stejnojmennou knihou. Po sedmi letech vyšla *Supralingua*, jakési volné pokračování Planety buben (*Supralingua* je jakási superřeč). Ještě před deseti lety by si asi těžko někdo dokázal představit album s výhradně bubenickou hudbou. Přesto se projekt Mickey Harta okamžitě prosadil. Všichni hráči dokonale ovládali jak své nástroje, tak mnoho ostatních. Pozornější posluchači mohli kromě běžných chřestidel (*šekere*, tamburína, mušle) a bubnů (*džembe*, *ašiko*, *ngoma*, *gudugudu*, *bata*, ale také *tabla*, *mridangam*, *dholak* a *ghatam*) slyšet také *balafon*, *berimbau*, brumli, bambusové tyče, píšťalky nebo indické náramky a nákotníky.



## GLOBAL MEDITATION (1992)

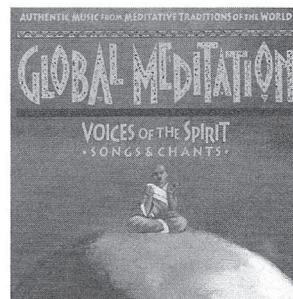
Různé výběry a kompilace nemají v našich zemích právě dobrou pověst. V případě záslužné vydavatelské činnosti americké firmy Ellipsis Arts jde ale o něco docela jiného. Když jsem poprvé tuhle krabičku se čtyřmi CD a brožurkou uviděl a přečetl podtitul – Autentická hudba meditativních tradic světa – okamžitě jsem zajásal: v jedné krabičce tolik původních nahrávek, a ještě ze světa duchovnosti!

První CD (*Duchovní písně*) přináší ukázky balijského kečaku, australské didžeridu, tranzovní hudby východní Afriky, arménského duduku, čínské meditační flétny, japonské šakuhači i skotských dud. Druhé CD (*Harmonie kapely*) zase marocké hudebníky gnawa, indonéský suling, hudbu z Gambie, Surinamu, hudebníky z Jajouky, ukázkou zpěvu stylu qawwal a súfijský zpěv. Třetí CD (*Pulz života*) zase ukázky rytmických skladeb souboru Farafina z Burkina Faso, tablového souboje a dialogu z Indie, rytmus voodoo, královské bubny z Ghany, rytmus z Marakéše, krátkou ukázkou rituálu sekty santeria a zvuk velkého japonského bubnu o-taiko. Čtvrté CD (*Melodie*) pak přináší písně keltské, súfijské, korejské, indické, skotské, japonské i čínské.

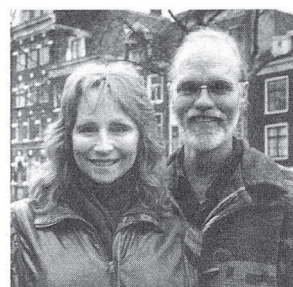
Pro každého začátečníka je to přímo terno! Dozví se z jednoho CD a z jednoho výběru o etnické hudbě světa víc, než zatím stačil vyslechnout z veřejných sdělovacích prostředků za celý život! Pro rozhlasovou práci je to také přímo ideální – technik v režii je rád, že nemusí neustále přehazovat další a další CD, pořad je pestrý, zajímavý.

## H. MARSHALL: MANTRAS II (1995)

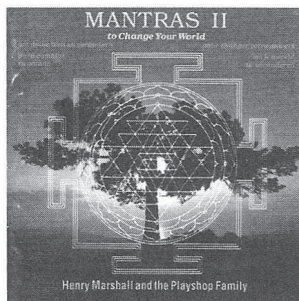
Americký psycholog Henry Marshall začal cvičit jógu a potkal svého gurua. Objevil neoddělitelné spojení těla a duše, vliv toho, co jíme a jak myslíme, na mentální a psychický stav a také neuvěřitelnou sílu zpěvu indických manter. Se svým mantrickým guruem Sant Kešavadasem pak Marshall od poloviny osmdesátých let začal umění zpívat mantry intenzivně studovat jak v USA, tak v Indii.



Americká firma Ellipsis Arts vydává jeden hezký výběr za druhým. V poslední době to byly např. komplety mapující hudbu Číny, alikvótní zpěv Tuvanů, africké ukolébavky, písně spojené s pohřby nebo sklizní, hudbu afrických Pygmejů a hudbu různých kultur vyvolávající tranz.



Původně američtí psychologové, dnes v Amsterdamu žijící učitelka jógy Rickie Mooreová a zpěvák manter Henry Marshall.



V únoru 1998 zpíval Henry Marshall své mantry spolu s devíti sty nadšených Čechů a Moravanů i v Praze. Zážitek z koncertu inspiroval Staršího vodnáře pražského Michala Burdu – o rok později začal šířit českou mantru Lásko, bože, lásko.

Po několikaletém zpívání původních indických verzí manter se Marshall rozhodl, že pro přátele některé mantry upraví tak, aby byly melodičtější a co do výslovnosti nebo délky snáze zapamatovatelné a zazpívatelné. Postupně tak vzniklo několik manter, které se začaly v tamějších komunitách pravidelně zpívat. Začaly se postupně dostávat, k překvapení všech, i jejich účinky. Jak se pak zvyšovala kvalita zpěvu i duševního stavu, do kterého se dostávaly skupiny lidí zpívajících tyto mantry, vznikla myšlenka mantry natočit, aby si je lidé mohli zpívat také sami doma. Původní mantry nazpívané amatérsky na kazety pak zaujaly i další lidi, a tak v roce 1992 natočil Henry Marshall s přáteli dvojalbum *Mantry, písně kouzelných možností*. I ve studiu se podařilo udržet nádhernou atmosféru, a když se dvojalbum dobře prodávalo, vzniklo i druhé album Marshallových úprav klasických indických manter, *Mantry II (Abyste mohli změnit svůj svět)* a poté i třetí – *Mantry III (Kousek nebe)*.

Marshalllem upravené, zmelodičtěné mantry se objevily v pravý čas. Stovky a tisíce lidí v Evropě tak mohou denně, v každodenním životě, zpívat. Já osobně si mantry pouštím jako každé jiné CD celé, a nechávám se tak energeticky »dobíjet«. Když cítím, že na mne »leze« třeba nachlazení, pustím si konkrétní mantru (jako obranu proti nemocím), několikrát si ji zazpívám nahlas a pak nechám CD puštěné, tak, aby se mantra opakovala stále dokola. Mantry si zpívám, když jedu vlakem nebo autem, když



jsem večer unaven, když jde po ulici nebo do schodů v metru. Pomáhají mi překonat chvílky únavy i pesimismu. Spolehlivě dodají energii a optimismus.

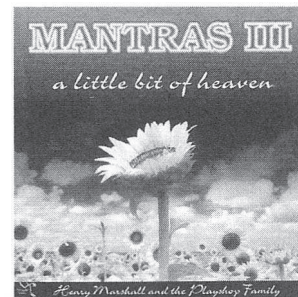
Díky těmto nahrávkám se dnes mantry aktivně i skupinově zpívají v mnoha městech České republiky, Německa, Holandska, Belgie, Norska a jiných zemí.

#### S. MAKAMA: THE SOURCE (1996)

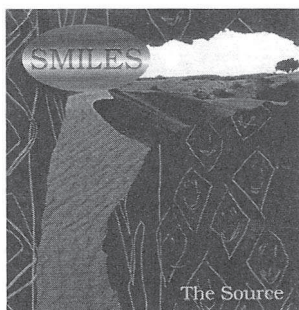
Jihoafričan Smiles Makama hrál a skládal své léčivé písně podobně jako jeho otec a děd, ale v době apartheidu, kdy bylo zakázáno provozovat hudbu, která povzbuzuje sebevědomí lidí, se rozhodl, že protestní hudbu dělat nebude. Několik let žil sám v horách a skládal další hudbu a vyráběl nové, vlastní nástroje. Měl tak možnost postupně objevit, že záleží na tom, v jakém duševním rozpoložení sází do země semena tykve, ze které pak za rok vyrobil ozvučnici svého nového nástroje. Sám na svém těle zkoušel účinky některých melodií a rytmů. Postupně se v kvalitě své hudby, svého zpěvu, svých nástrojů a vlastních písniček dopracoval neuvěřitelného mistrovství.

Když po pádu jihoafrického apartheidu mohl konečně z Afriky vycestovat, způsobil v Evropě obrovský šok. Holandský producent tohoto alba ho náhodou uslyšel na nedělním amsterodamském trhu. Byl totiž překvapen tím, že lidé místo toho, aby kupovali v přilehlých stáncích, stáli ve velkém davu kolem hudebníka tmavé pleti a nehnutě celé dlouhé minuty naslouchali jeho písním. Makama nejprve producentovu nabídku natočit album odmítl – do studia ho přilákala až možnost natočit několik hlasů nebo nástrojů najednou.

Název alba *The Source* (Zdroj, pramen, původ) plně odpovídá obsahu. Neuvěřitelně kvalitní zvuky tradičních afrických nástrojů – jednadvacetistrunné *kora*, prstového kovového piana *mbira*, Smilesova vlastního vynález *smilerphonu* (jakéhosi xylofonu s tykví) a především *berimbau* (drátěné struny na luku s tykvovou ozvučnicí) – a přesvědčivý Smilesův zpěv jsou ukázkou dokonale současné, a přitom tradiční mystické hudby. Titulní instrumentální skladba na berimbau je pak jakousi sedmiminutovou ódou na radost, protože z neuvěřitelně kvalitního nástro-



Mantra *Amba Amba* z třetího alba manter Henryho Marshalla je právě u nás neobyčejně populární. Učí nebát se a zbavit se jakéhokoli strachu.



*Smiles Makama hraje na mnoho nástrojů; ovládá i koru, původně senegalskou harfu s jednadvaceti strunami, jejíž čistý zvuk prý dokáže otevřít »třetí oko«. Kora je laděna do F, jakési základní noty přírody.*



*CD Deep Trance And Ritual Beats a další podobné počiny nadšenců jsou hudebními záznamy unikátních a neopakovatelných akcí. Podobný titul obsahuje vybrané »sety« z novoročního koncertu pro pět tisíc lidí, kteří se oné památné noci na přelomu roku 1995 společně vydali na pouť čakra-mi. Okamžitě a na vlastní kůži se tak měli možnost seznámit s prastarým indickým učením o tělesných centrech energií.*

je, tedy z jedné kovové struny, na kterou udeří kouskem proutku, dostane Makama ve smyslu indického *óm* všechny zvuky světa.

#### RETURN TO THE SOURCE: DEEP TRANCE (1996)

Toto dvoualbum, zvláště druhé CD, věnované pomalejším tranzovním skladbám, je jakýmsi splněným snem kohokoli, kdo je tvořivý a chce zůstat svůj, nezávislý na velkých společnostech a bohatých producentech. Je důkazem možnosti vydat si svou hudbu na svém CD, navrhnout si k němu obal a postarat se i o distribuci.

Navíc jde o zvláštní fenomén, jakýsi návrat do doby, kdy hrát hudbu znamenalo hrát vždycky *live*, naživo, teď a tady. Nikdo tehdy nehrál hudbu, kterou napsal někdo, kdo už nežil. V tomto případě jde o hudbu mladých DJ's, kteří využívají veškeré dostupné techniky k tvorbě i uchování neopakovatelného zážitku při celonočních tanečních událostech (zjednodušeně a všeobecně se jim říká *rave parties*). Pomocí počítače, sekvencerů a speciálních programů lze přímo na místě, podle nálady tančícího publika, jeho reakcí a atmosféry v sále vytvářet z naprogramovaných rytmů a v databance uložených zvukových záznamů autentické teď a tady vytvořené dílo. Protože ale vše probíhá v paměti počítače, zůstane to tam taky uchováno a pak není problém skladbu vypálit na CD a »na věky« tak zachovat. Je to tedy zároveň hudba živá, vznikající za podvědomé spoluúčasti publika, které cítí, že něco vzniká přímo před nimi, aniž by to bylo předem připraveno a napsáno do not. Technologie pomohla eliminovat levohemisférové zpracování a s ním spojené nutné zúžení a otupění jinak tak intuitivní, pravohemisférové záležitosti, jako jsou zvuk a hudba.

Několik nadšenců z Londýna sestavilo kompilaci ukázek toho, čím rezonují současní mladí. Včetně vnějšího zpracování: papírový ekologický obal, dokonalá počítačová grafika, vložená brožurka naplněná informacemi, rozhovory, fotografiemi, to vše v mladém a moderním grafickém zpracování. V hudbě i liché rytmy, prakticky v každé skladbě nasamplovaný zpěv z různých etnických kultur, nejhlubší basy i nejvyšší výšky, skladby nejméně sedmiminutové — tedy vše, co má fungující hudba obsahovat.

## CH. McMAHON: TJILATJILA (1997)

*Tjilatjila* (čti čilačila) znamená v západoaustralském aboridžinském nářečí pomalý a něžný pohyb. O tom je i hudba na tomto výjimečném albu. V dokonalé zvukové kvalitě tu máme současnou a všem srozumitelnou hudbu, jejíž každá část, včetně rytmických podkresů didžeridu, je rovnocennou součástí celku.

Charlie McMahon se jako Australan na didžeridu učil hrát u domorodců a není to žádný nováček — vydal již šest alb, hraje více než čtvrtstoletí a o jeho absolutní odevzdanosti australské didžeridu svědčí i to, že svou protézu (o část ruky přišel v šestnácti letech) má zakončenou dvěma speciálními háky, aby didžeridu mohl při hře držet. McMahon propaguje hru na didžeridu celá léta a jednou dokonce hrál pro sto dvacet tisíc lidí najednou.

Zvuk didžeridu symbolizuje rozlehlost a všeobsažnost australské krajiny. Stejně jako Indové, kteří tvrdí, že ve zvuku mantrické slabiky Óm jsou obsaženy všechny zvuky světa, Aboridžinci tvrdí o zvuku didžeridu totéž. Ve zvuku didžeridu jsou zcela jistě slyšet, pokud se člověk umí otevřít nebo si někdy zkusil na didžeridu zahrát, vibrace celého, nejen jejich světa. Na rozdíl od nás se ale Aboridžinci dokázali o svůj svět starat bez jakéhokoli poškození po dobu nejméně čtyřiceti tisíc let.

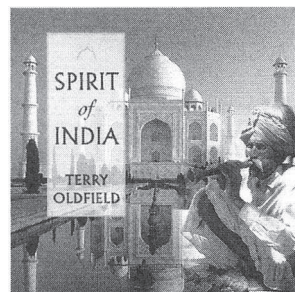
Charlie McMahon z vlastní zkušenosti tvrdí, že pokud budete hrát na didžeridu — a navíc se naučíte tzv. cirkulární dech, naučíte se správně dýchat, vyčistíte plíce, posílíte bránici a břišní svaly — každou hrou budete vibračně masírovat nejen tělo, ale i mozek a překvapený lékař vám naměří neuvěřitelných čtyřicet osm tepů za minutu a vy už nikdy v životě nebudete mít rýmu.



*Charlie McMahon po letech s překvapením zjistil, že cirkulární dech, tedy intenzivní krátké nádechy nosem, je také efektivní masáž nejen nosní dutiny, ale i toho, čemu Indové při svých jógových pránajamických cvičeních přikládají neobyčejnou důležitost a čemu říkají ida a pingala.*

## T. OLDFIELD: SPIRIT OF INDIA (1996)

Terry Oldfield (bratr slavnějšího kytaristy Mika) již celá léta skládá a nahrává hudbu k dokumentárním filmům. V tomto oboru také získal několik mezinárodních ocenění. Sléty se ale vypracoval na jednoho z nejlepších skladatelů a interpretů té nejtypičtější hudby new age. Soukro-





Terry Oldfield.

mě této hudbě říkám new age čtvrté generace. V první generaci (od poloviny sedmdesátých let) šlo o seznamování s možnostmi. Mladí hudebníci byli uchvázeni možnostmi syntezátorů (Kitaró, Jarré), prostoru a možné délky svých skladeb. V druhé generaci začali západní hudebníci zkoumat zvukové možnosti exotických nástrojů a přístupů (Vetter, Micus, Horn). Třetí generací pak byla syntéza obou předchozích – hudebníci se přestali předvádět, zvládli hru na exotické nástroje a přestali imitovat jiné kultury.

Terry Oldfield z vlastní zkušenosti velmi dobře ví, že nestačí jen zvládnout hru na určitý hudební nástroj a natočit album. Pozitivní motiv a jakési nutkání předat pomocí hudby určitou emoci jsou vždy založeny na autentickém zážitku. Člověk nemůže složit hudbu o Indii, i kdyby vyslechl sto ukázek – musí do Indie jet a nějakou dobu tam žít. Takto tedy Oldfield pobýval v Tibetu, Nepálu a v Indii a zkušenost pobytu v jiné kultuře mu umožnila vyjádřit svým vlastním způsobem – pomocí vlastní hudby v rámci vlastní kultury – pocit ze setkání dvou odlišných světů.

Nedostatek vzájemné tolerance je vždy způsoben mnohými kulturními odlišnostmi, nedostatkem informací a obavou z cizího prostředí. Každou cestou a každým vydaným albem uskutečňuje Terry Oldfield své sny; každý, takto získaný opravdový zážitek zakódovaný v hudbě, která je občas zpestřena živou nahrávkou autentické indické zpěvačky, je pak dalším otevřením dveří k jiné kultuře. Hudba vede k toleranci.

---

#### M. FOLMER: SMART MUSIC (1998)



Projekt *Smart Music* je vydařeným pokusem vtěsnat do každého z osmi titulů souboru několik základních úrovní hudby a zvuků tak, aby výsledek pomohl lépe se učit, klidně spát, získat další energii, relaxovat nebo vyladit své tělo a mysl. Max Folmer, který studoval sonologii (vědu o zvuku a akustice) na Utrechtské univerzitě, včetně renesanční evropské a holandské hudby, ale také hru na sítár, byl hudebním vydavatelstvím požádán, aby pro účely tohoto projektu zkomponoval hudbu ke třem albům a pěti





dalším autorům pomohl s tím, aby každé album mělo odpovídající stupnici a určité vyzkoušené struktury hudebních pasáží. Folmer pak všechno postupně v počítači skládal dohromady a každé nahrávce dodával vibrace korepondující s mozgovými vlnami alfa, delta a theta. Šlo zde o vytvoření hudebního a psychologického prostředí pro snadné dosažení konkrétní odpovídající nálady či emoce. A také, aby byla pomocí počítače a nejmodernějších technologií vytvořena hudba, kterou by si na přání mohl posluchač zvolit. To podmínilo i použité zvuky – např. album pro hlubší spánek, na němž byly použity zvuky moře, by určitě nemělo obsahovat překvapivé tóny.

Nahrávky byly samozřejmě testovány a dokonale fungovaly. Jinak řečeno, neznám člověka, který by toto album doposlouchal až do konce. A když jsem právě tohle CD nechal beze své přítomnosti pustit v rozhlase, technikům v režii i moderátorce se zřejmě »relaxovalo« tak dobře, až zcela zapomněli, že už bylo osm hodin a že má začít nový pořad. Snad poprvé v historii vysílání stanice Vltava o plné tři minuty přetáhli.

Takhle nějak budou vypadat CD blízké budoucnosti: v rámci jednoho titulu se nám dostane nejen příslušné hudby v příslušných stupnicích, ale i řady dalších informací a především frekvencí, které naše těla tak potřebují.

*Jak je na první pohled vidět, s Holanďanem Maxem Folmerem (vlevo) jsme si okamžitě rozuměli. Max se narodil ve stejném roce jako já, má také rád indickou hudbu, také rád hraje na bubny, také kdysi začal tím, že cvičil jógu a meditoval, také se kdysi rozhodl, že nebude hrát hudbu jiných lidí, ale jen tu svoji, také hraje, jen když je v pohodě, a dokonce i čepice a brýle také nosí rád.*



---

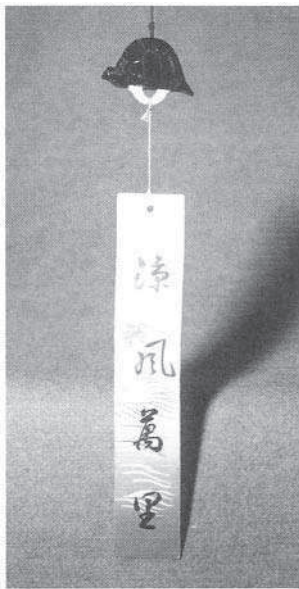
# KAPITOLA XXI.



# HUDBOU K DUCHOVNOSTI A TOLERANCI

Kdo pozná tajemství zvuku, pozná tajemství vesmíru.

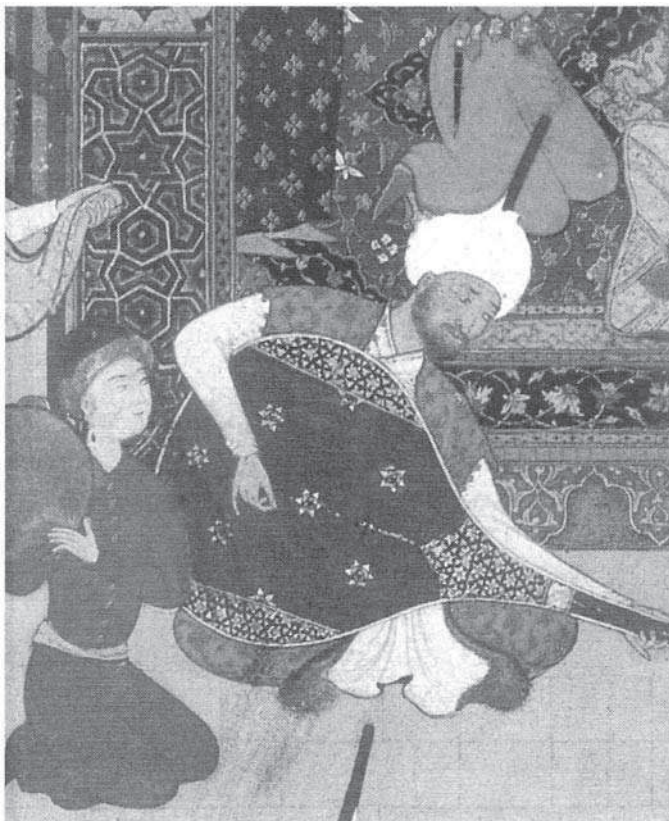
I. Khan



Všude v Japonsku (a dnes našťestí už i jinde ve světě) visí ve dveřích, v oknech nebo na zahradách různé zvonkohry. Zvoneček či zvonkohra, které náhodně rozeznívá vítr pomocí papírového přání štěstí, se kromě obvyklých míst (i podle zásad čínského umění prostoru feng šuej) umísťuje mnohdy schválně přímo do takového prostoru a takové výšky, aby se mu člověk musel vyhýbat. Pokud není pozorný, zavadí a zvoneček nebo zvonkohru rozezní. To, co bylo nepozorností a co je obvykle negativně emocionálně komentováno, je teď příjemným zvukovým pohlazením. Člověk se jednak naučí bdělosti a pozornosti, jednak postupně zvládne své emoce.

Perská loutna úd je nejoblíbenějším strunným nástrojem mystiků již od dob legendárního básníka Rúmího.

Pokud by se někomu při pohledu na současnou společenskou, ekonomickou a politickou scénu zdálo, že člověk je nepoučitelný a dělá tytéž chyby už tisíce let, měl by pravdu. Zároveň by si ale měl uvědomit, že řešení tkví v téměř šamanské změně způsobu, jakým svou dobu a existenci vnímá. Řečeno v hudební terminologii: Nemohu docílit harmonie, dokud nenaladím svůj nástroj. Všechny dosavadní pokusy změnit postavení člověka až na výjimky pracovaly s následky kulturně podmíněných vzorů lidského jednání – nikoli s jejich příčinami. Jedna ze základních příčin současné celospolečenské krize tkví také v tom, že jeden z nejsilněji působících vlivů na naše tělo a mysl, hudbu, pojmáme jako zábavu a spotřebováváme ji jako vše ostatní. Ve jménu technologického pokroku jsme s vaničkou vytili i dítě – hudby je všude víc a víc, ale stále méně působí. Je nejvyšší čas změnit »zadání«. Je nejvyšší čas položit si jiné otázky. Ne tedy, proč hudba (ne) funguje, ale jak bych mohl jejich schopností, které tak dobře znali naši předkové, využít k tomu, aby pomohla i mně.





Holotropní terapie, jedna z nejdůležitějších praktických metod transpersonální psychologie, využívá kromě hyperventilace také účinků hudby. Americký psychiatr českého původu Stanislav Grof studoval zkušenosti mnoha kultur, které nezávisle na sobě objevily specifické způsoby rytmického bubnování, jež má pozoruhodný vliv na fyziologickou aktivitu mozku. Ve svém léčebném programu v psychiatrickém středisku v Baltimoru zjistil, že hudba hraje při změněných stavech vědomí významnou roli a plní několik funkcí:

Pomáhá stabilizovat emoce, umožňuje jejich vynoření a zevní uspořádání, posiluje a prohlubuje terapeutický proces a poskytuje smysluplný kontext pro zážitky. Proud hudby vytváří nosnou vlnu, která klientovi pomáhá proplouvat obtížnými fázemi sezení a slepými uličkami, překonávat psychické zábrany a oddat se proudu prožitků.

Na Západě se hudba často používá jako akustická kulisa, které není přikládán vyšší význam. V holotropní terapii je nejdůležitější poddat se proudu hudby, nechat ji rezonovat v celém těle, nebránit se projevům, které by byly v koncertní síni nemyslitelné, ale dát průběh třeba i smíchu nebo pláči, jakýmkoli pohybům... Je třeba potlačit jakoukoli rozumovou reakci na hudbu, a zvláště se nepokoušet přijít na to, kdo je jejím autorem, ze které kulturní oblasti pochází, určovat tóninu, soudit technickou kvalitu nahrávky nebo použité aparatury...

Grof si nemohl nevšimnout, že v mnoha kulturách jsou metody využívající zvuk k léčebným a náboženským účelům nedílnou součástí velmi složitých obřadů. Antropologické studie dokumentují např. léčivou sílu křováckého extatického tance *kung*, rituálu synkretických náboženství

*Emahó (vlastním jménem Donald Mantoya) je americký indiánský léčitel žijící ve Švýcarsku, který v Praze před lety názorně předvedl, jakou sílu má indiánský léčebný rituál rytmu a ohně. Čtyři bubnení (a velmi záleží na tom, v jakém stavu vědomí bubnují a dokáží-li udržet maximální koncentraci po celou hodinu či dvě bubnování) dodají rytmus a Emahó svým tancem, rituálními pohyby, gesty a očistnými technikami pak každému tančícímu účastníkovi dodá dotekem a zvukem (výkřikem) neobyčejně mocnou energii.*



Mitch Nur zvládl tradiční techniky hry např. na tibetský zvon (obr. nahoře), ty ale dále obohacuje vlastními nápady. Sbírá hudební nástroje celého světa a vlastní asi nejdelší rain stick na světě (viz dole). Jeho konejšivý zvuk trvá téměř minutu. Mitch se svou partnerkou, indiánkou a buddhistkou Two Horse Running, experimentují s podobnými nástroji na posvátných místech a často byli svědky toho, jak např. zvuk šengu způsobil, že se na místo, kde hráli, slétli ptáci a seběhla zvířata ze širokého okolí. Jinak řečeno, mysl člověka se pomocí zvuku uklidní tak, že se pak ani divoká zvířata člověka nebojí.



karibské oblasti a Jižní Ameriky, jako jsou např. kubánská *santeria* nebo brazilská *umbanda*, nebo rituály amerických indiánů kmene Navaho, které jsou tak složité, že bývají přirovnávány k Wagnerovým operám.

Mimochodem, pokud se týče mystických stavů a otevření intuice u evropských skladatelů, vzpomeňme Mozarta, který tvrdil, že své skladby nacházel v hlavě už dokončené. Wagner slyšel svou hudbu přímo v uších, a Brahms dokonce napsal:

Nápady ke mne přicházejí přímo od Boha a já nejenže vidím ve zraku své duše témata, ale tato témata jsou již oděna do správné formy, harmonie a orchestrální úpravy.

Puccini o procesu vzniku opery *Madame Butterfly* napsal:

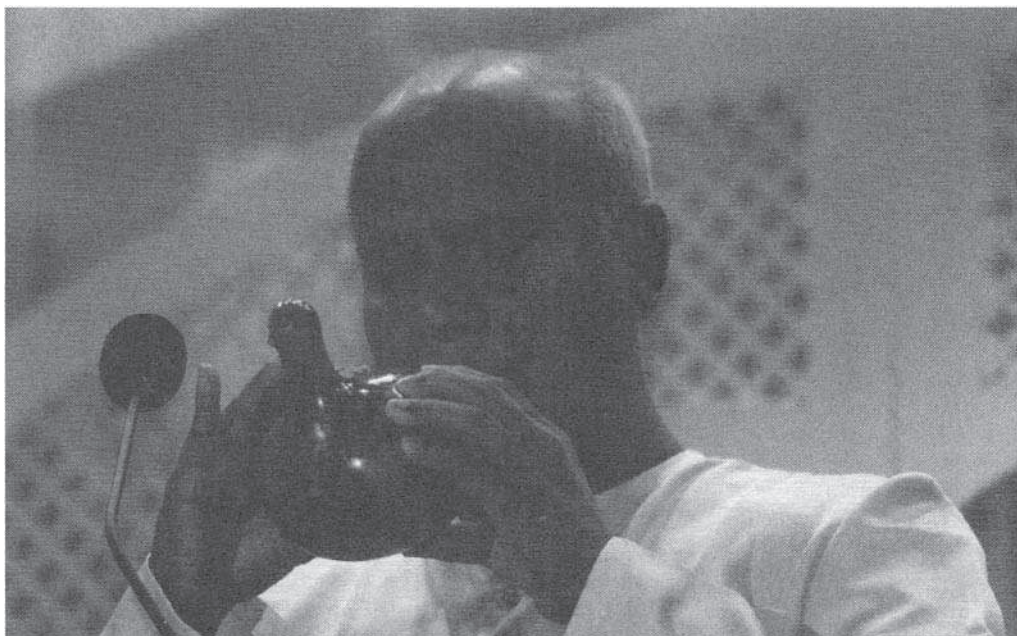
Hudbu mi diktoval sám Bůh – byl jsem pouhým nástrojem, který ji zapisoval na papír a seznámil s ní veřejnost.

Podobně i Mike Rowland, jeden z nejslavnějších autorů hudby new age, »uslyšel« při jednom náhlém mystickém zážitku v hlubokém lese hudbu, kterou okamžitě běžel nahrát svým kazetovým magnetofonem.

Indičtí hudebníci bývali ovšem zároveň zkušenými jogíny. Věděli třeba, že zpěvák by měl jíst jen ovoce a kořenovou zeleninu, a to v malých porcích, že by za svůj zpěv neměl brát peníze atd. Stačí si představit, co asi jedl Wagner, když skládal své »těžké« opery, a co např. Rossini.

I v západní kulturní tradici se stále ještě můžeme setkat s případy psychosomatického uzdravování na shromážděných extatických křesťanských sekt, které praktikují tranzovní tanec, zpěv a hudbu (Black Southern Baptist, revivalisté, pentakostalisté), ale můžeme zmínit i italský tanec *tarantella*, který slouží jako obrana proti uštknutí hadem.

Řada významných duchovních tradic používá hudby a zpěvu nejen k vyvolání stavu tranzu, ale i jako duchovní metodu vedoucí k dosažení stavů hlubinné duchovnosti. V seznamu Grofem doporučených druhů hudby tak samozřejmě nechybí šamanské bubnování, nahrávky súfistů, kečak, africké bubny, indické kirtany a bhadžany, japonská šakuhači, zpěv tibetských mnichů, hudba new age autorů, jako jsou Halpern, Winter, Eno, ale ani »bílý šum«. Patří sem také posvátné zpěvy různých súfijských řádů, šamanské použití zvuku a zvonků z původní tradice bon, zařikávačské písně sibiřských, latinskoamerických i himálajských šamanů, a zvláště starobylé umění náda-

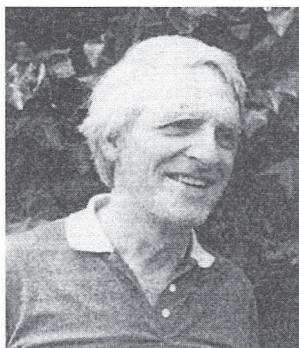


jógy (cesty k dosažení harmonie pomocí zvuku). Staří Indové dlouhým zkoumáním svých těl a reakcí zjistili, že mezi duševním stavem, vibracemi různých frekvencí a činnostmi v centrech duševní energie, kterým říkají čakry, je hluboká spojitost. Současné nejmodernější bioakustické formy terapie zvukem stále více potvrzují empirická zjištění našich předků. Někteří terapeuti již dnes tvrdí, že medicína příštího století bude stále více vibrační povahy. Bude tedy působit ne hmotně či chemoterapeuticky, ale zvukem. Mimochodem ultrazvuk se již dnes v západní medicíně uplatňuje v mnoha nejrůznějších podobách (ultrazvuková diagnostika, léčení ultrazvukem atd.). Zkoumá se působení ultrazvuku na člověka i jeho schopnost ultrazvuk vnímat.

Proč nám o tom všem neřekli? Lidé se po takovém rituálním a hudbou zprostředkovaném zážitku otevírají spiritualitě, píše Grof, kterou lze najít v mystických odvětvích velkých náboženství nebo v jejich mnišských řádech, nikoli však v hlavním proudu těchto náboženství. Pokud se přiblíží křesťanství, prožívají stavy sv. Terezy z Avily, sv. Jana z Kříže, mistra Eckharta nebo sv. Hildegardy z Bingenenu spíše, než aby obdivovali hierarchii Vatikánu. V islámu se přiblíží učení súfijských řádů, ne Chomejnímu nebo Svaté válce. Judaistická obdoba této zkušenosti se pojí s chasidismem či kabalistickou tradicí, ne s funda-

*Guru slavných jazzrockových hráčů ze 70. let (mj. i Johna McLaughlina) Sri Chinmoy pokračuje ve své »hudební« a umělecké misi. Po celém světě organizuje meditační koncerty pro tisíce lidí na jednou. Hrál a zpíval i u nás, i když díky absenci jakékoli informace o tom, co a proč dělá, co to je meditace atd., byla většina účastníků pražského koncertu poněkud zklamána.*





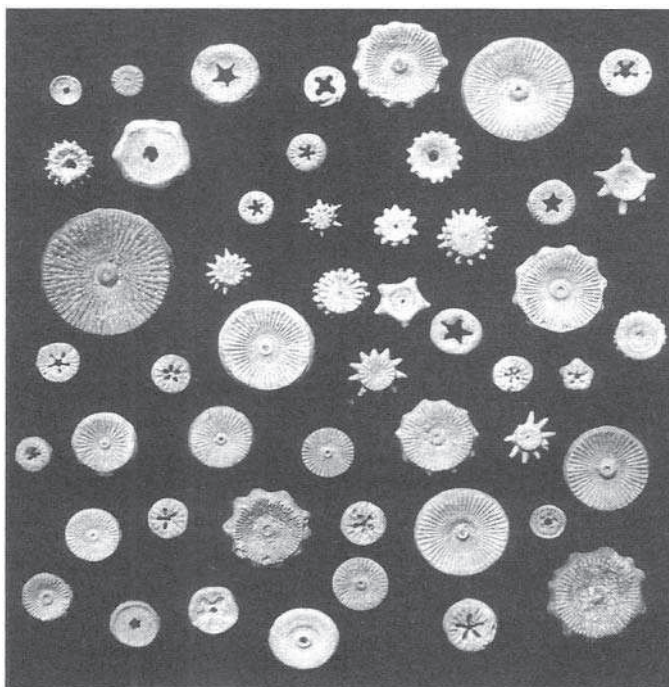
*Mathew Fox, ekologicky zaměřený dominikán, je autorem několika knih o »zelené« duchovnosti. Dokud byl ještě knězem, často kázal i o keltských a jiných mystických tradicích. Kromě pořádání techno-mší vede společnost Creation Spirituality, vydává stejnojmenný bulletin a se svými přáteli a dalšími nadšenci tvrdí, že stvoření není utrpením, ale radostí a důvodem k oslavě.*

mentalistickým sionismem nebo judaismem. Ne dogma či náboženské texty, ale právě duchovnost je univerzální, všeobjímající a založená na přímé zkušenosti.

Podle Junga mají zkušenosti z hlubších úrovní psychiky určitou hodnotu, kterou nazval *numinosita*. Lidé cítí, že vstoupili do dimenze, která se radikálně liší od všedního života a patří do zcela jiného řádu reality. Jsou otevřenější, hlubinnější, intuitivnější.

To ale rozhodně nepotřebují ti, kteří se živí »zprostředkováním« duchovnosti – kněží, a v moderní společnosti lékaři, psychologové či současní, v přeneseném slova smyslu kvazišamani – politici. V samotném zadání lékařské péče je ukryt zásadní rozpor mezi přáním a realitou: současní lékaři (a ministerstva a farmaceutický průmysl) jsou hmotně motivováni, abychom byli nemocní – zabývají se nemocemi a nemocnými. Není v jejich zájmu, abychom všichni byli zdraví, šťastní a výkonní.

Nemohu se nevrátit k »umění naslouchat«. Dokud se (třeba pomocí jiné hudby, nebo harmonického zpěvu) nenaučíme opět naslouchat, naše situace se nezlepší. Věděli to už staří Číňané: Jeden student se začal učit u slavného mistra hrát na citeru. Celé dny, týdny a měsíce přehrával mistr určité pasáže a student jen poslouchal. Jedno-



*Čtyři sta milionů let staré články stonků mořských lilijí dokazují, že základní tvary a – v kymatické souvislosti – základní přirozené harmonie nejsou náhodné.*



ho dne se ho učitel zeptal, proč nezkusí něco zahrát sám. Student ale odpověděl, že dokud nebude mít duši citerové hudby v srdci, nemá smysl sáhnout do strun. Tak to šlo několik let. Jednoho dne student náhle vzal citeru do rukou, zahrál a hned bylo jasné, že se zrodil další mistr hry na citeru.

Astrologové poukazují na to, že nás za pár let čekají přesně tytéž »hvězdné« podmínky, které zažili naši předkové na počátku 17. století. Podmínky, vyžadující pro překonání všeobecných potíží především toleranci. Tenkrát se reformace nedomluvila s protireformací a byla z toho bitva na Bílé hoře a pak třicetiletá válka a konec všem renesančním nadějím.

Hudba je přitom tím nejsrozumitelnějším návodem k aktivní toleranci. Kdyby se například místo petic a demonstrací finanční prostředky vynaložily na pozvání a organizaci několika desítek koncertů tibetských mnichů, věděli by lidé i v malých městech naší republiky, co vlastně je tam daleko v Tibetu ohroženo a za co stojí manifestovat. Kdyby naše instituce podporovaly např. u Romů jejich přirozenou muzikálnost a kdyby na našich hitparádách často figurovaly cikánské kapely (jako ve Francii a Španělsku), zcela jistě by Romové neutíkali do jiných zemí.

Benediktinský kněz Mathew Fox začal před lety se skupinou hudebníků z anglického Sheffieldu pořádat »Planetární mše«. Mnohahodinové koncerty současné rockové hudby se od té doby pod názvem *Techno-Cosmic Mass* (techno-kosmické mše) pořádají i v USA. Tisíce mladých lidí nejrůznějšího přesvědčení celé hodiny tančí a dosahují změněných stavů vědomí. Mše jim poskytují strukturu novodobého rituálu a zážitek duchovnosti. Mladíci a dívky se zelenými a červenými vlasy pak uklízejí ulice, pomáhají starým lidem, pečují o stromy v parcích a účastní se charity. Obrovská popularita těchto *rave parties* dokazuje, že lidé touží po nových možnostech, které by jim poskytly mystickou, sjednocující zkušenost. Ve společnosti, kde takové rituály chybí, se lidé cítí oddělení, izolováni jak od Země, tak od sebe navzájem. Fox říká:

Na těchto mších cítím, že se otevírá něco zásadně nového. Možná by se to dalo shrnout do jediné věty: Oslavujeme, tedy jsme. A pak platí ovšem také: »Jsme, tedy oslavujeme.«



*Rave parties, tedy jakási celonoční kolektivní tancování, postupně nahrazují chybějící rituály. Dýdžej se stává jakýmsi novodobým šamanem, mladí lidé zakoušejí autentické zážitky stavu tranzu.*



---

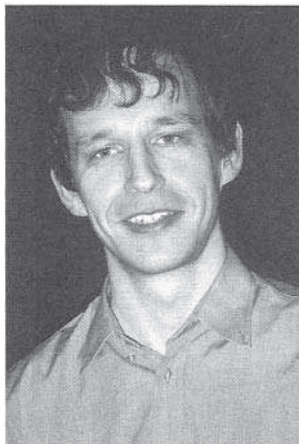
# KAPITOLA XXII.



## U NÁS

Vše je zvuk a vibrace.  
Když nezníš (nezpíváš), neladíš.

Jill Purceová



*Ivo Sedláček vystudoval hru na housle, ale pak začal cvičit jógu a svůj zájem o indickou duchovní tradici korunoval dlouholetým studijním pobytem v Indii. Dnes vede muzikoterapeutické semináře, pomáhá mentálně postiženým dětem, nahrává a vydává alba manter a své hudby a koncertuje s dalšími českými hudebníky, kteří hrají harmonizační a meditační hudbu.*

Už dávno neplatí úsloví *Co Čech, to muzikant*. Angličan Burney napsal v roce 1773:

Často jsem slýchal, že obyvatelé Čech jsou nejhudebnější v celém Německu, ba snad v celé Evropě, a prý by vynikli i nad Italy, kdyby se těšili stejným výhodám. Procestoval jsem tuto zemi a zjistil, že děti obojího pohlaví se učí hudbě netoliko ve velkých městech, nýbrž v každé vesnické škole.

Typický český muzikant doby »temna« prý uměl hrát na několik hudebních nástrojů a především udivoval improvizací dovedností. Všichni prý uměli výborně zpívat. Jirásek do svého románu opsal supliku jednoho žadatele o místo:

Já jakožto jeden školní mládenec, spolu klarinetista primarius, fidicen, valthornista a basetlista, též k tomu organista a v některých menších věcech též komponista, poníženě prosím...

Vesniční učitelé (nejslavnějším z nich byl Jan Jakub Ryba) byli základem systému hudební výchovy a vzdělanosti. Tehdejší bakaláři také uměli hrát na hudební nástroj. Už od roku 1528 bylo na univerzitě v Praze nutnou podmínkou k dosažení titulu mistra úspěšné složení zkoušky z hudební teorie. I později tak zatracovaní jezuité se ve svých kolejích a školách intenzivně zabývali hudbou a hudební výukou.

Obyčejný člověk se s hudbou setkával jen v kostele. Tehdejší církevní kalendář obsahoval kromě padesáti dvou nedělí ještě dvaadvacet nepracovních svátků, kdy byla účast na mši povinná. Barokní katolický obřad byl pak s hudbou spjat natolik, až si sama církev začala stěžovat, že hudba převládá nad slovem. Tehdejším zvykem však bylo nic ne-



*Nadšenci z kapely Dunumba v Praze každoročně organizují kurzy hry na africké bubny džembe.*



opakovat a na každé mši hrát něco nového. Tehdejší člověk byl tedy dvaadvacátkrát do roka na živém a novém koncertě — srovnejme to s dneškem!

Bez zpěvu, koled, mší či oratorií, jak píše Petr Hořejš, se neobešla žádná hostina, žádné volby konšelů, závěrečné zkoušky tovaryšů, zpívalo se o posvíceních, při předání u kolovrátku, při tkaní sukna. Mezi 16. a 18. stoletím zkrátka Češi žili hudbou. Děti v prvních pěti třídách základní školy zpívaly denně, ve čtvrté třídě začala výuka hry na hudební nástroj, nejčastěji na housle. V páté třídě přibyla hudební teorie. Proto jsme byli »konzervatoří Evropy«.

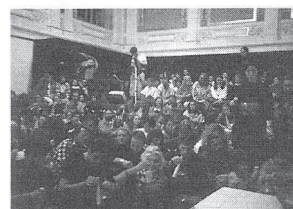
Nedávný výzkum potvrdil, že v současné době 70 % dětí nedokáže zazpívat jednoduchou písničku. Přitom se např. ví, že hudební schopnosti mají např. velmi úzký vztah k matematice. Neurolog dr. Shaw tvrdí:

Hudba rozvíjí myšlení v čase a prostoru. Když se děti učí rytmus, lépe chápou zlomky a podobně.

Co se týče rozsahu používaných frekvencí, je čeština jedním z nejpěvavějších jazyků světa. Odtud přirozená schopnost Čechů hrát a zpívat. Zatímco japonština je v tomto pohledu velmi plytká, Japonci za posledních padesát let udělali na rozdíl od nás v oblasti hudby neuvěřitelný pokrok. Ať už to bylo způsobeno tím, že každé malé dítě tam dostane už v předškolním věku housličky a může

*Autor knihy při natáčení alba a hře na část balijského gamelanu ze sbírky Muzea asijských umění v Liběchově. Název nahrávky Návazy a bobonky naznačuje, o co šlo: ve staročestíně to znamená »kouzla a čáry«.*

*Fotografie sálu v pražském Karlíně, kde na podzim 1994 hrálo na tibetské mísy téměř sto padesát lidí najednou. Nejlepší koncerty na mísy jsou ale v akusticky velmi dobrých prostorech kostelů.*



*Letní kurzy hry na tibetské mísy už umožnily stovkám lidí dotknout se zvuku a naučit se naslouchat, otevřít se zvukům, zjistit, že naslouchání je umění, které se dá cvičit a vylepšovat.*



si hrát, co ho napadne (nikdo ho nepeskujе, nikdo mu nevyčítá, že hraje falešně), a přitom se nikdy nemusí naučit noty (Suzukiho metoda), nebo tím, že téměř v každé malinké restauraci měli již koncem 70. let tzv. *karaoke*\*. Výsledkem je to, že v Japonsku mají nejlepší koncertní sály a jejich hudebníci dnes hrají v orchestrech na celém světě. Dokonce tam prosperuje velmi početná společnost »Smetana-Dvořák-Janáček«.

Jsem přesvědčen, že ani u nás nebude lépe, dokud nezačneme každý sám u sebe — dokud se nezačneme harmonizovat a ladit. Nastala doba, kdy budeme muset každý z nás převzít zodpovědnost nejen za to, co jíme a čteme, ale i za to, co posloucháme. Většinu naší každodenní hudební kulisy dokonce už nevytváří člověk — písničky v soukromých rádiích vybírá počítač. Nic se nezmění, dokud se nevrátíme ke svému dědictví a k tomu, co nám nabízí naše řeč: ke zpěvu, k dobré hudbě.

Představte si, jak jinak by vypadala zasedání parlamentu nebo vlády, kdyby si každý poslanec či ministr uměl zazpívat, kdyby se zákony a novely projednávaly zásadně zpěvem a kdyby si všichni na začátku a na konci zazpívali jako sbor tibetských mnichů!

Představte si, kdyby si děti ve škole denně zpívaly. Druháci amerických škol dokázali dvacet minut nepřetržitě rapovat, zatímco udržet jejich pozornost hovorem na víc



*Všeuměl Michal Sodja kromě toho, že hraje na didžeridu a bubny v různých sestavách, vlastní šikovné české ručičky a vyrábí nejrůznější hudební nástroje. Když chtěl poznat, co to je africká hudba, postavil berimbau a na třetí pokus se mu podařilo vyrobit i steel drum.*

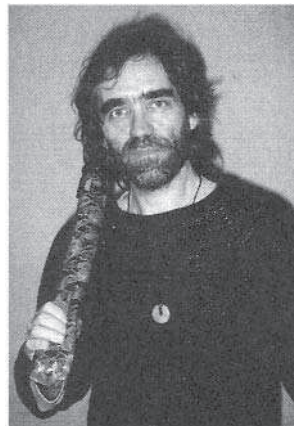
\* Každý návštěvník dostal do ruky mikrofón a slova písničky a z kazety si mohl pustit třeba Beatles nebo Rolling Stones — jenže bez Paula McCartneyho nebo Micka Jaggera.

než dvě minuty je zcela nemožné. Výzkumy potvrdily, že čím více hudby dítě v tomto věku vyslechne, tím rozvinutější je jeho mozek a propojení jeho mozkových hemisfér. Mimochodem, děti již ve čtyřech měsících dávají přednost harmonickým tónům.

Co se týče poslechu hudby, u nás bohužel stále panuje jeden velmi škodlivý mýtus: kdysi nám ve škole řekli, že hudbu, zvláště »vážnou«, musíme poslouchat téměř v pozoru, že se nesmíme pohnout. To je naprostý nesmysl. Je sice prokázáno, že se vzpřímenou páteří se poslouchá lépe a soustředěněji, to ale neznamena být v pozoru a bez pohybu! Člověk může i tak plynule pohybovat krkem, hlavou, trupem. Lidé všech jiných kultur se při poslechu hudby rytmicky pohybují – kromě slyšení funguje ucho i jako orgán rovnováhy a mozek je při tanci, ale i aktivním poslechu a pohybu stimulován jak zvukovými vjemy, tak aktivací vestibulárního aparátu. Jaksi »přidá plyn«. I před koncertem vážné hudby by se tedy lidé měli na pět minut protáhnout, proběhnout, pohoupat na houpačce, a teprve potom usednout a vyslechnout ten či onen koncert.

Pak by možná hra na hudební nástroje byla skutečně hrou a zábavou, a ne drezúrou, a naše společnost by mohla sama o sobě tvrdit to, co říkají příslušníci indiánského kmene Tarahumarů:

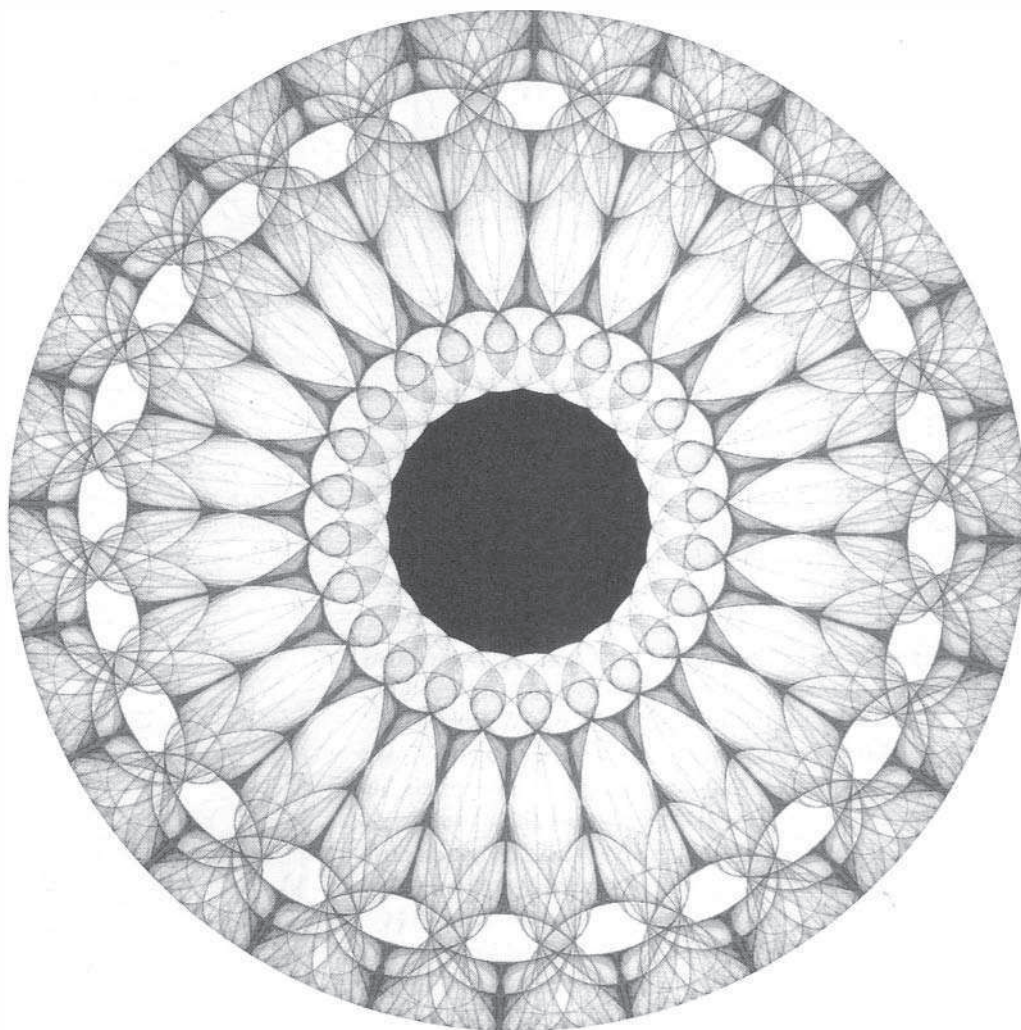
Hudba posvěcuje každý okamžik našich životů. Naše písně a tance jsou našimi každodenními modlitbami. I ty nejobyčejnější úkony se stávají něčím neskutečným, když zní hudba. Víme, že Velký Duch stvořil svět tancem a zpěvem. Tlukot srdce naší Matky Země byl bubnem, který jej doprovázel. Cítíme ten tlukot, když si lehneme na zem, a když se tančí květinový tanec Yumari, slyšíme pulz života. Všechny naše činnosti mají hudební význam. My i zvířata rozumíme přirozenému a harmonickému způsobu života a žijeme ho v blízkosti Matky Země, kde zůstáváme zdraví. Svoboda pohybovat se pak mění práci a hru na tanec stvoření. Nepotřebujeme vězení, protože nemáme zločince, nepotřebujeme klíče, protože nemáme zloděje. Jsme bohatí všemi věcmi, bez kterých se můžeme obejít. Každý z nás žije jiný rytmus. Náš Velký Duch nám dal hudbu a každý z nás je zrozen, aby si našel vlastní melodii. Jsme vděční za všechny dary a nikdy se nepřeme o víru, protože víra je něčím velmi osobním. Naši lidé vědí, že každá stezka je posvátná. Každá hora, poušť, řeka, každý les a strom je částí posvátného příběhu věků. Všechny věci jsou naplněny hudbou.



*Vlastislav Matoušek je profesionální hudebník, který přednáší etnomuzikologii na Hudební akademii múzických umění v Praze. Celý život sbírá hudební nástroje světa a učí se na ně hrát. Před lety se mu podařilo půl roku studovat hru na šakuhači přímo v Japonsku. Je zakládajícím členem skupiny Relaxace.*



*Členové kapely Létající koberec často rádi celé dlouhé večery probubnují a jejich obecnostvo je protančí.*





---

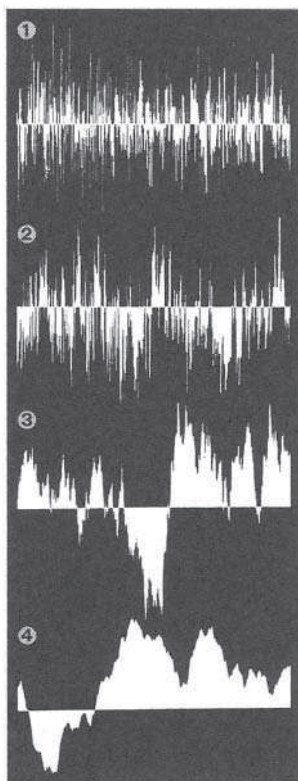
# KAPITOLA XXIII.



## ŘÁD V CHAOSU

Ze všech druhů hluků je hudba tím nejméně příjemným.

Samuel Johnson

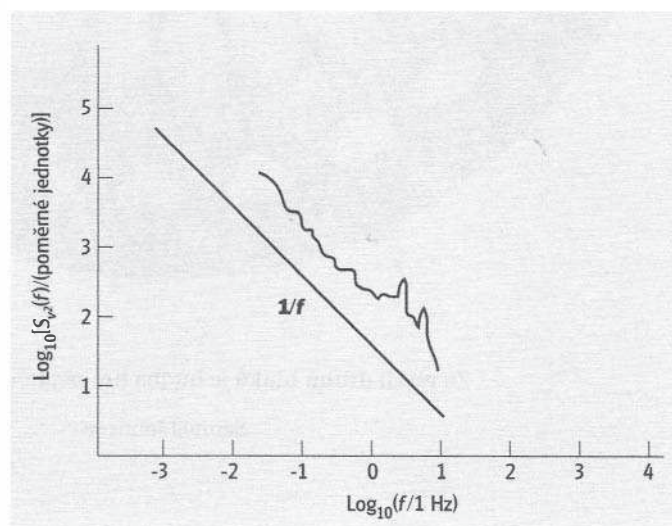


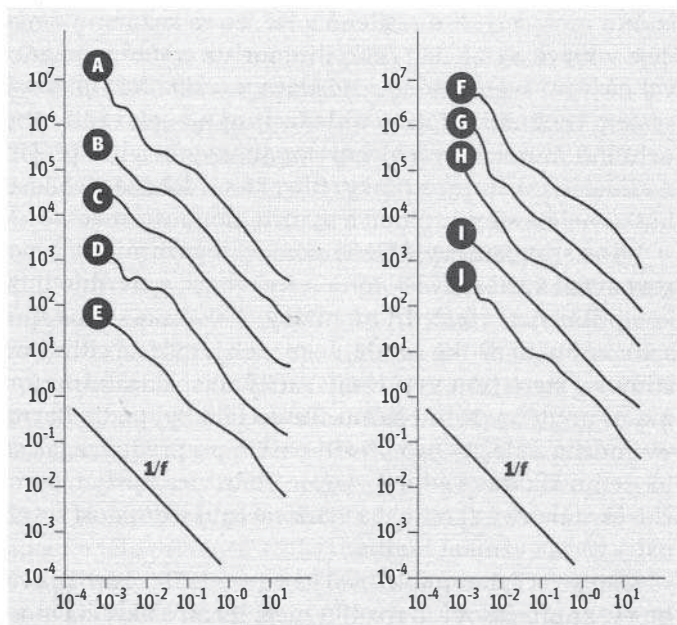
Vzorky oscilogramů některých šumů: 1) bílý šum, 2) růžový šum, 3) hnědý šum, 4) černý šum.

Muzikologové hudbu interpretují třemi způsoby – buď je to jen a jen cosi vnějšího (hudba je bez smyslu, to jen my, lidé, jej tam nalézáme), něco co referuje o něčem jiném, nebo naopak něco absolutního (hudba je vším). Od dob Pythagorových hledají intelektuálové skrytou mentální symfonii smyslu všeho právě v hudbě. Ne náhodou hrdinu slavné knihy Hermanna Hesseho *Hra se skleněnými perlami* uvede do řádu právě Učitel hudby.

Astronom a kosmolog John Barrow si v jedné kapitole knihy *Vesmír plný umění* klade řadu znepokojivých otázek. Existuje v hudbě nám zatím neviditelný, ale slyšitelný řád? Čím se liší od zvuků přírody a od hluku? Má více struktur? Působí na nás tím, že rezonuje s přirozenými aktivitami našeho mozku? Hluk je sérií náhodných zvuků, které nejsou seřazeny do žádných předvídatelných posloupností. Takovým zvukům se říká bílý šum (*white noise*). Podobně jako bílé světlo je akusticky »bezbarvý«, ve všech frekvencích nepředvídatelný, beztvářý, anonymní. Fyzici a akustici rozeznávají ještě hnědý a černý šum, ale pro naši potřebu se soustředíme jen na šum bílý. Matematici tvrdí, že frekvenční spektrum bílého šumu se dá matematicky vyjádřit. Bezrozměrné procesy mají zvuková spektra, která jsou úměrná převráceným mocninám  $a$  kmitočtu  $f$  ( $1/f^a$ ). Charakter šumu se podstatně změní, když upravíme hodnotu konstanty  $a$ . Pokud se žádná frekvence neopakuje, hodnota  $a$  je nulová. Z našeho hlediska velmi zajímavá oblast »růžového šumu« je charakteristická hodnotou  $a = 1$  (technici to označují »šum jedna lomeno ef«).

Spektrální hustota akustického tlaku ve vztahu ke kmitočtu zvuku analyzovaná Clarkem a Vossem pro první z Bachových Brandenburských koncertů.





Spektrální variace výšky tónu na svislé ose v závislosti na kmitočtu [Hz] na ose vodorovné. A) středověká evropská hudba do 14. století; B) Beethovenova symfonie; C) Debussyho klavírní skladba; D) orchestrální dílo R. Strausse; E) Beatles; F) hudba Pygmejů; G) klasická japonská hudba; H) klasické indické rágy; I) tradiční ruská lidová hudba; J) tradiční blues amerických černochů. Pro srovnání je zobrazena křivka spektrálních variací růžového šumu  $1/f$ . (Podle Vosse a Clarka.)

Proč? Richard Voss a John Clarke, fyzici z Berkeley, totiž analyzovali v roce 1975 nejrůznější hudební nahrávky a rozhlasová vysílání, aby zjistili, jestli se v současné běžné hudbě vyskytuje nějaký druh šumu a v jakém je vztahu ke hlasitosti produkce. Ke svému překvapení objevili, že jakákoli hudba měla podobný průběh jako růžový šum, tedy  $1/f$  (kdy  $a = 1$ ). Jinak řečeno, naprostá většina hudebního »šumu« měla tendenci sledovat křivku  $1/f$  (obr. nahoře).

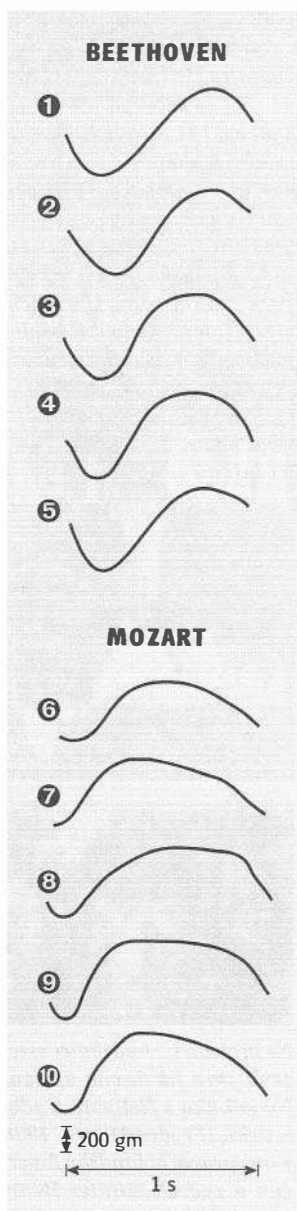
Když naopak Voss s Clarkem nechali pokusné osoby poslouchat různé druhy šumů, nejoblíbenější byly právě ty, jejichž průběh je podobný průběhu křivky  $1/f$ .

Barrow se tedy ptá, zda skutečnost, že se hudba v takovém rozsahu vyznačuje spektrem  $1/f$ , se všemi proměnnými hlasitosti, výšek tónů a intervalů v celé dimenzi od vážné hudby až po rock, nenaznačuje, že její přitažlivost možná vyplývá z toho, že je statisticky spřízněná s přirozenými šumy okolního světa, jejichž rozpoznávání a osvojování přinášely našim předkům adaptivní výhody.

Matematik Benoit Mandelbrot zkoumal pomocí počítače podobné »šumy«, tedy generované struktury, a nazval je *fraktály*. Jejich studium přivedlo vědce zpět k ideji, že by mohly podobné »fraktály« – vzorce – existovat i v »šumu« lidského nervového systému. Jinak řečeno, když si poslechnete hučení dřevěného sloupu elektrického vedení nebo Berendtovy nahrávky jakýchsi hudebních vzorků bílého



Ne proletáři – hudebníci všech zemí jsou již dávno spojeni. Na snímku z festivalu *Hudba k tichu* (Frýdek-Místek, 1998) jsou zprava: holandský Američan a zpěvák manter Henry Marshall, hráč na syntezátory z USA Bruce Bercvar, původně Moravanka a dnes na Havaji žijící zpěvačka harmonického zpěvu Nada Shakti, učitel indického klasického tance katha z New Yorku Charika a indická zpěvačka, kterou doprovázela na sitár Američanka z New Yorku.



Graficky znázorněné výsledky Clynesových měření. Pod čísla 1–10 se skrývají různé pokusné osoby, které se experimentu zúčastnily. Osoba č. 1 na horním grafu je totožná s osobou č. 6 na grafu dolním, osoba č. 2 je totožná s osobou č. 7, číslo 3 s číslem 8 atd.

šumu, možná slyšíte zesíleně totéž, co se každému z nás děje v hlavě a co jeden český humorista trefně pojmenoval názvem svého pořadu *Má hlava je včelín*. Náš nervový systém možná i v tomto ohledu funguje jako filtr, aby uchránil mozek od přehlcení nezajímavými a pro přežití nedůležitými šumy a hluky, filtr, který dokáže v chaosu hluku nalézt smysluplnou a využitelnou informaci.

I jiné srovnání, vyjádřené pomocí logaritmického porovnávání variací výšek tónů a frekvencí, potvrdilo blízkou příbuznost všech druhů hudby. Z hlediska studia způsobu vnímání zvuku se zdá, že mozek je zvláště citlivý na stimuly, které jsou vyjádřeny určitými spektrálními formami určitého druhu šumu. Tento fakt byl podle Barrowa možná důležitý pro přežití našich prapředků, a jak se to, čemu říkáme vědomí, začalo stále více vyvíjet, začal člověk stále více zkoumat a využívat tuto schopnost svých uší – začala vznikat hudba.

Manfred Clynes publikoval již v roce 1970 výsledky svého výzkumu časových rozdílů mezi ideou a akcí či emocí a jejím fyzickým vyjádřením (Clynes je nazval *sentickými cykly*). Když se totiž člověk rozhodne, že zvedne prst, mezi samotným rozhodnutím a výslednou akcí je malý časový rozdíl (asi jedna až dvě desetiny vteřiny), který se dá měřit. Pomocí speciálního přístroje, podobného počítačovému joysticku, Clynes zaznamenával tělesné a pohybové reakce různých dirigentů na různé opusy slavných hudebních skladatelů a zjistil, že bez ohledu na opus a dirigenta je křivka generovaná z mnoha desítek pokusů u Beethovena vždy stejná a zároveň jiná než u Mozarta. Jinak řečeno, v každé Beethovenově a Mozartově skladbě je nějak zapsána osobnost skladatele (obrázek vlevo).

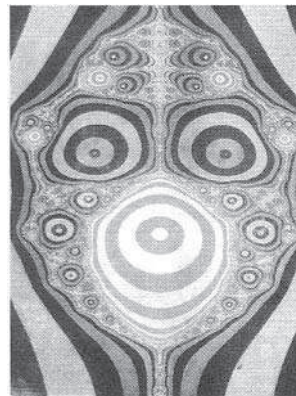
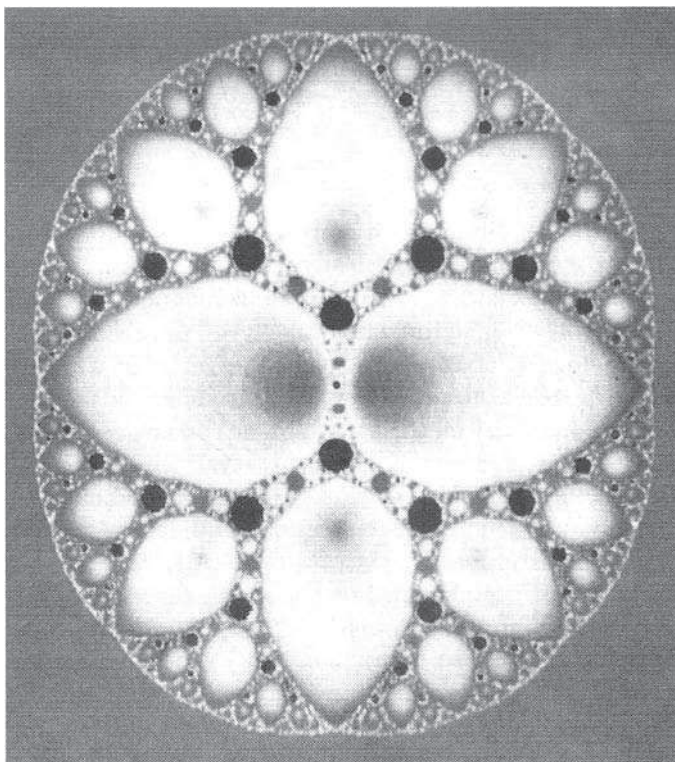
Co obě výše uvedené vědecké metody naznačují? Vlastně nic nového. Jen začínáme umět pomalu měřit a prokázat to, co věděli už Pythagoras a všichni ostatní moudří mužové a ženy, kteří tvrdili, že hudba je božská. Jednak je vyjádřením obecně platných zákonů vesmíru, na které se, snad rezonančně, dokážeme v různých úrovních vyladit, jednak je lidským příspěvkem k jakési vnitřní harmonii světa, který tak usilovně od počátku naší historie zkoumáme.

Slovy dnešních psychologů a lingvistů, kteří např. na tomografu zkoumají, která centra mozku jsou při jakých akcích aktivní, hudba je *metajazyk* (hudba je lepší než slova, protože je přesnější než slova). Zatímco při řeči jsou zapojena jen některá centra (u mužů, na rozdíl od žen, do-

konce jen v levé mozkové hemisféře), při poslechu a hlavně aktivním provozování hudby je zapojeno více částí mozku, a to dokonce v obou hemisférách.

Indiáni kmene Šipibo často veřejně prezentují geometrické vzory, které vidí pod vlivem ayahuascy. V jejich terapii jde o obnovení aury, o vytvoření esteticky příjemného okolí navozeného šamanem i rodinou nemocného. Vše se pečlivě upraví tak, aby to uklidňovalo smysly a emoce. Viditelné i neviditelné energetické vzory, atmosféra provoněná jídlem, melodické písně, rituální očistění jídla. Před očima šamana se objevuje *Nasi Ibo*, duch ayahuascy, v podobě zářících geometrických vzorů (které jsou pak k vidění na šipibské keramice). Když se šamanovi před očima zformuje síť proudících vzorů, intonuje melodie odpovídající jeho vizi. Tyto zpěvy jsou současně viděny, slyšeny a zpívány. Zpěv přijímá tvar geometrického vzoru, proniká do těla pacienta a zůstává tam.

Anglický biolog Rupert Sheldrake se začal před mnoha lety zamýšlet, proč mají věci ten či onen tvar, vzor a organizaci. Kdo zformoval listy, buňky, krystaly, zvířata či společnosti? Všechny ty věci mají jedno společné – samy se



Počítačová grafika umožňuje získat představu o průběhu různých matematických a fyzikálních dějů. Obrázek nahoře zobrazuje různé průběhy Newtonova algoritmu, jenž je jednou z nejužívanějších metod numerické matematiky pro řešení nelineárních rovnic. Nelze se nezeptat: je tvář člověka (např. umístění očí a úst) náhodná?

Obrázek vlevo zobrazuje průběh dynamického systému modelujícího magnetismus. Nelze než obdivovat, jak složité jsou hranice fázových přechodů oddělujících para- a feromagnetické oblasti a žasnout nad skrytou krásou struktury těchto a zcela jistě i jiných, nám dosud skrytých světů.



*Fotografie nadšených mladých japonských houslistů a houslistek je z roku 1964, kdy v Japonsku začalo to, co se dnes projevuje nejen jeho technologickou rozvinutostí, nejen tím, že má každé japonské město hojně navštěvovaný koncertní sál s vynikající akustikou, že Japonci vymysleli karaoke a že japonsští hudebníci dnes hrají v předních orchestrech celého světa, ale také tím, že japonské publikum si chválí hudebníci celého světa. Japonci tehdy totiž začali zpívat a hrát.*

organizují. Příčinou všech tvarů jsou podle něho formu organizující morfická pole, o kterých zatím nevíme, z čeho se skládají, tak jako to nevíme o elektromagnetickém poli nebo o poli gravitačním. Sheldrake tvrdí, že existuje jakási paměťová databáze morfických polí všech věcí a živých tvorů. Že věci a situace, které se v přírodě a v lidské společnosti opakují, jsou spíše zvykem, než něčím, co je organizováno vnějšími matematickými či fyzikálními zákony, existujícími mimo přírodu. Každý jedinec určitého druhu závisí na kolektivní paměti tohoto druhu, ladí se na předešlé členy druhu a sám přispívá k dalšímu rozvoji svého druhu. Jinak řečeno, morfické pole rajčete rezonuje v prostoru a čase s morfickými poli jiných rajčat — navzájem se ovlivňují morfickou rezonancí. Nová generace krys už bude umět to, co v nynější zvládlo jen několik jedinců. Nová chemikálie bude po pár desítkách let a desítkách tisíc krystalizací krystalizovat rychleji než v okamžiku, kdy

byla objevena. Děti budou jezdit na kolečkových bruslích nebo zvládat počítač lépe, než dokázali jejich rodiče.

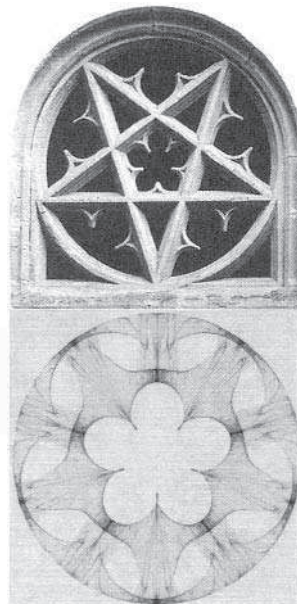
Jak to všechno kromě rezonance souvisí s hudbou? Zkusme to domyslet. Jak pozná list javoru, že má mít takový a ne jiný tvar? Jak to pozná květ kopretiny? A jak vznikající páteřní obratle tvorečka, ze kterého bude za pár měsíců nový človíček? Co když tady, někde v časoprostoru kolem nás, prostě neustále zní »písnička« listu javoru, květu kopretiny, tvaru obratlů lidské páteře – písnička, na kterou se dá snadno a jednoduše »naladit«, jako když naladíte svou oblíbenou rozhlasovou stanici? Kymatika se setkává s morfickou rezonancí, tvary jsou podmíněny vibracemi a na počátku skutečně byl zvuk.

Jak to souvisí se stavem současného světa? Víc, než je nám milé. Pokud opravdu každým svým činem, každou myšlenkou každý z nás přispívá do databáze lidství (holograficky uchované mezi pohyby elektronů v atomech, ze kterých se skládá náš svět), plyne z toho zatím jen málokým pochopená radost ze stvoření a života, ale zároveň gigantická zodpovědnost za stav světa. Čím každý z nás do databáze lidství přispívá? Jinak řečeno, co když je svět přesně takový, jaký ho, i když nevědomky, vytváříme? Falešný, nevytvořený, spíše hluk než hudba, spíše emoční chaos než vytvářený řád, protože ho formují a organizují úspěchaně hrané špatné melodie a egoistické rytmy špatně naladěných nástrojů, to vše provozované bez ohledu na vnější lokální, ale i planetární a vesmírné vibrace.

Student si kdysi stěžoval svému učiteli, že ať se snaží jak se snaží, stále nemůže dosáhnout duchovního osvícení, a co že by mu poradil. „To máš jako s hudbou,“ odpověděl učitel. „Dokud správně nenaladíš svou loutnu, ať se snažíš jak se snažíš, budeš hrát falešně. Přitom stačí správně naladit svůj nástroj – ve tvém případě tělo a duši – a správná hudba z něj bude vycházet téměř sama.“

Co se týče nápravy věcí lidských, neexistuje nic všeobecně srozumitelnějšího, účinně hlubinnějšího a globálně dostupnějšího, než je hudba. Jenže i ta – po staletích stále racionálnějších, tedy jen levohemisférových metod hry, výuky a poslechu – dnes vyžaduje »návod k upotřebení«, informaci o tom, »jak« poslouchat a hrát.

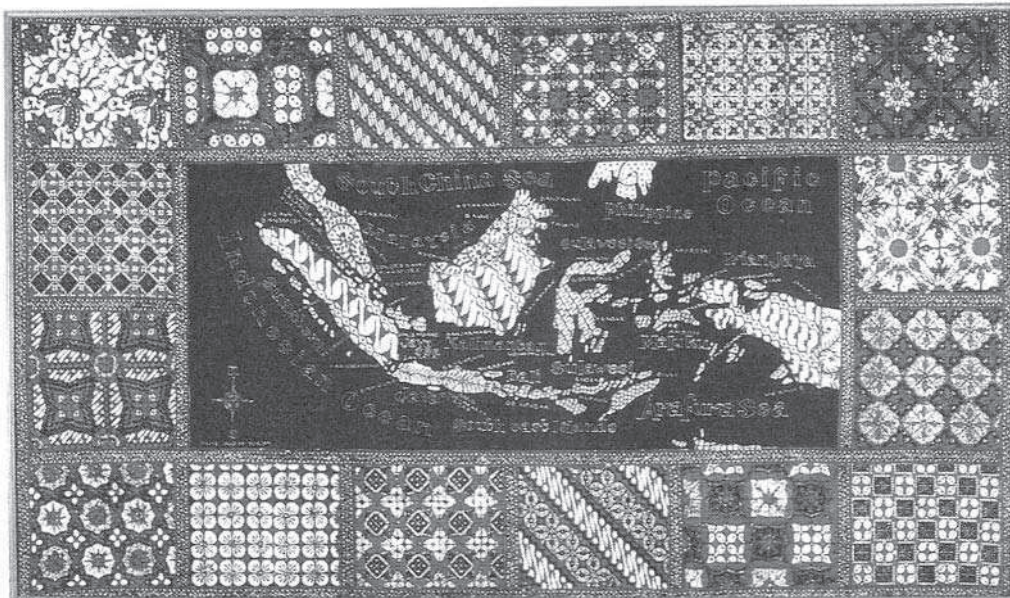
Tvrdím, že stejně jako nám současná věda předkládá obraz světa příliš geometrický a mechanický, nepřirozený obraz, se kterým se obyčejný člověk naprosto nedokáže identifikovat, podobně komplikovaný, nepřirozený a faleš-



*Je geometrie vynálezem člověka či jen vyladěním na skrytý řád energií a jevů? Je podobnost okna gotické katedrály s grafickým zobrazením matematické funkce náhodná?*



*Tereza Schroeder-Schekerová hrává na harfu umírajícím lidem. K »hudebně posvátné asistenci«, jak tuto činnost označuje, vyškolila i desítky dalších nadšenců. Inspiraci získala z praxe mnichů ve francouzském klášteře v Cluny. Tvrdí, že hudba je »slyšitelným světlem a rovnováhou«.*



*Díky možnosti grafického znázornění energetických procesů začínáme teprve dnes odhalovat, že jak ornamenty islámské kultury, tak např. tetování některých indiánských kmenů nejsou náhodné. Psychologové hovoří o »entoptických vizích« a o tom, že při každém ponoru do stavu rozšířeného vědomí člověk vidí určité barevné, geometrické a pohybující se vzory. Může člověk vidět energii? Mystikové hovoří o proměně světla ve zvuk a naopak. Je právě tohle budoucností hudby?*

ný obraz světa nám předkládá i současná hudba. Tak jako by se vědci měli začít zabývat ne další eskalací technologií, ale způsobem našeho poznávání, vědomím a emocemi, chcete-li lidským štěstím, tak by se současní hudebníci a psychologové měli co nejdříve začít zabývat tím, jak hudba léčila a jak by mohla opět léčit.

Jeden muž si pořídil violoncello a každý den hrál. Jeden jediný tón. Jeho žena to pár dnů poslouchala, ale pak už to nevydržela a šla do města zjistit, jestli její muž hraje správně. Když se vrátila, začala muži vyčítat: „Už jsem zjistila, v čem je chyba. Zatímco ty máš prst stále na jednom místě, lidé ve městě těmi prsty neustále pohybují sem a tam a to dělá jejich hudba zajímavou, ne tak nudnou, jako je ta tvoje.“ Muž ale pokýval hlavou a odpověděl: „Ženo, nic jsi nepochopila. Zatímco ti ostatní ještě stále hledají ten svůj správný tón, já jsem ho už našel.“

Potíží nás, Evropanů, tkví v tom, že si myslíme, že jakmile svůj tón najdeme, bude to už navěky. Jenže on bude jiný ráno, večer, v létě, v zimě, před jídlem nebo po jídle. Přesto, nebo právě proto bude ladit s vibracemi a rytmy prostoru a času, který každý z nás svými vibracemi pomáhá dotvářet.

I ve stále víc ohlušujícím šumu současnosti zní harmonické tóny těch, kteří nezapomněli nebo se harmonickým zpěvem, poslechem etnické hudby, bříšním či celonočním



*trance* nebo *rave* tancem, vlastní tvorbou pro radost z tvorby nebo hrou na didžeridu či africký buben opět vyladili: znovu tak objevili umění naslouchat. Tito lidé opět »slyší«, že písnička současné společnosti zní falešně. Hledají svůj správný tón jinde. A jsou to právě oni, kteří pak na vlastní kůži (duši) vědí, jak to má správně znít. Jsou to lidé budoucnosti.

Německý průkopník hudby new age, kaligraf a malíř Michael Vetter odpověděl na otázku novináře, jak by stručně charakterizoval to, co dělá:

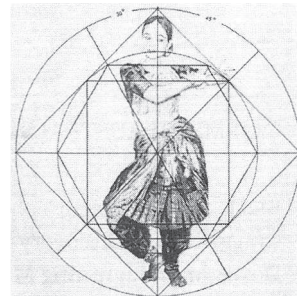
Připadám si jako zakladatel náboženství. Ať začnu hrát cokoliv, vyústí to v jediné – v touhu podělit se o radost z bytí.

Kdo jednou jedinkrát ve svém hlase (nitru) uslyší svůj (třeba alikvótní) tón, slyší ho pak ve všem: nejen v prostoru katedrál a pod vysokými borovicemi, nejen v šumu moře a sboru zpěváků, nejen v hlasech přátel i nepřátel, v hukotu mořského příboje, v symfonii trávy na louce, ale dokonce i ve zdánlivém chaosu bílého šumu. A naopak – sám se rozezná.

Teorie chaosu zná termín *pozitivní atraktor*. I v nejběhlejším chaosu – pro příklad uveďme turbulentní vody vypuštěné z přehradní nádrže – lze totiž nalézt ostrůvek, kde začíná harmonie. Pokud se podaří zharmonizovat jeden jediný proud, po čase se zklidní celý veletok.

Připadá mi, že je velká škoda, když profesionální hudebníci, kteří hudbu znají, ale z neznámých důvodů se jí nedokáží intuitivně a srdcem odevzdat, odmítají intuitivní pokusy těch, kteří se hudbě odevzdat dovedou. Pokud by se podařilo dostat posvátno, přirozené ladění a radost ze hry i do naší současné evropské hudby, pokud bychom opět začali zpívat, zcela jistě by to bylo ku prospěchu všech. Nadšenec, který si hraje na didžeridu nebo někde v jeskyni probubnuje celé noci na šamanský buben, je tak možná oním pozitivním atraktorem a počátkem celospolečenského návratu k neobyčejné síle hudby.

Právě tak ten, kdo nalezne svůj tón, harmonizuje morfické pole lidí, a to nejen ve svém bezprostředním okolí. Objeví obrovskou schopnost hudby rezonančně a jakoby po oktávách propojovat mikro a makrosvětly a pochopí, co mysleli dávní moudří, když tvrdili, že ten, kdo pozná tajemství zvuku, pozná tajemství vesmíru.



*Jedna z mnoha pozic indického klasického tance (bharat nattyam) symbolizuje geometrickou vyváženost okolo středu těla tanečnice. Vztahy a poměry končetin lidského těla, stejně jako přirozené frekvence a vztahy v hudebních intervalech nebo cyklické rytmy přírody okolo nás, nejsou náhodné a zcela jistě se vyplatí nesnažit se je ignorovat, nebo dokonce popírat.*

## DISKOGRAFIE

## TAJEMSTVÍ AUSTRALSKÉ DIDŽERIDU

- Black, Alastair: Earth Tones (vl. nákl., 1996)
- Cragg, Steven: Discovery (New World, 1997)
- Doyle, Matt: Lightning Man (Oreade, 1996)
- Hudson, David: Woolunda. Ten Solos For Didgeridoo (Celestial Harmonies, 1993)
- McMahon, Charlie: Tjilatjila (Log, 1997)
- Thomas, Gary: Dali's Cave (AIM Aquarius, 1997)
- Thomas, Gary; Ryan, Gordy; Schackman, Al: Native Ground. One Fine Mama (1993)
- Wood, Ian: Pražské snění (1997)
- Wooden Toys (Faust Records, 1999)

## ŠAMAN V NÁS A MOZKOVÉ VLNY

- Bolot and Nohon: Uch Sümer. From the golden mountains of Altai (Face, 1996)
- Dancing Spirit. Hopi, Mohawk, Lakota. Native American Songs and Dances (Oreade, 1996)
- Dancing Spirit Vol. 2. Mohawk, Lakota. Native American Songs and Dances (Oreade, 1997)
- Global Celebration (Ellipsis Arts, 1994)
- Shaman, Jhankri and Néle. Music Healers of Indigenous Cultures (Ellipsis Arts, 1997)
- Smiles: The Source (Oreade, 1996)

## UŽ STAŘÍ ČÍŇANÉ

- Anthology of World Music. China (Rounder Records Corp., 1998)
- Beijing's Han and Tibetan Buddhist Music (čínský originál, 1999)
- China. Time to Listen. (Ellipsis Arts, 1998)

- Music, Man & Nature (Wind Rec., 1998)
- Peiking Percussion Group's Performance: A Happy Chinese New Year (Wind Rec., 1990)
- The Guo Brothers and Shung Tian: Yuan (Real World/Virgin, 1990)

## PYTHAGORŮV MONOCHORD

- Berendt, Joachim E.: Oertonen (Panta Rhei)

## GREGORIÁNSKÝ CHORÁL A DR. TOMATIS

- Canto Gregoriano (EMI Rec., 1994)
- Gregorian Garden. Spiritual discoveries in a natural setting (Oreade, 1998)

## TIBET A KYMATIKA

- Dolce, Marco: Xumantra. Sacred Singing Metals. Contemporary, meditative worldbeat music (Xonic: The Aural Continuum, 1997)
- Marek, Vlastimil: Dotek (tibetské mísy) (Monitor a A + AVE, 1993)
- Marek, Vlastimil: Mana (Monitor/EMI, 1994)
- Perry, Frank: Deep Peace + New Atlantis (Celestial Harmonies, 1983)
- Sacred Ceremonies. Ritual Music of Tibetan Buddhism (Fortuna Rec., 1990)
- Sacred Ceremonies 2. Tantric Hymns and Music of Tibetan Buddhism (Fortuna Rec., 1992)
- Scott, Ben; Michell, Christa: Tibetan Chakra Meditations (Oreade, 1999)

- Tantric Harmonics. Gyume Tibetan Monks (Oreade, 1994)
- The Gyuto Monks. Freedom Chants from the Roof of the World (Rykodisc, 1989)
- Tibetan Buddhism. The Ritual Orchestra and Chants (Nonesuch Rec., 1976)
- Tillmann, Rainer: The Purity of Sound (Binkey Kok Publications, 1996)
- Tillmann, Rainer: The Sounds of Planets 1, 2 (Binkey Kok Publications, 1999)
- Wiese, Klaus: Neptun. Tibetan Singing Bowls (Aquamarin Verlag)
- Wolff, Henry; Hennings, Nancy: Tibetan Bells II (Celestial Harmonies, 1978)

---

#### TAJEMSTVÍ INDICKÉ HUDBY

- Cooder, Ry & Bhatt, V. M.: A Meeting by the River (Water Lily Acoustics, 1993)
- Datta, Rash Behari: Master of the Indian Sitar (ARC, 1998)
- Gardner, Kay: Drone Zone. (The Relaxation Company, 1996)
- Gasparyan, Djivan: Moon Shines at Night (All Saints Rec., 1993)
- Indian World Music Fusion. Re-Orient with Baluji Shrivastav (ARC, 1997)
- Khan, Ustad Sabri: The Art of the Indian Sarangi (ARC, 1997)
- Krishnan, Ramnad: Vidwan. Music of South India. Songs of the Carnatic Tradition (Nonesuch Rec., 1988)
- Mantras from Tibet. Vajra Guru Mantra. Om Mani Padme Hum (Oreade, 1997)
- Marshall, Henry & the Playshop Family: Mantras II to Change Your World (Oreade, 1995)
- Marshall, Henry & the Playshop Family: Mantras III – a Little Bit of Heaven (Oreade, 1998)
- Shankar, Ravi; Hussain, Zakir; Vinayakram, Vikku: Raga Aberi (Music of the World, 1995)

- Sharma, Shivkumar : Raga Jog (Auvidis, 1992)
- Verma, Rúp: Chétná (Pražská prajága, 1993)

---

#### HUDEBNÍCI Z JAJOUKY A BŘIŠNÍ TANEC

- Global Meditation, CD Harmony and interplay, skl. 4 (Ellipsis Arts, 1992)
- Hassan, Chalf: Belly Dance from Morocco (ARC Music, 1996)
- Kuban, Ali: La Ya Habibi La. Nubian Music (Digital Press Hellas S. A.)
- Ramzy, Hossam: Best of Baladi and Saaidi (ARC, 1997)
- Sayyah, Emad; Abound, Abdel Al & others: Best of Arabian Bellydance (ARC, 1998)

---

#### GAMELAN A KEČAK

- Music from the Morning of the World. The Balinese Gamelan and Ketjak: The Ramayana Monkey Chant (Nonesuch Rec., 1988)

---

#### KEPLEROVA HARMONIE VESMÍRU

- Berendt, Joachim E.: Ur-Tone 3 (Verlag Hermann Bauer KG, 1990)
- Voice of Earth I. NASA Space Recordings of Earth (Brain/Mind Research, 1990)

---

#### HILDEGARDA Z BINGENU

- Di Fabri, Claudia; Thompson, Lenny & Air Ensemble: Las Canciones De Hildegard von Bingen (Oreade, 1996)

- Sequentia: Canticles of Ecstasy. Hildegard von Bingen (BMG)
- Sequentia: Hildegard von Bingen. Ordo Virtutum (BMG, 1991)

---

#### JAPONSKÁ ZVUKOVÁ MEDITACE

- Koga, Masayuki: Eastwind. Japanese Shakuhachi Music (Fortuna Rec., 1988)
- Miyata, Kohachiro: Shakuhachi – The Japanese Flute (Elektra/Nonesuch Rec., 1991)
- Scott, Tony; Yuize, Shinichi; Yamamoto, Hozan: Music for Zen Meditation (PolyGram Rec., 1983)
- Sunazaki, Tomoko: Tegoto. Japanese Koto Music (Fortuna Rec., 1986)

---

#### HARMONICKÝ ZPĚV A DAVID HYKES

- Bollmann, Christian: Spirit Come (Network Medien 1991)
- Deep in the Heart of Tuva. Cowboy Music from the Wild East (Ellipsis Arts, 1996)
- Huun Huur Tu: The Orphan's Lament. (JARO Medien, 1997)
- Hykes, David & The Harmonic Choir: Current Circulation (Celestial Harmonies, 1992)
- Hykes, David & The Harmonic Choir: Harmonic Meetings (Celestial Harmonies, 1986)
- Hykes, David & The Harmonic Choir: Hearing Solar Winds (Harmonia Mundi, 1989)

---

#### RYTMUS V NÁS

- Moreira, Airto: The Other Side of This (Rykodisc, 1992)

- Hart, Mickey: At the Edge (Rykodisc, 1990)
- Hart, Mickey: Planet Drum (Rykodisc, 1991)
- Hart, Mickey: Planet Drum. Supralingua (Rykodisc, 1998)
- Hart, Mickey; Moreira, Airto; Purim, Flora: Dafos (Rykodisc, 1989)
- Kodo: Irodori (Columbia, 1990)
- Lewis, Brent: Rhythm Hunter (Brent Lewis Productions, 1993)
- Masters of Percussion – Emmanuel Tagoe, Miguel Castro, Hossam Ramzy, Sarvar Sabri (ARC, 1998)
- Sankaran, Trichy: Laya Vinyás. The South Indian Drumming (Music of the World, 1990)
- The Big Bang. An Explosive Exploration of Percussion Music Around the World (Ellipsis Arts, 1994)
- The Ondekoza: Kagura. (Nektar, 1990)
- Velez, Glen: Rhythms of the Chakras (Sounds True, 1998)

---

#### RYTMUS AFRIKY

- Africa – Never Stand Still (Ellipsis Arts, 1994)
- Amadaduzo. Exotic Voices and Rhythms of Black Africa (ARC, 1995)
- Babatunde Olatunji: Drums of Passion: The Beat (Rykodisc, 1989)
- Echoes of the Forest. Music of the Central African Pygmies (Ellipsis Arts, 1995)
- Ghana. Ancient Ceremonies, Songs and Dance Music (Elektra/Nonesuch Rec., 1991)
- Jali Kunda. Griots of West Africa and Beyond (Ellipsis Arts, 1996)
- Kenya and Tanzania. Witchcraft and Ritual Music (Elektra/Nonesuch Rec., 1991)
- Resonance a Dunumba: Deep River. Negro Spirituals and African Rhythms (1997)

---

**QAWWAL A TANČÍCÍ DEVIŠI**

- Bhattacharya, Deben: Dervish Ceremonies (New Earth Rec., 1996)
- De Jong, Ted; Wiese, Klaus; Grassow, M.: el-Hadra, the Mystic Dance (Edition Akasha, 1991)
- Global Celebration. Authentic Music from Festivals and Celebrations Around the World (Ellipsis Arts, 1994)
- Global Meditation. Authentic Music from Meditative Traditions of the World (Ellipsis Arts, 1992)
- Gravikords, Whirlies and Pyrophones. Experimental Musical Instruments (Ellipsis Arts, 1996)
- In Thy Illuminating Presence... Sufi Songs by Ratan Witteveen (Oreade, 1999)

- Khan, Nusrat Fateh Ali: Qawwal and party (Realworld, 1989)

---

**VÝBĚRY**

- Mimoevropská hudba v původních nahrávkách ze sbírky Karla Čapka. Jižní a východní Asie, Jihovýchodní Asie, Afrika, Arabsko-islámská oblast, Amerika (Náprstkovo muzeum, 1999)
- Planet Soup. A Stirring Collection of Cross-cultural Collaborations and Musical Hybrids (Ellipsis Arts, 1995)
- Voices of Forgotten Worlds. Traditional Music of Indigenous People (Ellipsis Arts, 1993)

## BIBLIOGRAFIE

- Bakhtiar, Laleh: Sufi. Expressions of the mystic quest (Thames and Hudson, 1987)
- Banek, Reihhold; Scoville, Jon: Sound designs. A handbook of musical instrument building (Ten Speed Press, 1995)
- Barrow, John D.: The Artful Universe. The Cosmic source of human creativity (Oxford Univerzity Press 1995)
- Berendt, Joachim-Ernst: The world is sound: Nada Brahma. Music and the landscape of consciousness (Inner Traditions International, 1987)
- Birosik, Patti Jean: The new age music guide. Profiles and recordings of 500 top new age musicians (Collier Books, Macmillan Publishing Comp.)
- Blumenfeld, Larry: Voices of forgotten worlds. Traditional music of indigenous people (Ellipsis Arts, 1993)
- Bonvillainová, Nancy: Léčitelství domorodých Američanů. Indiáni Severní Ameriky (Volvox Globator, 1999)
- Campbell, Don: Music and miracles (Quest Books, 1992)
- Campbell, Don: Music: physician for times to come (Quest Books, 1991)
- Campbell, Don: The Mozart effect. Tapping the power of music to heal the body, strengthen the mind, and unlock the creative spirit (Avon Books, 1997)
- de Vitray-Meyerovitch, Eva: Růmí a sufismus. Úvod do islámské mystiky (CAD Press, 1993)
- Dewhurst-Maddock, Olivea: The book of sound therapy. Heal yourself with music and voice (Gaia Books Limited, 1993)
- Diallo, Yaya; Hall, Mitchell: The healing drum. African wisdom teachings (Destiny Books, 1989)
- d'Olivet, Fabre: The secret lore of music. The hidden power of Orpheus (Inner Traditions International, 1997)
- Ed. Baines, Anthony: Musical instruments through the ages (Penguin book, 1963)
- Flatischler, Reinhard: The forgotten power of rhythm (Liferhythm, 1992)
- Gardner, Kay: Sounding the inner landscape. Music as medicine (Caduceus Publications, 1990)
- Godwin, Joscelyn: Athanasius Kircher. A renaissance man and the quest for lost knowledge (Thames and Hudson, 1979)
- Godwin, Joscelyn: Harmonies of Heaven and Earth. Mysticism in music from antiquity to the avant-garde (Inner Traditions International, 1995)
- Godwin, Joscelyn: Music, mysticism and magic. A sourcebook (Arkana, 1987)
- Godwin, Joscelyn: Robert Fludd. Hermetic philosopher and surveyor of two worlds (Phanes Press, 1991)
- Goldman, Jonathan: Healing sounds. The power of harmonics (Element, 1992)
- Gottwald, Franz-Theo; Ratsch Christian: Šamanské vědy (Volvox Globator, 1999)
- Grof, Stanislav: Dobrodružství sebeobjevování (Gemma 89, 1992)
- Hart, Mickey; Lieberman, Frederic: Planet drum: a celebration of percussion and rhythm (Acid Test Productions, 1991)
- Hart, Mickey; Stevens, Jay: Drumming at the edge of magic (Acid Test Productions, 1990)
- James, Jamie: The Music of the Spheres. Music, science and the natural order of the Universe (Abacus Book, USA 1993)
- Khan, Hazrat Inayat: The mysticism of sound and music (Shambhala, 1996)

- Khanna, Madhu: Yantra. The tantric symbol of cosmic unity (Thames and Hudson, 1981)
- Kolektiv autorů: Zázrak zvaný hudba (Knihcentrum, 1997)
- Larsen, Stephen: Dvěře šamanů. Otevření představitosti pro sílu a mýtus (Volvox Globator, 1999)
- Marek, Vlastimil: Český zen a umění naslouchat (Radost, 1994)
- Marek, Vlastimil: Hudba je lék budoucnosti (Paprasek 1996)
- Marek, Vlastimil: Něco v síti (DharmaGaia a Maťa, 1999)
- Marshall, Henry: Mantry. Zpěvem ke klidu a míru (Roiva, 1999)
- Massey, Reginald & Jamila: The music of India (Kahn and Averill, 1986)
- Matthews, John: Keltský šaman. Keltská spiritualita v současné době (Alternativa, 1995)
- Matthewsová, Caitlín: Zpívej své duši na cestě domů. Šamanismus pro současného člověka (Alternativa, 1997)
- McClellan, Randall: The healing forces of music. History, theory and practice (Element, 1991)
- Nicholson, Shirley: Šamanismus I. Rozšířená vize reality (CAD Press, 1994)
- Nicholson, Shirley: Šamanismus II. Rozšířená vize reality (CAD Press, 1994)
- Redmond, Layne: When the drummers were women. A spiritual history of rhythm (Three Rivers Press, New York 1997)
- Roth, Gabrielle; Loudon, John: Mapy extáze. Učení městské šamanky (Radost, 1993)
- Scheidegger, Daniel A.: Tibetan ritual music. A general survey with special reference to the mindroling tradition (Tibetan Institute Zürich, 1988)
- Schellberg, Dirk: Didgeridoo. Das faszinierende Instrument der australischen Ureinwohner: Geschichte, Spiel, Musiktherapie (Verlag Bruno Martin, 1993)
- Schneider, Marius; Haase, Rudolf; Lauer, Hans Erhard: Cosmic music. Musical keys to the interpretation of reality (Inner Traditions, 1989)
- Sendrey, Alfred: Music in the social and religious life of antiquity (Fairlight Dickinson University, 1974)
- Šajch Hakim Moinuddin Chišti: Kniha súfistického léčitelství (Pragma, 1999)
- Šnejerson, G. M.: Hudební umění Číny (Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1955)
- Tomatis, Alfred A.: The conscious ear. My life of transformation through listening (Station Hill Press, 1991)
- Vitebsky, Piers: Svět šamanů (Knižní klub/Práh, 1996)
- Watson, Andrew; Drury, Nevill: Healing music. The harmonic path to inner wholeness (Nature and Health Books, 1987)
- Wilson, Edward O.: Konsilience, jednota vědění. O nezbytnosti sjednocení přírodních a humanitních věd (Nakladatelství Lidové noviny, 1998)

## ABECEDNÍ REJSTŘÍK

- Ackerman, Will 162  
 Aeropagita 107  
 alap, úvodní část rágy 78, 80, 151  
 alfa - viz mozkové vlny  
 alikvót - viz tón alikvótní  
 Allen, Warner 107  
 Al-Ghazálí 107  
 ambient 25, 157, 158  
 atraktor pozitivní 203  
 ayahuasca - viz rituál ayahuascový
- balafon, africký hud. nástroj 136  
 balag - viz buben posvátný  
 Beethoven, Ludvig van 198  
 Becher, Danny 131  
 benediktini 58–61, 63, 187  
 Berendt, Joachim-Ernst 53  
 berimbau, africký hud. nástroj 145  
 beta - viz mozkové vlny  
 binaurální rytmus 123  
 bioakustika 32, 185  
 Boethius 53, 107, 111  
 Bollmann, Christian 131  
 bön, náboženství 68, 70  
     rituál - viz rituál bönistický  
 Brahma 77, 85  
 Brooke Medicine Eagle 140  
 brumle 129, 172  
 Bruno, Giordano 108  
 břišní tanec - viz tanec  
 buben  
     africký 146, 203  
     mluvící 144  
     plochý 139, 141, 145  
     posvátný 12, 13  
       balag 13  
       lilis 13  
       o-taiko 114, 115, 163  
     rituální 118  
     šamanský 36, 37, 44, 48, 137, 140, 141  
     ocean drum 40  
 bubeník chrámový 140
- bubnování  
     kolektivní 37, 156, 163, 171, 183  
     nízkofrekvenční 40  
     rituální 39  
     šamanské 9, 141, 172, 184  
 buňky vláskové 20, 63  
 Burda, Michal 174
- Cage, John 27, 133  
 Cicero 107  
 Clynes, Manfred 198  
 Cortiho orgán 20  
 Cousto, Hans 55, 81  
 Čambal, Jan 39  
 čchin, loutna 48  
 čchi, energie 47  
 činel 13, 15, 91, 124  
 Čuang C' 45
- da Vinci, Leonardo 108  
 de Léon, Luis 107  
 de Liège, Jacques 107  
 Dagar, Ustad N. Zahiruddin 150  
 David-Neelová, Alexandra 74  
 dech cirkulární 30, 32, 33, 177  
 delta - viz mozkové vlny  
 derviši Mehlevi 152  
     tančící 152  
     víření 150, 151  
 Descartes, René 108  
 dešťová hůl - viz rain stick  
 dholak, bubínek 151  
 dhrúpad, indický vokální styl 81  
 Diamond, John 136  
 didžeridu 7, 9, 29–33, 82, 129, 132, 133, 136,  
     173, 177, 192, 203, 204  
 d'Olivet, Fabre 106, 107, 125, 208  
 drone, základní tón 13, 16, 58, 78, 81  
 dung čen, tibetská trouba 69, 70
- Eleuzína 14  
 enneachord 108



- Eno, Brian 156, 159  
 entoptické vize 202  
 extáze 41, 84, 90, 150, 151, 153, 167  
     extatická hudba - viz hudba  
     extatický tanec - viz tanec
- Ficino, Marsiglio 107  
 Flatischler, Reinhardt 140  
 Fludd, Robert 54, 107, 108, 110, 125, 208  
 Folmer, Max 178, 179  
 fonoforéza 125  
 Fourier, Charles 107  
 Fox, Mathew 59, 186, 187  
 Fripp, Robert 156, 158  
 Fuke, japonská sekta 117, 118
- gagaku, japonský hud. styl 117  
 Galilei, Galileo 108  
 gamelan 93–97, 136, 191, 205  
 Glass, Phillip 157  
 glissando 30, 80–82, 101, 114, 157, 159  
 Godwin, Joscelyn 107, 125, 133  
 gong 15, 16, 46, 72  
     ageng 95  
     kempul 97  
     kenong 95, 96  
     ketuk 95  
 Grof, Stanislav 183  
 Gurdjieff, G. I. 107  
 guru 79, 83, 84, 173, 185, 205
- Halfhide, Nigel 131  
 Halpern, Steven 157, 160  
 harmonie 13  
     citů a rozumu 47  
     člověka s vesmírem 144  
     disharmonické aspekty života 60  
     harmonizace osobnosti 60, 84  
     hudební 48, 60, 83, 100, 144  
     matematické vztahy 55  
     planet dle Keplera 102  
     přírody 47  
     univerzální zákony 53  
     vesmíru 44, 46, 70, 100, 101, 103, 107  
 Harrison, George 156
- Hart, Mickey 141, 171, 172  
 Henningsová, Nancy 161  
 Herbenus, Matthäus 107  
 Heydon, John 107  
 hlasivky 24, 26, 59, 60, 129, 130, 132, 166  
 Hoffman, E. T. A. 107  
 holotropní terapie 183  
 Hopkinsová, Sarah 131  
 hudba  
     extatická 89  
         qawwal 152  
         new age 155, 156  
         polyrytmická 144  
         posvátná 12, 132  
 Hull, Artur 156  
 húmei, vokální styl - viz zpěv harmonický  
 Huun Huur Tu, tuvanská skupina 166
- Hykes, David 7, 127, 129, 131, 133, 165, 166
- Chateaubriand, F. R. 107  
 Chinmoy, Sri 185  
 Chladni, Ernst 71, 72  
 chorál gregoriánský 58, 59, 60, 62, 63, 65, 166
- Iamblichos 107  
 infrazvuk - viz zvuk  
 interference 23, 24, 129  
 I-ťing - viz Kniha proměn
- Jajouka 7, 87–91, 173, 205  
 Jarré, Jean Michel 156  
 Jouve, Pierre Jean 107
- kacu, výkřik 117  
 kargyra, vokální styl - viz zpěv harmonický  
 kečak, extatický tanec - viz tanec  
 Kepler, Johannes 99–103, 107, 109, 205  
     eliptické dráhy planet 101  
     harmonie planet - viz harmonie  
 Khan, Hazrat Inayat 148  
 kidó - viz rituál zvukový  
 Kircher, Athanasius 105–110, 125  
 Kitaró 115, 156, 163, 178  
 kniha Danielova 14

- Kniha písní 47  
 Kniha proměn 46, 156  
 Kniha zlatých předpisů 78  
 Koperník, Mikuláš 100  
 Kosegarten, L. T. 107  
 koto, japonský hud. nástroj 114, 115  
 kymatika 7, 67, 69–73, 75, 80, 102, 201, 204
- ladění  
   pelog 95  
   pentatonické 43, 44, 47, 95, 144, 170  
     slendro 95  
   temperované 31, 32, 55  
 ladička 59, 123, 125  
 Lao C' 45, 47, 49  
 Lewis, Brent 141  
 lilis - viz buben posvátný  
 Loben, Isaac 107
- Makama, Smiles 175, 176  
 Mandelbrot, Benoit 197  
 mantra 40, 65, 67, 74, 75, 84, 85, 106, 108,  
   153, 168, 173–175, 177, 204, 205  
   česká 87, 174  
 maqam, pomůcka arab. hudebníků 88  
 Marcazi, Giovanni 107  
 Marshall, Henry 173  
 Matoušek, Vlastislav 193  
 McMahon, Charlie 177  
 Micus, Stephan 169  
 monochord - viz Pythagoras  
 Monroe, Robert 68, 123, 147  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 26, 62, 110, 184,  
   198  
 mozek 16, 26, 39, 55, 123, 131, 136  
   centrum sluchu 21  
   činnost 20, 37, 183, 196  
   energie pro mozek 63  
   hemisféry 33, 38, 63, 70, 84, 115, 116, 123,  
     176, 193, 199, 201  
   hypofýza 151  
   mozkové vlny 24, 25, 37, 70, 73, 74, 123,  
     137, 147  
   alfa 37, 38, 41, 140, 179  
   beta 37, 38
- delta 38, 179  
   theta 37, 38, 40, 41, 71, 96, 160, 179  
   růst 17  
   tkáň 21  
 mše technokosmická 187  
 myotransfer 59
- Náda Brahma 85  
 nádajóga 185  
 Newton, Isaac 108, 110, 199  
 niněra 58  
 Nur, Mitch 123, 184
- ocean drum - viz buben šamanský  
 Olatundži, Babatunda 140, 143, 172  
 Oldfield, Mike 156  
 Oldfield, Terry 177, 179  
 Orfeus 14  
 o-taiko - viz buben posvátný
- Pan, bůh harmonie 12, 108  
   Panova flétna 12, 124, 162  
   římské oslavy 90  
 pentatonika 43, 47, 144  
 Perry, Frank 162  
 Philo 107  
 píšťala peruánská 41, 75, 121–125, 133  
 Platon 107  
 Plotinus 107  
 Plutarchos 107  
 podvědomí - viz vědomí  
 pole  
   elektromagnetické 200  
   gravitační 200  
   morfické 200, 203
- Popol Vuh, mayská legenda 12  
 psychowalkman 24  
 Puccini, Giacomo 184  
 Purceová, Jill 131, 132, 165, 172, 189  
 Pythagoras 44, 45, 51–55, 78, 100, 103, 109,  
   110, 196, 198  
   monochord 52–55, 107, 108, 110, 204  
   pythagorejci 52, 110, 111, 165
- qawwal - viz extáze: extatická hudba

- Raeck, Jorn 170  
rága 59, 60, 78, 80, 81, 83, 156, 167, 197  
rain stick 138, 184  
rave party 183  
recitace  
    koránu 151  
    posvátných slov 153  
    staroindických véd 81  
    súter 48, 116  
Redmondová, Layne 140  
rezonance 24, 33, 47, 49, 54, 55, 59, 60, 73, 78,  
    80–83, 88, 94, 95, 130, 132, 137–139, 151,  
    175, 176, 183, 196, 198, 200, 201, 203  
    bambusový rezonátor 94, 95  
rituál 12, 13, 15–17, 21, 22, 137  
    africký 145  
    amerických indiánů 184  
    ayahuascový 125, 199  
    balijský 94  
    bembé 139  
    bönistický 68  
    buddhistický 48, 73  
    desešot 14  
    hudební 89  
    indický 84  
    japonský 114  
    lamaistický 68  
    léčebný  
        africký 146  
        indiánský 183  
    orgiastický 14  
    rituální tanec 91  
    sanghjang 97  
    sema 152  
    starých Inků a Mayů 123  
    synkretických náboženství 183  
    šamanský 36, 37, 40  
    šintoistický 115  
    taoistický 46  
    ve staré Číně 45  
    zikr 153  
    zvukový kidó 117, 118  
Rolle, Richard 107  
Rowland, Mike 164  
Rúmí 107  
sanskrt, posvátný jazyk 78  
santur, indický hud. nástroj 81  
sarangi, indický hud. nástroj 80, 81  
Saraswatí, bohyně 82  
Scott, Adam 107  
Scott, Cyril 107  
Scott, Tonny 156, 157  
Sedláček, Ivo 190  
Sheldrake, Rupert 165, 199  
Schoppenhauer, Arthur 107  
Schroeder-Schekerová, Tereza 201  
Simplicius 107  
sítar, indický hud. nástroj 80–83, 85, 156,  
    167, 178  
smart music 157  
Smeykal, Ondřej 33  
Sodja, Michal 192  
Statnekov, Daniel 122, 123  
steel drum 169, 170  
Steiner, Rudolf 107  
Stockhausen, Karlheinz 107, 111, 132, 165  
superstrunová teorie 103  
surbahar, indický hud. nástroj 83  
Suso, Henry 107  
sygyt, vokální styl – viz zpěv harmonický  
Synesius 107  
šakuhači, japon. flétna 114, 118, 133, 158,  
    162, 184, 193  
šaman 13, 14, 17, 21, 24, 25, 35–41, 44, 47,  
    48, 53, 59, 68, 71, 73, 78, 84, 103, 111, 116,  
    119, 123, 125, 128–132, 136, 137, 140, 141,  
    165, 166, 170, 172, 182–186, 199, 203, 204  
šamizen, japonský hud. nástroj 114  
Šankar, Ravi 79, 82, 85, 156, 166–169  
šeng 44, 74, 184  
šum  
    bílý 55, 61, 184, 196  
    černý 196  
    hnědý 196  
    hudební 55  
    růžový 196, 197  
Ta Ke Ti Na, korejská bubenická řeč 172  
tabla, hud. nástroj 80, 140, 151, 165, 170–173

- talking drum - viz buben mluvící  
 tampura, indický hud. nástroj 78, 82, 84  
 tanec  
     břišní 87–90, 177, 202  
     extatický 84  
     kečak 93–97, 173, 184  
     kung 183  
 tao 49  
     taoismus 45, 46, 48  
     taoistický obřad - viz rituál  
 Terpsichora, múza 12  
 theta - viz mozkové vlny  
 Thot, egyptský bůh 12  
 Tibetská kniha mrtvých 156  
 tibetská mísa 25, 27, 55, 68, 69, 72–74, 123,  
     129, 133, 192  
 tibetský chrámový orchestr 68  
 tingšá, tibetské činelky 72, 73  
 Tomatis, Alfred 25, 47, 57, 59, 61–65, 72, 132  
 tón  
     aliquótní 9, 14, 23, 24, 30, 33, 36, 39, 49,  
         53–55, 62, 63, 65, 69, 71, 74, 83, 84, 94,  
         96, 111, 114, 124, 128–133, 139, 141,  
         145, 160, 165, 167, 170–173, 203  
     harmonický - viz tón aliquótní  
 tranz 14, 22, 36, 39, 40, 84, 90, 93–96, 115,  
     118, 122, 145, 152, 153, 170, 173, 176, 184  
 Tuva 62, 111, 128, 131, 132, 139, 166, 173  
  
 ultrazvuk - viz zvuk  
 urdu, jazyk 152  
  
 Vangelis 156  
 Varnhagen, Rahel 107  
 vědomí 37, 202  
     podvědomí 36, 38, 41, 83, 130  
     stav 133  
     šamanské 39, 73, 95  
     změněný stav 16, 36, 39, 41, 68, 84, 123,  
         125, 137, 145, 163, 167, 168, 183, 187,  
         202  
 Velez, Glen 141  
 Vetter, Michael 131, 157, 178, 203  
  
 vína, indický hud. nástroj 12, 78–82, 84  
     rudra vína 79  
 vlna elektromagnetická 23  
     interferující 71  
     modulační 16  
     nosná 16  
     zvuková 39  
 von Kleist, Heinrich 107  
  
 Werckmeister, Andreas 107  
 Wiesse, Klaus 170  
 Wollf, Henry 161  
 Wood, Ian 31, 33  
 world music 32, 125  
 Wright, Don 124, 125  
  
 z Bingenu, Hildegarda 59, 60, 102, 185, 205  
 z Netteshaimu, Agrippa 107  
 z Réome, Aurelian 107  
 Zarlino, Gioseffo 107  
 zikr - viz rituál  
 zinnit, loutna 13  
 zpěv  
     harmonický 49, 84, 128, 131, 186  
     tuvanský 166, 173  
         húmei, vokální styl 128, 131  
         kargyra, vokální styl 131  
         sygyt, vokální styl 131  
     posvátný 49, 60  
     šamanský 165  
 zvon 44, 52  
     bronzový 14, 16, 48  
     dotaku 116  
     nález 64 zvonů 49  
     tibetský 75  
     velký nig-kal-ga 13  
 zvonkohra 182  
 zvučící kameny 44  
 zvuk  
     infrazvuk 20, 21, 39  
     posvátný 55, 74  
     ultrazvuk 20, 39, 63, 72, 185  
     zvukové vlny 20