

————— AKADEMIA  
————— MUZYCZNA  
————— IM. KRZYSZTOFA  
————— PENDERECKIEGO  
————— W KRAKOWIE

**Michał Czachowski**

**Zastosowanie technik muzyki karnatyckiej we współczesnej  
muzyce flamenco. Nowe wartości brzmieniowo – wyrazowe.**

Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania w sprawie nadania  
stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

**promotor: prof. dr hab. Maria  
Pomianowska**

**Kraków 2025**

## Streszczenie

Praca doktorska poświęcona jest analizie zjawiska muzycznej fuzji flamenco i klasycznej muzyki indyjskiej na przykładzie trzeciego albumu projektu Indialucia. Głównym celem było zbadanie, w jaki sposób dwa odległe kulturowo systemy muzyczne – andaluzyjskie flamenco oraz muzyka klasyczna Indii (zarówno karnatycka, jak i hindustańska) – mogą zostać twórczo połączone w spójną, estetycznie przekonującą całość. Autor, jako doświadczony gitarzysta flamenco oraz lider zespołu Indialucia, opiera analizę na własnych doświadczeniach wykonawczych i kompozytorskich, ze szczególnym uwzględnieniem praktyk związanych z rytmem, harmonią, strukturą formalną oraz improwizacją.

Rozdział pierwszy stanowi wprowadzenie w tematykę pracy, przedstawia jej cele, zakres oraz podstawowe założenia metodologiczne. W rozdziale tym omówione zostały zagadnienia oraz konteksty historyczne najważniejszych elementów systemów muzycznych flamenco i muzyki indyjskiej, takich jak skale, rytmy (*tala* i *compás*), struktury formalne, techniki improwizacyjne oraz techniki wykonawcze. Drugi rozdział opisuje koncepcje estetyczne i artystyczne związane z łączeniem odmiennych stylów muzycznych, ze szczególnym uwzględnieniem roli gitary flamenco oraz procesów transkultuacji w kontekście World Music. W trzecim rozdziale opisano wykorzystane instrumentarium, które stanowi o brzmieniu całego dzieła artystycznego.

Czwarty rozdział zawiera szczegółową analizę utworów z płyty „Hecho con Amor”, ukazując konkretne rozwiązania kompozytorskie zastosowane przez autora. Omówiono tu m.in. użycie *konnakolu*, klasycznych *rag*, polirytmii flamenco, dialogów *sawal-jawab*, a także systemów rytmiczno-matematycznych typowych dla muzyki indyjskiej, takich jak *tihai*, *korappu* czy *muktayam*. Przedstawiono także sposoby adaptacji tych elementów do języka flamenco. Rozdział ten zawiera też noty biograficzne najważniejszych muzyków biorących udział w realizacji dzieła muzycznego.

Piąty rozdział zawiera podsumowanie, aneks, w którym przytoczona jest transkrypcja jednego z utworów opartych na *konnakolu* oraz słowniczek pojęć obcojęzycznych użytych w treści niniejszej dysertacji. W podsumowaniu pracy autor podejmuje próbę klasyfikacji i oceny zjawiska muzycznej fuzji nie jako przypadkowego połączenia stylistyk, lecz jako głęboko przemyślanego procesu kulturowego dialogu. Pokazano, w jaki sposób struktura rytmiczna, melodia i instrumentacja mogą służyć jako pomosty łączące pozornie odległe światy muzyczne, prowadząc do powstania nowej, spójnej estetyki wykonawczej.

# DZIEŁO ARTYSTYCZNE

## Program

1. **Manete** (*rumba*) muzyka: M. Czachowski 4:26
2. **Hecho con Amor** (*alegrías*) muzyka: M. Czachowski 6:44
3. **Duana** (*zapateado*) muzyka: S. Devassy 4:34
4. **Jind Mahi** muzyka i słowa: tradycyjne, M. Czachowski, A. Martorell 4:03
5. **Al-Yanoush** (*bulería*) muzyka: M. Czachowski 5:01
6. **Panchaka** muzyka: M. Czachowski, R. Kulur, P. Kiran 5:37
7. **Agueda** (*soleá por bulería*) muzyka: M. Czachowski 5:02
8. **Conacoleando** (*tani avartanam*) muzyka: M. Czachowski, G. Udupa 3:59
9. **Senderos de Paz** (*tangos*) muzyka: M. Czachowski, M. Sharma 4:16

## Wykonawcy:

**Michał Czachowski** – gitary flamenco, cajón, palmas, instrumenty perkusyjne, konnakol;  
**Leo Vertunni** – sitar, konnakol; **Manish Madankar** – tabla; **Ojas Adhiya** – tabla;  
**Giridhar Udupa** – ghatam, konnakol, kanjira; **Isaac Peña** – cajón, konnakol, perkusja;  
**Pierluca Pineroli** – cajón; **Cepillo** – cajón, djembe, palmas; **Pramath Kiran** – cajón,  
kanjira; **Ravichandra Kulur** – bansuri; **Ambi Subramaniam** – skrzypce karnatyckie;  
**Carles Benavent** – gitara basowa bezprogowa; **Michał Barański** – kontrabas, gitara  
basowa; **Manel Fortià** – kontrabas; **Małgorzata Czachowska** – gitara basowa; **Ignacio  
Fernández** – gitara akustyczna; **Sandhya Rao** – konnakol, ghungroo; **Tomas Celis  
Sánchez** – bendir; **Anna Mendak** – zapateado, konnakol; **Manuel Márquez de  
Villamanrique** – śpiew flamenco, **Estrella de Manuela** – śpiew flamenco; **Rafael  
Cabrera**, **Anandita Basu**, **Agustin Carbonell el Bola** – chórki; **Kudrat Singh** – śpiew  
bhangra; **Piotr 'Anand' Malec** – dhol; **Mukesh Sharma** – sarod; **Dyananjay Dhumal** –  
tumbi; **Piotr Steczek**, **Marcin Sidor**, **Anna Zagajewska** – skrzypce, **Ewa Sidor** – altówka,  
**Paulina Grondys**, **Aleksandra Steczek** – wiolonczela.

Realizator dźwięku: Michał Czachowski, Pramath Kiran, miks i mastering: Michał Czachowski. Nagrania zrealizowano w Indiach (Bangalore, Bombaj, Patiala), Hiszpanii (Sewilla, Granada, Barcelona, Teneryfa) i w Polsce (Kraków, Tychy, Katowice) w latach 2023 – 2025.

# Spis treści

|  |           |
|--|-----------|
| <b>DZIEŁO ARTYSTYCZNE.....</b>   | <b>3</b>  |
| <b>Wstęp.....</b>  | <b>8</b>  |
| <b>Rozdział I.....</b>   | <b>12</b> |
| <b>1. Filozofia muzyki flamenco oraz muzyki indyjskiej jako ekspresji emocjonalnej i duchowej.....</b> | <b>12</b> |
| 1.1. Flamenco.....   | 12        |
| 1.2. Muzyka Indyjska.....  | 15        |
| 1.3. O roli emocji w ekspresji muzycznej flamenco i tradycji indyjskiej.....                           | 17        |
| <b>2. Indialucia – czyli muzyczna podróż z Indii do Andaluzji.....</b>                                 | <b>20</b> |
| 2.1. Wędrowniacy i kulturowe źródła Cyganów jako tło powstania flamenco.....                           | 20        |
| 2.2. Muzyka indyjska i flamenco – podobieństwa i różnice.....  | 24        |
| <b>3. Charakter muzyki flamenco i jej kontekst kulturowy.....</b>                                      | <b>26</b> |
| 3.1. Andaluzja – kraina flamenco.....  | 26        |
| 3.2. Kulturowe i historyczne uwarunkowania powstania flamenco.....                                     | 26        |
| 3.3. Baile flamenco.....   | 28        |
| 3.4. Cante flamenco.....   | 29        |
| <b>4. Charakterystyka stylu gitary flamenco i jej historyczny rozwój.....</b>                          | <b>31</b> |
| 4.1. Historia gitary flamenco.....   | 31        |
| 4.2. Podział muzyki i środowiska muzycznego.....   | 37        |
| 4.3. Budowa gitary i jej cechy brzmieniowe i wykonawcze.....   | 38        |
| 4.4. Technika gry.....   | 40        |
| <b>5. Flamenco – między ekspresją a formą.....</b>   | <b>42</b> |
| <b>6. Estetyka pojęcia compás czyli rytm i jego absolutna dyscyplina w muzyce flamenco..</b>           | <b>44</b> |
| 6.1. Palo.....   | 44        |
| 6.2. Compás.....   | 45        |
| 6.3. Wykonywanie .....   | 46        |
| 6.4. Rodzaje palos (form muzycznych).....  | 48        |
| <b>7. Estetyczne, strukturalne i rytmiczne aspekty w muzycznej tradycji indyjskiej.....</b>            | <b>52</b> |
| 7.1. Raga.....   | 54        |
| 7.2. Thaata.....   | 54        |
| 7.3. Shruti.....   | 55        |
| 7.4. Tala.....   | 56        |
| 7.5. Theka.....  | 57        |

|  |           |
|--|-----------|
| 7.6. Podstawowe rytmiczne struktury (theka) używane w muzyce hindustańskiej.....                       | 58        |
| 7.7. Improwizacja w muzyce indyjskiej.....   | 60        |
| 7.8. Znaczenie duchowe i dialogiczne.....  | 60        |
| <b>8. Konnakol – rytmiczny język karnatyckiej muzyki.....</b>  | <b>61</b> |
| 8.1. Przykłady podstawowych sylab.....   | 62        |
| 8.2. Pala.....   | 67        |
| 8.3 Gati.....  | 68        |
| 8.4. Jati.....   | 69        |
| 8.5. Gati bhedom.....  | 70        |
| 8.6. Tihai.....  | 72        |
| 8.7. Chakradar.....  | 73        |
| 8.8. Muktayam.....   | 74        |
| 8.9. Korvai.....   | 75        |
| 8.10. Korappu.....   | 77        |
| 8.11. Zastosowania praktyczne techniki konnakolu.....  | 78        |
| <b>Rozdział II.....</b>  | <b>80</b> |
| 1. Połączenie stylów muzycznych na podstawie projektu Indialucia - analiza koncepcji estetycznych..... | 80        |
| 2. Przenikanie kultur w muzyce flamenco.....   | 81        |
| <b>Rozdział III.....</b>   | <b>85</b> |
| <b>1. Opis wybranych instrumentów wykorzystanych do nagrania dzieła muzycznego.....</b>                | <b>85</b> |
| 1.1. Instrumenty melodyczne.....   | 85        |
| 1.1.1. Gitara flamenco.....  | 85        |
| 1.1.2. Sitar.....  | 85        |
| 1.1.3. Skrzypce karnatyckie.....   | 87        |
| 1.1.4. Sarod.....  | 87        |
| 1.1.5. Bansuri.....  | 87        |
| 1.1.6. Tumbi.....  | 88        |
| 1.1.7. Tanpura.....  | 89        |
| 1.2. Instrumenty perkusyjne.....   | 89        |
| 1.2.1. Tabla.....  | 89        |
| 1.2.2. Ghatam.....   | 90        |
| 1.2.3. Konnakol.....   | 90        |
| 1.2.4. Kanjira.....  | 91        |
| 1.2.5. Cajón.....  | 91        |
| 1.2.6. Palmas.....   | 92        |

|  |            |
|--|------------|
| 1.2.7. Zapateado.....  | 93         |
| 1.2.8. Nudillos.....   | 93         |
| <b>Rozdział IV.....</b>  | <b>94</b>  |
| <b>Opis utworów składających się na dzieło artystyczne .....</b>                             | <b>94</b>  |
| 1. Manete (muzyka: Michał Czachowski).....   | 95         |
| 2. Hecho con Amor (muzyka: Michał Czachowski).....   | 99         |
| 3. Duana (muzyka: Stephen Devassy).....  | 102        |
| 4. Jind Mahi (muzyka: tradycyjna).....   | 104        |
| 5. Al-Yanoush (muzyka: Michał Czachowski).....   | 106        |
| 6. Panchaka (muzyka: Ravichandra Kulur, Pramath Kiran, Michał Czachowski).....               | 110        |
| 7. Águeda (muzyka: Michał Czachowski).....   | 112        |
| 8. Conacoleando (muzyka: Giridhar Udupa, Michał Czachowski).....                             | 116        |
| 9. Senderos de Paz (muzyka: Michał Czachowski, Mukesh Sharma).....                           | 119        |
| <b>Noty biograficzne najważniejszych artystów biorących udział w dziele artystycznym....</b> | <b>121</b> |
| Leo Vertunni – sitarzysta.....   | 121        |
| Manish Madankar – tablista.....  | 121        |
| Giridhar Udupa – karnatycki perkusjonista.....   | 122        |
| Isaac Peña – cajonista, perkusista.....  | 122        |
| Varijashree Venugopal – śpiewaczka karnatycka, flecistka.....                                | 122        |
| Cepillo – perkusjonista flamenco .....   | 123        |
| Ravichandra Kulur – bansuri.....   | 123        |
| Pramath Kiran – perkusjonista.....   | 123        |
| Ojas Adhiya – tablista.....  | 124        |
| Carles Benavent – basista, mandolista.....   | 124        |
| Michał Barański - kontrabasista i basista.....   | 125        |
| Manel Fortià - kontrabasista.....  | 125        |
| Ambi Subramaniam – skrzypek karnatycki.....  | 126        |
| Mukesh Sharma – sarodzista.....  | 126        |
| Kudrat Singh - wokalistka.....   | 126        |
| Manuel Márquez de Villamanrique – śpiewak flamenco.....                                      | 127        |
| <b>Rozdział V.....</b>   | <b>128</b> |
| Podsumowanie.....  | 128        |
| Podziękowania.....   | 130        |
| Słowniczek obcojęzycznych pojęć w kolejności alfabetycznej.....                              | 132        |
| Aneks.....   | 138        |
| <b>Bibliografia.....</b>   | <b>145</b> |



## Wstęp

Przedmiotem niniejszej pracy doktorskiej jest stworzenie oryginalnego dzieła artystycznego, którego zasadniczym elementem konstrukcyjnym są techniki *konnakol*, zastosowane w kontekście artykulacyjnym i rytmicznym gitarowej muzyki flamenco. *Konnakol* to południowoindyjski system wokalizacji rytmicznej, głęboko zakorzeniony w tradycji muzyki karnatyckiej, uznawany za jeden z najbardziej zaawansowanych rytmicznych języków muzycznych na świecie. Jego historia liczy kilka tysięcy lat, a obecnie inspiruje muzyków i tancerzy na całym świecie – nie tylko w kręgu muzyki indyjskiej, lecz także w wielu innych tradycjach, w tym w jazzie, muzyce współczesnej czy muzyce improwizowanej.

System *konnakol* umożliwia precyzyjne artykułowanie, zapamiętywanie oraz wykonywanie złożonych struktur rytmicznych, co czyni go szczególnie przydatnym w pracy twórczej i edukacyjnej. Nauka *konnakolu* rozwija nie tylko świadomość rytmiczną, ale także koordynację, koncentrację i muzykalność – zarówno w wymiarze fizycznym, intelektualnym, jak i artystycznym. W niniejszej pracy chciałbym pokazać, w jaki sposób techniki tego systemu mogą być zaadaptowane do flamenco – tradycji również silnie opartej na strukturach rytmicznych i perkusyjnych.

Technika prawej ręki gitarzysty flamenco, w odróżnieniu od gitary klasycznej, zawiera ponad 30 technik artykulacyjnych, z których większość oparta jest na różnego typu kombinacjach rytmicznych struktur. Innymi słowy rola prawej ręki na gitarze jest też rolą perkusyjnego instrumentu. W tym kontekście *konnakol* staje się nie tylko narzędziem do organizacji materiału rytmicznego, ale również sposobem na rozwój języka wykonawczego, kompozytorskiego i pedagogicznego. *Konnakol* od wielu lat bardzo znacząco pomaga mi w komponowaniu, uczeniu się oraz nauczaniu. Większość kompozycji niniejszego dzieła artystycznego powstało właśnie z pomocą tej techniki – zarówno na etapie projektowania form rytmicznych, jak i kształtowania warstwy improwizacyjnej. Zawiłość rytmiczna muzyki flamenco jak i indyjskiej jest na tyle złożona, że podpierając się *konnakolem* rytmiczne frazy stają się logiczne, znacznie prostsze i przejrzyste, co ułatwia ich twórczą syntezę.

Moja koncepcja dzieła artystycznego opiera się na twórczym połączeniu dwóch odmiennych tradycji muzycznych – flamenco i muzyki indyjskiej. Jest to całkowicie unikatowy projekt, który wyróżnia się na tle innych inicjatyw artystycznych w kraju i na

świecie. Niniejszy album stanowi trzecią odsłonę projektu Indialucia, będącego pionierskim przedsięwzięciem artystycznym łączącym dwie bogate tradycje muzyczne, dzięki czemu zajmuje on wyjątkowe miejsce na międzynarodowej scenie kulturalnej. W tej perspektywie, realizacja tej pracy nie tylko wnosi nową jakość do tradycji muzycznych, ale także pozwala na poszerzenie horyzontów artystycznych zarówno dla wykonawców, jak i dla odbiorców.

„Hecho con Amor” to muzyczny album, który ukazuje jak wiele wspólnego ma flamenco i jego dalekie, indyjskie korzenie. W ramach tego dzieła chcę nie tylko rozwinąć swoje umiejętności artystyczne, aranżacyjne i kompozytorskie, ale także przyczynić się do upowszechnienia unikalnych form muzycznych, czyniąc gitarę flamenco jeszcze bardziej otwartą na różnorodność kulturową i artystyczną. Aby połączyć tak odległe style muzyczne jak flamenco i muzykę klasyczną Indii w spójną całość brzmieniową, konieczne było dla mnie głębokie zrozumienie ich idiomów – skal, rytmiki, formy i ekspresji. Kluczowym elementem takiej syntezy nie jest próba zunifikowania odmiennych tradycji, lecz twórcze uwypuklenie ich punktów stykowych, jak choćby modalność, improwizacyjność czy złożona rytmika. W niniejszym dziele muzycznym, staram się dążyć nie do uproszczenia, lecz do dialogu – wzajemnego słuchania i odpowiadania między sobą i innymi muzykami w ramach wspólnej estetyki. Poprzez adaptację wybranych elementów (np. rag, rytmów, ornamentacji, rytmicznych rozwiązań czy form muzycznych) do wspólnego kontekstu możliwe jest stworzenie nowej jakości muzycznej, która zachowując autentyczność obu tradycji, przekracza ich granice, tworząc styl hybrydowy, lecz artystycznie spójny, wyrazisty i niepowtarzalny.

Ten projekt to dla mnie czymś znacznie więcej niż tylko album muzyczny. To osobista podróż przez dźwięki i kultury, które mnie ukształtowały i poruszyły najgłębiej. Chciałbym, aby był on także zaproszeniem dla słuchaczy – do odkrywania nieznanych światów, do spotkania z tradycjami muzycznymi, które są mało znane w naszym kraju: flamenco, pełnego rytmicznej ekspresji i namiętności, oraz muzyki indyjskiej – duchowej, wielowarstwowej, przenikniętej spokojem i głębią.

To dzieło niesie ze sobą nie tylko walor artystyczny – wierzę, że może mieć również znaczenie społeczne, edukacyjne, a nawet badawcze. Może być mostem, który łączy odległe światy i ukazuje, jak wiele uniwersalnego kryje się w muzyce.

Najważniejsze jest to, że ta muzyka jest dla mnie coś znacznie więcej niż tylko albumem muzycznym. To zapis moich muzycznych pasji, duchowych poszukiwań i emocji, których nie da się wypowiedzieć słowami. Każdy dźwięk nosi w sobie cząstkę mojego serca

– to ono jest źródłem tej twórczości, motorem, który mnie prowadzi. W tych utworach zawarty jest mój niepokój, zachwyt, cisza i krzyk – wszystko to, co dzieje się we mnie, gdy spotykam się z muzyką, którą kocham.

Do tej pory moje dwa poprzednie albumy projektu Indialucia sprzedały się łącznie w ilości ponad 27 tys. egzemplarzy. Dzięki temu jesteśmy rozpoznawalnym zespołem muzycznym w obszarze World Music na całym świecie. Album stanowiący dzieło artystyczne jest przede wszystkim kontynuacją muzyczną i dyskograficzną dla wszystkich naszych fanów na pięciu kontynentach. Materiał będzie promowany w kilkudziesięciu krajach świata, w mediach polskich i zagranicznych. Zespół Indialucia ma uznaną markę, która jest wysoko oceniana za granicą zarówno przez krytyków muzycznych jak i samą publiczność. Obie poprzednie moje płyty zostały uhonorowane wieloma nagrodami (nominacja do Fryderyka, nagrody Polskiego Radia oraz wysokie notowania na europejskich i światowych listach Europejskiej Unii Radiowej). Ukazało się też kilkadziesiąt wspaniałych recenzji w fachowych pismach muzycznych na całym świecie.

Materiały i nagrania do niniejszego albumu powstawały w głównie w Indiach i Hiszpanii. Wzięło w nich udział wielu znakomitych muzyków z obu kontynentów. Moja muzyka przybliży słuchaczowi kulturę muzyczną Andaluzji oraz różnych regionów Indii połączoną w jedną spójną koncepcję. Całkowicie akustyczne brzmienie, kilkunastu znanych wirtuozów instrumentów etnicznych, improwizacja oraz przede wszystkim - energia hiszpańskiego flamenco i energia mistycznych Indii.

Do nagrań zaangażowałem największe gwiazdy muzyki etnicznej z Indii i Hiszpanii o międzynarodowej renomie (Varijashree Venugopal, Ambi Subramaniam, Mukesh Sharma, Ravichandra Kulur, Ojas Adhiya, Giridhar Udupa, Leo Vertunni, Kudrat Singh, Manish Madankar, Anandita Basu, Carles Benavent, Ignacio Fernández, Manel Fortià, Manuel Márquez de Villamanrique, Estrella de Manuela oraz Michał Barański).

Będzie to również jedno z pierwszych w Polsce edycji albumu w systemie Dolby Atmos. Na jednym krążku znajdzie się materiał zmiksowany w stereofonicznym systemie dźwiękowym natomiast do streamingu będzie przygotowany miks w systemie Dolby Atmos.

Płyta „Hecho con Amor” jest najbardziej ambitnym przedsięwzięciem transkulturowym na skalę europejską, gdzie przenikają się muzyczne style, instrumenty i artyści oraz powstały nowe muzyczne spotkania do tej pory nie znane.

Ideą pracy badawczej jest pokazanie wspólnego języka muzycznego między hiszpańskim stylem flamenco a karnatyckim i hindustańskim stylem klasycznej muzyki indyjskiej. Główną ideą jest zastosowanie *konnakolu* jako środka artystycznego, będącego punktem wyjścia do rytmicznych struktur kompozycji oraz gitary flamenco będącej naturalnym nośnikiem rytmów, melodii oraz harmonii. Stworzone kompozycje ukazują w jaki sposób zastosowane techniki mogą wzbogacić warsztat gitarowy i muzyczną wyobraźnię korzystając z łączenia odległych kultur muzycznych.

Część opisowa niniejszej rozprawy doktorskiej poświęcona jest analizie muzyki flamenco i muzyki klasycznej Indii jako zjawisk kulturowych i artystycznych, ukazujących głęboki związek dźwięku z emocją, duchowością i tradycją. Rozdział pierwszy zawiera zarówno kontekst filozoficzny i historyczny, jak i omówienie technicznych aspektów muzyki obu kultur, takich jak struktura rytmiczna, forma, systemy skalowe czy rola improwizacji. W rozdziale drugim uwagę poświęcam drogom ich wzajemnych wpływów, inspiracjom i wymianie kulturowej, która umożliwiła powstanie projektu *Indialucia* – współczesnego spotkania tych odległych, lecz zaskakująco komplementarnych tradycji. Rozdział trzeci przybliży wybrane instrumenty, które współtworzą charakterystyczne brzmienie dzieła. Czwarty rozdział zawiera opis poszczególnych kompozycji, stanowiący fundament do zrozumienia moich artystycznych decyzji i estetyki twórczej, leżących u podstaw powstania projektu. Uwzględnione zostały również krótkie noty biograficzne zaproszonych artystów. W ostatnim rozdziale zamieszczam podsumowanie pracy, słowniczek obcojęzycznych pojęć muzycznych oraz transkrypcję jednego z utworów, stanowiącą ilustrację omawianych zagadnień.

# Rozdział I

## 1. Filozofia muzyki flamenco oraz muzyki indyjskiej jako ekspresji emocjonalnej i duchowej

### 1.1. Flamenco

"Flamenco jest głębsze niż wszystkie studnie i morza otaczające świat. Jest prawie nieskończone. Krzyżuje się z cmentarzem lat i dolegliwościami wysuszających wiatrów. Przychodzi z pierwszym szlochem i pierwszym pocałunkiem"

(Federico García Lorca)<sup>1</sup>

Muzyka flamenco jest sztuką zawierającą w sobie stare elementy kultury ludów zamieszkujących Półwysep Iberyjski. Na południe, do Andaluzji przez wieki docierała kultura Bliskiego Wschodu, a silny wpływ na obecne flamenco miało ponad siedemsetletnie panowanie Maurów, kolonizacja fenicka, przyjęcie liturgii bizantyjskiej, i przede wszystkim przybycie Cyganów<sup>2</sup>, którzy zostali wygnani z terenów Indii w XV wieku. To właśnie Cyganie, Żydzi i Maurowie nieśli ze sobą pierwiastki orientalne, helleńskie i semickie oraz własne zwyczaje religijne. Krzyżowały się tam ze sobą śpiewy z synagogi, wezwania *muezzina*, liturgie Wizygotów, chorały gregoriańskie, melodie perskie, irackie i berberyjskie. Z tych rozproszonych motywów w miastach południowo-zachodniej Andaluzji (Triana, Kadyks, Jerez, Morón, Córdoba, Utrera i Lebrija) lud cygański zaczął tworzyć pierwsze prymitywne pieśni flamenco, takie jak *tonás* i *seguiriyas* pojawiające się w swojej obecnej formie na początku XIX wieku. To właśnie Cyganie najbardziej przyczynili się do stworzenia dzisiejszej postaci flamenco, muzyki Andaluzji.

Mieszkańcami tego suchego regionu są zarówno *Gitanos*, czyli Cyganie jak również *Payos*, czyli nie-Cyganie. Andaluzja jest krainą skrajności, krainą gór i dolin, krainą w której uprawiać można prawie tylko oliwki, ze względu na ich niewygórowane

---

<sup>1</sup>Federico García Lorca, *El cante jondo (primitivo canto andaluz)*, wykład wygłoszony 19 lutego 1922 r., Centro Artístico, Granada, str. 18.

<sup>2</sup>W niniejszej pracy zdecydowałem się konsekwentnie używać terminu „Cyganie” w odniesieniu do społeczności etnicznej, która odegrała kluczową rolę w powstaniu i rozwoju muzyki flamenco. Termin ten jest powszechnie stosowany w literaturze dotyczącej flamenco oraz w kontekście kulturowym Andaluzji, gdzie społeczność ta funkcjonuje pod tą nazwą. Należy jednak zauważyć, że w badaniach naukowych i oficjalnych dokumentach międzynarodowych preferowany jest obecnie termin „Romowie”, który jest neutralny i pozbawiony historycznych konotacji pejoratywnych. W pracy tej „Cyganie” stosowane jest zatem świadomie i wyłącznie ze względu na kontekst kulturowy oraz tradycję flamenco, a nie jako określenie uniwersalne czy wartościujące.

zapotrzebowanie na wodę. Znajdziemy tu najpiękniejsze zabytki przebogatej w ornamenty architektury mauretańskiej. Jest to jedyne miejsce, w którym przez wieki w niemal pełnej harmonii żyli obok siebie przedstawiciele różnych religii. To dzięki nim powstało zjawisko kulturowe, które obecnie nosi nazwę flamenco. Flamenco rozkwitało właśnie w takim krajobrazie - w małych, białych, górskich miasteczkach u podnóża kruszących się starych fortów mauretańskich. Jest to muzyka z rozgrzanej słońcem pomarańczowej ziemi i podobnie jak folklor ludowy - chociaż flamenco nie możemy nazwać folklorem - pochodzi prosto z serca. Do tego, aby być *flamencosem* - czyli tym, kto w jakiś sposób zajmuje się muzyką flamenco, nie trzeba mieć specjalistycznego wykształcenia, nie trzeba kończyć żadnych szkół, muzycznych czy tanecznych. Andaluzyjczycy znają wszystkie formy i rytmy flamenco, zazwyczaj potrafią zatańczyć jakiś taniec lub akompaniować klaskaniem do większości form muzycznych. Tradycja flamenco przekazywana jest tu z ojca na syna, poprzez przyjaciół rodziny lub w relacji mistrz - uczeń. Już jako kilkuletnie dzieci, Andaluzyjczycy wiedzą, co to znaczy dobre flamenco i zazwyczaj posiadają to, co jest niezbędne, aby być *flamencosem* – opisywanego przez Federico Garica Lorkę ducha tej niezwyklej formy sztuki - *duende*. Młodzi muzycy uczą się rzemiosła na ulicy, spotykając się i grając wspólnie, czy to na miejskim placu czy w prywatnym patio. Praktycznie muzyka, taniec i śpiew tkwi w świadomości każdego rdzennego mieszkańca i płynie w ich krwi.

Garcia Lorca zwrócił uwagę świata na *duende* jako niezbędnego elementu tej kultury, sam próbując wyjaśnić cywilizacji niehiszpańskiej, czym jest ten fenomen. W jednej ze swoich prelekcji pod tytułem "Juego y teoría del duende" wspomniał że jest to

„tajemnicza siła, którą wszyscy odczuwamy, a której żaden filozof nie umie wytłumaczyć”<sup>3</sup>

I jest koncept tego, co w muzyce flamenco jest esencją definiującą prawdziwe flamenco, swoisty *spiritus movens*. *Duende*, opisywane przez Lorkę, jest metafizyczne i bardzo głębokie w kontakcie z emocjami, zarówno dla wykonawcy, jak i dla odbiorcy. Następuje tu swego rodzaju sprzężenie zwrotne, gdzie poruszony artysta potrafi transmitować muzykę na poziomie duchowym, dając słuchaczowi czy widzowi możliwość przeżycia jego stanu. Odbiorca potrafi wówczas okazać swoje emocje wykonawcy, dodając

---

3 Federico García Lorca, *Teoría y juego del duende* (wykład wygłoszony w Buenos Aires, 1933).

mu dodatkowej energii i inspiracji. Jest to niedefiniowalna naukowo energia, bez której flamenco pozostanie jedynie systemem melodii, harmonii i rytmu, który w połączeniu z wirtuozerią może być odbierany jedynie na poziomie intelektualnym. Jednak w przypadku takiej sztuki, jaką jest flamenco, niezbędny jest odbiór w obszarze emocji, a do tego nie potrzebujemy już naszego rozumu.

„Swoją teorią o duende Garcíá Lorca ujawnia nową i zaskakującą koncepcję sztuki. Opisuje tym sposobem tę koncepcję jako filozofię tragiczną, w której kryje się nowa koncepcja człowieka, gdzie jest on ukazany przede wszystkim jako namiętny, udręczony i cierpiący podmiot, raczej sentymentalny niż racjonalny. W jego słowach jest etyka namiętności, autentyczności, czystej ekspresji, jest też nowa teoria katharsis, w której wyrażanie emocji jest środkiem samopoznania, rytuałem poczęcia sztuki, w którym sztuka nie pełni już tylko funkcji społecznej, ale wspólnotową misję, ponieważ staje się on twórcą wspólnoty. Dzięki duende - mówi Federico - łatwiej jest kochać, rozumieć i bezpieczniej być kochanym, być zrozumianym”<sup>4</sup>.

Ponieważ muzyka flamenco definiowana jest przede wszystkim jako ekspresja natury ludzkiej za pomocą śpiewu, muzyki, tańca i rytmu, powinna być brana pod uwagę, jako całość łącząca w sobie różne elementy. Elementy te współistniały ze sobą niemalże od samego początku istnienia flamenco. Dlatego na przykład zrozumienie charakteru gitary flamenco jest niemożliwe bez poznania śpiewu i tańca, z których ten charakter i brzmienie również wynika. Cały fenomen flamenco, jako muzyki etnicznej powstał z intymnego wyrażania siebie i swoich emocji, stąd ważne jest też poznanie kontekstu społecznego tej sztuki. Lorca stawiał na równi sztukę, filozofię i religię i na pewno nie mylił się, bowiem każde z tych zagadnień tak samo silnie oddziałuje na człowieka w sferze emocjonalnej i duchowej.

„Flamenco to jednocześnie muzyka, poezja i filozofia. Muzyka, bo tworzy i komponuje doskonale zróżnicowane formy interpretacji; poezja, ponieważ z jego tekstów płynie nieustanny przepływ ludzkich uczuć; filozofia, ponieważ z połączenia dwóch poprzednich koncepcji powstaje inny fenomen artystyczny, w którym muzyka i teksty łączą się, by emanować wątpliwościami, tęsknotami, rozpaczą, radościami

---

4 José Martínez Hernández, *La Teoría Estética de Federico García Lorca*, Universidad de Murcia, 2011, str. 94.

i przekonaniami kogoś, kto znalazł we flamenco medium idealne do tego, by wyrazić w prosty sposób naturę swoich nastrojów i ujarzmioną rzeczywistość, która go motywuje”<sup>5</sup>.

## 1.2. Muzyka Indyjska

„My postrzegamy muzykę jako rodzaj duchowej dyscypliny, która wznosi nasze wnętrza do boskiego spokoju i błogości. Najwyższym celem naszej muzyki jest ukazanie istoty wszechświata, który odzwierciedla... Poprzez muzykę można dotrzeć do Boga.”

(Ravi Shankar)<sup>6</sup>

Północne Indie, wraz z Egiptem, Mezopotamią i Chinami, należą do najstarszych cywilizacji świata. Na terenach doliny Indusu już około 2600 roku p.n.e., rozwinęła się wysoko zorganizowana kultura miejska z zaawansowaną architekturą, pismem, systemami prawnymi i elementami religijnymi<sup>7</sup>. Indie są również jednym z głównych obszarów związanych z początkami języków indoeuropejskich, które z czasem rozprzestrzeniły się na znaczną część Europy. Tamtejsze systemy wierzeń, prawa oraz tradycje muzyczne miały wpływ na rozwój wielu elementów kultury duchowej i artystycznej Azji i Europy. W źródłach indyjskich już od czasów wedyjskich pojawiają się wzmianki o rytuałach z użyciem muzyki, a także pierwsze próby klasyfikacji dźwięków i instrumentów<sup>8</sup>. Najwcześniejsze ślady uporządkowanej struktury dźwiękowej odnajdujemy w *Samawedzie*, jednej z czterech Wed, datowanej na II–I tysiąclecie p.n.e. Pieśni wedyjskie operowały prostymi interwałami – neutralnym, podwyższonym, i obniżonym – co może być traktowane jako prototypowe formy systemu tonalnego. W *Samawedzie* można dostrzec załączki układów siedmiu tonów (*saptaswara*), które z czasem przekształciły się w formalny system heptatoniczny<sup>9</sup>. Najstarsza znana nam księga *Rigweda*, spisana w Indiach około (1500 - 1200 r. p.n.e.), mówi o mantrach intonowanych ku czci bogów, opartych na jednej, dwóch lub trzech nutach, które w miarę czasu przekształciły się w skalę heptatoniczną.

---

5 Francisco Perujo Serrano, *El flamenco: un modelo de comunicación existencial*. Diputación Provincial: Malaga, 2006, str. 35.

6 Ravi Shankar, *My Music My Life*, Vikas Publishing House, New Delhi, 1969, str. 17.

7 Gregory Possehl, *The Indus Civilization: A Contemporary Perspective*, Rowman Altamira 2002, str. 111.

8 Lewis Rowell, *Music and Musical Thought in Early India*, University of Chicago Press 1992, str. 43–46.

9 *Ibidem*.

Chociaż najstarsze znane zapisy muzyczne pochodzą z Mezopotamii<sup>10</sup>, Indie odegrały istotną rolę w rozwijaniu teorii muzyki, zwłaszcza poprzez traktaty sanskryckie, takie jak napisana gdzieś pomiędzy II a V wiekiem naszej ery pierwsza księga o sztuce - *Bharata Natya Shastra*, w której w bardzo szczegółowy sposób została opisana muzyka wokalna, instrumentalna oraz taniec. Księga ta podaje, iż trzonem muzyki indyjskiej jest *raga*, czyli szereg przynajmniej pięciu nut w swej skali, na których oparta jest melodia wykonywana według odpowiednich zasad i posiadająca odpowiedni nastrój. Innymi słowy *raga* to konstrukcja formalna, określająca od ponad tysiąca lat zasady tworzenia i improwizowania muzyki. We wspomnianej księdze wymienionych jest sześć głównych rag, z których każda ma swoje wariacje.

Najpełniejsze ujęcie systemu heptatonicznego znajdujemy w dziele *Bṛhaddeshi* autorstwa Matangi Muniego z okresu VI–VIII wieku n.e. W tym traktacie po raz pierwszy pojawia się nazwa *raga*, a także rozwinięta teoria *sargam* – sylabicznego oznaczenia siedmiu dźwięków. Ponadto Matanga systematyzuje funkcjonowanie skali siedmiotonalnej w odniesieniu do 22 mikrotonów, co miało wpływ na dalsze klasyfikacje muzyki w Indiach<sup>11</sup>. Około II wieku p.n.e. Bharata Muni w swoim traktacie *Nāṭyaśāstra* przedstawił pełną listę siedmiu dźwięków – *sadja*, *rishabha*, *gandhara*, *madhyama*, *panchama*, *dhaivata* i *nishada* (w skrócie *sa*, *re*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*, *ni*) – jako podstawowy układ tonalny. Jednocześnie wprowadził koncepcję 22 *shruti*, czyli mikrotonalnych interwałów w ramach oktawy, stanowiących podstawę późniejszej teorii muzycznej<sup>12</sup>. W VI wieku ustanowione zostały aktualne do dziś kanony w muzyce i sztuce, dając początek rozwojowi muzyki klasycznej opartej na systemie rag i towarzyszącym im rytmom. Muzyka indyjska zaczęła się wówczas coraz szybciej rozwijać, a dobrzy muzycy stawali się coraz bardziej doceniani i poszukiwani przez panujących władców.

Wkrótce, podczas pierwszych najazdów muzułmańskich na północne Indie, wysoko rozwinięta muzyka arabska, którą przywieźli ze sobą najeźdźcy, zaczęła oddziaływać silnie na muzykę indyjską. Perscy muzycy i śpiewacy do istniejącej już tradycji muzycznej dodawali własne elementy oraz instrumenty, tworząc wiele nowych form muzycznych. Muzyczny rozwój Indii osiągnął swój szczyt za panowania Allaudina Khilji w XIV wieku. Amir Khusro (1254-1324) był ministrem mughalskiego sułtana, znakomitym poetą, muzykiem oraz znawcą muzyki indyjskiej, arabskiej i perskiej. Dla muzyki indyjskiej zrobił

---

10 Anne D. Kilmer, *The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music*, „Proceedings of the American Philosophical Society” 128(4), 1984, str. 365–376.

11 Lewis Rowell, *Music and Musical Thought in Early India*, University of Chicago Press 1992, str. 114–120.

12 Bharata, *Nāṭyaśāstra*, tłum. Manomohan Ghosh, Munshiram Manoharlal, Delhi, 1992, rozdz. XXVIII.

tak dużo, jak nikt nigdy dotąd i nigdy później. Wprowadził wiele nowych rag oraz rytmów, a przede wszystkim stworzył dwa nowe instrumenty, które dziś w muzyce północnoindyjskiej stanowią jej podstawę, a mianowicie sitar i table.

W okresie nowożytnym, około XVII wieku, (ok 1660 roku) południowoindyjski teoretyk Venkatamakhin przedstawił w traktacie *Chaturdandiprakashika* system 72 *melakarta* – uporządkowanych, logicznych układów siedmiodźwiękowych skal, które do dziś stanowią podstawę teorii muzyki karnatyckiej<sup>13</sup>. Dzieło to stanowi przełomowy moment w historii muzyki karnatyckiej, ponieważ jako pierwsze systematycznie opisało *melakarta ragas* – pełne, siedmiodźwiękowe skale, które stały się podstawą do dalszej klasyfikacji rag.

Skala heptatoniczna – obejmująca siedem głównych dźwięków: *sa-re-ga-ma-pa-dha-ni* – stanowi fundament zarówno karnatyckiej, jak i hindustańskiej tradycji muzycznej. Jej geneza i rozwój to efekt skomplikowanej ewolucji kulturowo-muzycznej, sięgającej początków muzyki wedyjskiej. Heptatonika pojawiła się w muzyce indyjskiej już we wczesnym okresie wedyjskim (1500 p.n.e. do ok. 500 p.n.e.) w formie prototypowej, a jej teoretyczne ugruntowanie nastąpiło w epoce klasycznej (ok. II w. p.n.e. – XIII w. n.e.). Z biegiem wieków skala ta została nie tylko ustrukturyzowana, ale również dostosowana do praktyki muzycznej w ramach różnych tradycji regionalnych. Jej obecność i ewolucja są świadectwem wyjątkowej spójności i głębi teoretycznej indyjskiego systemu muzycznego.

### 1.3. O roli emocji w ekspresji muzycznej flamenco i tradycji indyjskiej

Koncepcję *duende* możemy przenieść również na kolejne dziedziny twórczości, inaczej nazywane w różnych kulturach. Garcia Lorca wspomina w swoim traktacie o tym, że

„Wszystkie rodzaje sztuki, jak też kraje mają potencjał *duende*, anioła i muzy, i tak jak Niemcy mają, z wyjątkami, swoją muzę, i Włochom stale towarzyszy anioł, tak Hiszpania cały czas poruszana jest przez *duende*”<sup>14</sup>.

Podobnie jest z klasyczną muzyką północnoindyjską, w której istnieje koncept *rasa*, czyli emocji, towarzyszącej radze, która nie jest zamkniętą, skomponowaną całością, tylko

13 Pichu Sambamoorthy, *South Indian Music*, vol. 5, Indian Music Publishing House, Chennai, 1998, str. 12–15.

14 Federico García Lorca, *Teoría y juego del duende* (wykład wygłoszony w Buenos Aires, 1933).

formą otwartą i improwizowaną. Muzyk ma za zadanie wywołać emocje, używając odpowiedniej skali i rytmu oraz melodii, nie mając do dyspozycji harmonii, ponieważ taka w klasycznej muzyce indyjskiej po prostu nie istnieje. Musi stworzyć odpowiedni nastrój, który jest przypisany konkretnej *radze* i jej emocji. I o tym właśnie nie decyduje wykształcenie muzyczne ani wirtuozeria, tylko głębokie wyczucie tego, co jest duchowe i emocjonalne.

„*Pojęcie rasa (w sanskrycie: „esencja”, „smak” lub „sok”)* Indyjska koncepcja smaku estetycznego, niezbędny element każdego dzieła sztuki wizualnej, literackiej lub performatywnej, wyłącznie może być sugerowane, nie opisane. Jest to rodzaj kontemplacyjnej abstrakcji, w której wnętrzu ludzkich uczuć wypełnia otaczający świat ucieleśnionych form”<sup>15</sup>.

W tym kontekście wykonawca ma za zadanie dostosować swoje wykonanie utworu do odpowiedniego stanu emocjonalnego przypisanego do *ragi*.

„Podstawą do stworzenia teorii *rasa* – teorii smaków – było wyodrębnienie z dziedziny uczuciowej ośmiu zasadniczych odczuć właściwych ludzkiej naturze, tak zwanych „permanentnych stanów duchowych” (*sthāyibhāva*). Są to: miłość, radość, smutek, gniew, odwaga, przerażenie, wstręt i zachwyty”<sup>16</sup>.

Teoria *rasa* w praktyce pozostaje w zasadzie jedynie teorią, gdyż w muzyce instrumentalnej nie posiadamy aż takich narzędzi, aby wywołać konkretnie każdą z emocji. Niemniej jednak świadczy to o filozoficznym podejściu do estetyki wykonawczej muzyki indyjskiej. A artystom najczęściej zależy na tym, aby spośród ośmiu smaków po koncercie zostały z widzami radość i zachwyty. Chociaż patrząc na trudność muzyki indyjskiej w ogóle, brak jakichkolwiek umiejętności mógłby widza pozostawić z takimi emocjami jak gniew, przerażenie i wstręt, czego sam miałem okazję doświadczać będąc wielokrotnie na koncertach w Indiach.

Emocje zawarte w muzyce, a właściwie powstające w momencie jej odbioru, to podstawowy element tej sztuki. To nawiązuje do pochodzenia muzyki w ogóle. Muzyki, która powstała nie jako nauka, a jako duchowa ekspresja, przeżycie wewnętrzne człowieka wyrażone dźwiękiem. W tym przypadku jest zupełnie inaczej, niż w muzyce współczesnej,

---

<sup>15</sup>Britannica (<https://www.britannica.com/art/rasa>)

<sup>16</sup> Kinga Kłeczek-Semerjak, *Indyjska teoria rasa jako doświadczenie estetyczne*, ZNTD, UJ 2/2011, str. 187

traktowanej czasem bardziej jako nauka niż emocja. Muzyka indyjska i flamenco bierze swój początek z emocji i serca. Dlatego też tak mocno trafia w serce. Jej źródłem są głębokie emocje, ubrane przez muzyka w dźwięki, emocje, których nie da się ubrać w zasady. Ta ekspresja to coś, czego nie można się nauczyć, można to jedynie poczuć, odkryć w sobie, dotrzeć do wewnętrznego limbicznego wręcz źródła muzyki, używając jedynie języka stylu, którym posługują się artyści, będący w takim przypadku każdorazowo twórcami, nie odtwórcami. Jest to niezbędny element, do którego trzeba dojść samemu. Oczywiście, wielu elementów tej sztuki można się nauczyć, poprzez obserwowanie i naśladowanie, a także mając dobrego nauczyciela. Jednak rolą mistrza jest tu przede wszystkim inspirowanie ucznia, aby próbował znaleźć pomost pomiędzy własnymi emocjami w muzyce. Jeśli nie ma *duende* i *rasa*, muzyka traci połowę swojej wartości. Pozostaje oczywiście jeszcze warsztat i wirtuozeria, jednak to tylko część tej sztuki. Muzyka flamenco i indyjska są stylami bardzo twórczymi i indywidualnymi. Posiadają cechy twórcy, interpretatora i muzyka, dzięki czemu muzyka ta staje się bardzo personalna. Usłyszeć w niej możemy osobowość artysty, która manifestuje się tu poprzez twórczą ekspresję. I właśnie to jest najważniejszym elementem jaki w tych stylach możemy wyrazić poprzez muzykę.

Style muzyczne nie mają zmuszać do myślenia, nie powstały po to, aby były rozumiane. Są to style, które mają oddziaływać, zarówno na sferę emocjonalną, jak i duchową. Mają za zadanie poruszyć w człowieku pozytywne wibracje. Muzyka, jako abstrakcyjna forma ekspresji, bardziej oddziałuje w obszarze dźwięku niż treści (mam na myśli treść pieśni), nie trzeba bowiem rozumieć języka twórcy, aby odebrać przekaz wykonawcy. Mogą to również być jedynie utwory instrumentalne, lub w przypadku tańca flamenco ruchy, którym nie przypisuje się żadnego konkretnego znaczenia. Ruch jest jedynie ekspresją człowieka a jego wykonanie ulotnym obrazem, mającym na celu przekazanie emocji.

Niezmiernie ważna jest zatem umiejętność odczuwania tej muzyki, ważniejsza niż słuchanie, a tym bardziej jej słyszenie. Wymaga to zatem wysokiej sensytywności odbiorcy. Dodatkowo wszystko dzieje się „tu i teraz”, zatem ulotność chwili, i dźwięków, które znikają tak szybko jak się pojawiły sprawia, że prawdziwa sztuka pojawia się dopiero w relacji artysta-odbiorca. Radość tworzenia i wykonywania posiada dwoiste profity, bowiem artysta dzięki temu może przeżyć wspomiane przez Arystotelesa *katharsis* a widz otrzymać sporo emocji, które mogą nieść miłosne uniesienie i dotykać istoty człowieka, jaką jest nasza Dusza.

## **2. Indialucia – czyli muzyczna podróż z Indii do Andaluzji**

Rozdział ten podejmuje próbę prześledzenia muzycznej drogi, jaką przebyły elementy kultury dźwiękowej z subkontynentu indyjskiego do Andaluzji. Pod hasłem *Indialucia* kryje się bowiem nie tylko symboliczne spotkanie dwóch tradycji, lecz również rzeczywisty historyczny transfer wiedzy, instrumentów i systemów muzycznych. Szczególne znaczenie miało tu dziedzictwo klasycznej muzyki indyjskiej, której rozwój oparty na mikrotonalności, systemie rag i rytmach, wywarł wpływ na późniejsze formacje muzyczne Bliskiego Wschodu, a za ich pośrednictwem – na kulturę muzyczną średniowiecznej Hiszpanii czyli Al-Andalus.

Indyjska kultura muzyczna wpływała również na inne kraje, indyjscy bramini przynieśli te systemy do Persji i Arabii rozprzestrzeniając je w ten sposób na zachodzie. Arabska muzyka trafiła w międzyczasie do zamieszkiwanej przez Maurów Andaluzji. Pierwszy władca Al-Andalus Abd ar-Rahmân I zaprosił na swój dwór muzyków arabskich, którzy przynieśli ze sobą poezję, pieśni, muzyków i instrumenty muzyczne takie jak flety, bębny i arabską lutnię *oud*. W 822 roku przybył z Bagdadu do Kordoby poeta, muzyk i śpiewak imieniem Abu al-Hasan Alî ibn Nafi (ok. 789–857) znany jako Zyryâb. Ten człowiek o niebywałym talencie odgrywał wówczas najważniejszą rolę w muzycznej i kulturowej edukacji całego Al-Andalus, założył bowiem akademię muzyczną i wprowadził arabsko-perski system zapisu muzycznego, kształcąc wielu muzyków obu płci. Jego innowacje obejmowały również modernizację arabskiej lutni poprzez dodanie piątej struny i zastosowanie piórkowego plektronu, co potem wpłynęło na rozwój muzyki arabskiej a następnie andaluzyjskiej.

### **2.1. Wędrowniacy i kulturowe źródła Cyganów jako tło powstania flamenco**

W wyniku najazdów muzułmańskich na półwyspie indyjskim – począwszy od XI wieku, a zwłaszcza w czasie brutalnej inwazji Tamerlana w 1398 roku – doszło do znacznych zmian demograficznych i społecznych. Choć nie istnieją bezpośrednie dowody na masową emigrację członków niższych kast w tym okresie, badacze nie wykluczają, że zawirowania polityczne, przymusowa islamizacja i przemoc mogły prowadzić do

rozproszenia niektórych grup społecznych. Niewielkie wspólnoty o indyjskich korzeniach pojawiają się w przekazach historycznych z Iranu, Azji Środkowej czy Anatolii, lecz nie można jednoznacznie utożsamić ich z konkretnymi kastami. Istnieją natomiast wczesnośredniowieczne perskie podania, jak np. te związane z dynastią Sasanidów, które wspominają o przybyciu artystów i rzemieślników z Indii na dwór króla Behrama Goura (V w.), lecz relacje te mają raczej charakter legendarny i nie można traktować ich jako źródeł historycznych<sup>17</sup>. Pewne jest natomiast, że już w średniowieczu kontakty kulturowe pomiędzy Indiami a Persją i światem arabskim sprzyjały wymianie muzycznych i poetyckich tradycji.

Okolo IX wieku naszej ery z niewiadomych przyczyn tysiące mieszkańców północno - zachodniej części Indii zaczęło emigrować na Zachód. Karawany wędrowców posuwając się na zachód absorbowały elementy kultury krajów przez które przemierzali. Wyruszyli z terenów obecnego Pendżabu i Pakistanu. Ich drogi w Persji się rozdzieliły i część powędrowała szlakiem przez Egipt, Libię, Tunezję, Maroko i poprzez Cieśninę Gibraltarską, znani już jako Cyganie ostatecznie dotarli na południe mauretańskiej Hiszpanii. W momencie gdy dotarli do Hiszpanii ich język, taniec i śpiew były jeszcze ciągle zbliżone do tego, co wynieśli z Indii. Pierwsze plemiona cygańskie osiedliły się w Andaluzji już za czasów Abd ar-Rahmana III czyli w X wieku. W tym regionie zwanym wówczas Al-Andalus przez setki następných lat przewijały się kultury różnych państw i nacji. Było to jedyne miejsce, w którym przez długi czas obok siebie żyli Cyganie, Żydzi, katolicy i muzułmanie. Każda z tych grup etnicznych posiadała własne zwyczaje, muzykę i instrumenty. Po wielu latach, na początku XIX wieku, w wyniku wzajemnych wpływów i przemieszania się tych wszystkich elementów powstała tajemnicza, niezwykle ekspresyjna muzyka, którą dziś znamy pod nazwą Flamenco.

Cyganie wiele lat po opuszczeniu Indii zachowali cechy ich rodzimego języka. Dialekt tego społeczeństwa jest niezwykle podobny do *hindi*, *pali* i *punjabi* - języków wywodzących się z sanskrytu i używanych w tamtym czasie na terytorium Hindustanu, Pendżabu i królestwa Sindh. Dowodem na wędrówkę tych ludów jest także spora ilość słów przejętych z państw, na których terenie Cyganie przebywali.

Także wygląd zewnętrzny czarnowłosych, o ciemnej cerze i ciemnych oczach Cyganów był niezwykle podobny do mieszkańców doliny rzeki Indus ze środkowego

---

<sup>17</sup> Jedna z jedenastowiecznych epopei perskich podaje, że król Behram Gour poprosił indyjskiego radzę Shankala o przysłanie na dwór muzykantów, aby rozweselili smutnych Persów. Radża przysłał mu dziesięć tysięcy muzyków obojga płci zwanych Luri, którzy grali na instrumentach strunowych, śpiewali i tańczyli. Nie chcieli oni jednak zajmować się uprawą roli i zostali po jakimś czasie wypędzeni z Persji.

i zachodniego Hindustanu. Jedna z piętnastowiecznych kronik tak opisuje ich wygląd: "Byli oni chudzi, czarni i jedli jak świnie. Kobiety chodziły w koszulach z przewieszoną płachtą i nosiły kolczyki wielce ozdobne". Ten opis idealnie pasuje do wyglądu Hindusów ze wsi, którzy do dziś są chudzi, posiadają bardzo ciemną skórę i jedzą palcami. Tradycyjny strój z Pendżabu - *punjabi* posiada właśnie szal przewieszany przez dekolt, do którego kobiety zawsze przywdziewały ozdobną biżuterię. Tak więc Cyganie o indyjskim rodowodzie stawali się stopniowo Hiszpanami, a ich odrębność w miarę upływu czasu zacierała się. Andaluzyjscy *Gitanos* posługują się dziś językiem hiszpańskim. Z dawnego języka hiszpańskich Cyganów zwanego *Caló*, *Zincalé* lub *Romaní* pozostały w użyciu jedynie pewne słowa i zwroty odmieniane według gramatyki hiszpańskiej.

Wiemy dziś, że flamenco stworzyli Cyganie zamieszkujący Andaluzję. Stworzyli muzykę, która jest niepodobna do jakiegokolwiek muzyki cygańskiej innych regionów Europy. Nie przynieśli też ze sobą do Hiszpanii niczego, co przypominałoby flamenco. Nigdy również, w krajach przez które Cyganie wędrowali, nie znaleziono żadnych śladów tej muzyki. Dlaczego w takim razie flamenco powstało właśnie w Andaluzji, skoro wszyscy Cyganie na świecie wywodzą się z tego samego zakątka świata? Otóż w momencie, gdy do Hiszpanii przywędrowały pierwsze plemiona cygańskie istniała tu już wysoko rozwinięta kultura muzyczna. Cyganie szybko ją przyswoili interpretując na własny sposób. Trzy wieki później wydobędą z tej mieszaniny kultur to, co później nazwane zostanie mianem flamenco.

Wpływ na powstanie tańca i śpiewu flamenco miały nie tylko istniejące kultury zamieszkujących ludów, ale także temperament, sposób życia i sytuacja społeczna. W Andaluzji, w małych, białych, górskich miasteczkach u podnóża kruszących się starych fortów mauretańskich Cyganie spotykali mieszkańców, którzy byli do nich podobni. Byli to Żydzi i Moryskowie<sup>18</sup>. Poczucie więzi, lub pewnego rodzaju bliskości z tymi ludźmi wzrosło, kiedy uchwalone zostały między XV a XVIII wiekiem regulacje prawne, które zaowocowały surowym prześladowaniem Cyganów. Cyganie pozbawieni praw, podobnie jak Moryskowie i Żydzi, znoszą te same cierpienia i udręki, tę samą nędzę i prześladowania. Stapiają się ze sobą, gdyż należą teraz do tej samej grupy społecznej. To całe cierpienie

---

<sup>18</sup> Moryskowie – (hiszp. *moriscos*) – ludność muzułmańska w Hiszpanii, która po upadku ostatniego muzułmańskiego królestwa Granady w 1492 roku została zmuszona do przyjęcia chrztu i tym samym przejścia na chrześcijaństwo. Choć oficjalnie zostali uznani za „Nowych Chrześcijan”, wielu z nich potajemnie kontynuowało praktyki islamskie. Przez wieki byli podejrzewani o nielojalność wobec korony hiszpańskiej i stanowi obiekt represji oraz nadzoru inkwizycji. Ostatecznie, w latach 1609–1614, zostali masowo wypędzeni z Hiszpanii na rozkaz Filipa III. Moryskowie odegrali istotną rolę w kształtowaniu kultury Andaluzji – w tym także jej muzyki – pozostawiając trwałe ślady w dziedzictwie flamenco.

odbiło się na tematyce i charakterze późniejszych pieśni flamenco, które w swej pierwotnej formie wyrażały cierpienie i ból. W tym samym czasie, bo pod koniec XVIII wieku odnotowano pierwszą w historii wzmiankę o muzyce flamenco. Wspomniano o pieśniach z Jerez de la Frontera wykonywanych przez Cygana znanego jako Tío Luis el de la Juliana. To, co jeszcze wtedy nie nazwane zostało mianem flamenco dźwięczało tylko przy blasku kowalskich palenisk lub w cygańskich domach. Cyganie od wieków byli ludem śpiewającym i tańczącym, nie możemy jednak stwierdzić jakie melodie wydobywały się z ich domów i grot do połowy XVIII wieku. Z zachowanych rysunków z tego okresu możemy się dowiedzieć, że zanim pojawiła się gitara instrumentami akompaniującymi było tamburyno, kastaniety, skrzypce, młot i kowadło oraz klaskanie.

Powoli cygańskie pieśni zaczęły wychodzić z kuźni na ulice do maleńkich tawern i sąsiedzkich patio. Skarga kowala śpiewana do rytmu kowadła stała się teraz pieśnią zwaną *martinete*, pieśń o samotności *soleá*, a lament więźnia *carcelera*. To co wcześniej pełniło bardzo mistyczną i osobistą, czasem nawet religijną funkcję teraz staje się stopniowo częścią kultury ogółu Cyganów. Zaczęli oni przywiązywać większą wagę do pieśni i tańców nadając poszczególnym formom indywidualne cechy i melodie. Nieco później gitara stała się instrumentem akompaniującym. Śpiewanie w tawernach przeobraziło się w pewnego rodzaju rytuał i tradycję do tego stopnia, że niektóre tawerny nastawione były głównie na muzykę. Cyganie kojarzeni byli od razu ze śpiewem i tańcem, a ich styl życia i muzyka stały się tematem wielu poematów i dzieł teatralnych.

Kilka lat później flamenco nagle rozprzestrzeniło się po całej Hiszpanii, a wykonawcami tej sztuki stali się nie tylko Cyganie andaluzyjscy, ale także madryccy *payos* czyli nie-Cyganie. W połowie XIX wieku zaczęto otwierać kluby flamenco, w których co wieczór można było zobaczyć występujących flamencosów. Szybko zaczęło pojawiać się coraz więcej artystów, a flamenco stało się już sztuką znaną w całej Hiszpanii. W czasie następnych pięćdziesięciu lat powstało najwięcej dzisiaj znanych form śpiewu, muzyki i tańca flamenco. Śpiew flamenco zaczął być lubiany i akceptowany nie tylko przez ludność cygańską, ale nawet ludzie z wyższych sfer zaczęli przychodzić na przedstawienia flamenco. Wreszcie ta niegdyś intymna forma wyrażania wewnętrznych uczuć poprzez śpiew muzykę i taniec stała się formą zarobku na życie, co spowodowało, że artyści mogli skupić się bardziej na własnym rozwoju artystycznym tworząc nowe formy i kreując własny styl. Druga połowa XX wieku dała pełny rozkwit tej sztuce, która jest dziś najpopularniejszą muzyką etniczną na świecie posiadającą tysiące wielbicieli na wszystkich kontynentach i inspirującą wielu muzyków.

## 2.2. Muzyka indyjska i flamenco – podobieństwa i różnice

Jednym z elementów mojej pracy doktorskiej jest zwrócenie uwagi na odmienność procesu twórczego w muzyce flamenco i klasycznej muzyce indyjskiej w porównaniu z tradycją europejską. W kulturach tych muzykę tworzy się i wykonuje przede wszystkim w oparciu o praktykę ustną, intuicję i emocjonalną ekspresję, bez konieczności stosowania notacji muzycznej czy formalnych zasad harmonii. Zarówno w tradycji flamenco, jak i w systemie klasycznej muzyki indyjskiej, kompozycja oraz wykonanie opierają się na głębokim zrozumieniu stylu, przekazywanym przez mistrzów, a nie na zapisanych partyturach. Proces twórczy w tych gatunkach wyrasta z emocji, duchowości i filozofii danej kultury, lokując się na pograniczu intelektu i przeżycia wewnętrznego.

Muzyka indyjska nie ma harmonii kontrapunktu czy akordów, jest natomiast oparta bardzo wyraźnie na melodii i rytmie. Tradycja muzyczna Indii, która pomimo tak długiego czasu istnienia nie rozwinęła tych typowych dla muzyki europejskiej elementów wykształciła za to niezmiernie skomplikowane rytmy oraz setki różnych skal nieznanymi w ogóle muzykom Europy. Rytmiczne schematy tej muzyki będą zapewne tak samo trudne do opanowania dla Europejczyka jak dla Hindusów barokowa polifonia czy jazzowa harmonia. Wspólna jednak dla jazzu i klasycznej muzyki indyjskiej jest improwizacja stanowiąca 90 procent koncertu artysty. Powracający temat i jego improwizowane wariacje upodabniają w się w ten sposób do sposobu kreowania muzyki obu tych stylów. Na płaszczyźnie rytmicznej i ekspresyjnej muzyka indyjska przypomina w dużym stopniu flamenco. Rytm, który stanowi tutaj obok melodii podstawę kompozycji jest także tematem do improwizacji. Nierównomiernie rozłożone akcenty w cyklach zarówno w muzyce indyjskiej jak i flamenco wymagają od artysty niebywałego poczucia rytmu. Niezwykle dynamiczne partie rytmiczne w dialogach między instrumentem melodycznym a perkusyjnym przypominają dialogi między gitarą a stepowaniem tancerza czy cajonisty. W tym przypadku artyści posługują się znanymi sobie gotowymi patentami lub charakterystycznymi punktami, w których na przykład obaj nagle idealnie synchronicznie urywają frazę. Takie rytmiczne zagrywki wywołują w ten sposób ogromne wrażenie na słuchaczach, którzy wyrażają swoje zadowolenie okrzykami typu *kya baat hai*, *wah* czy *Allah* (będące dokładnie odpowiednikiem hiszpańskiego *ole*) dopingując tym grających artystów. Niezwykle dynamiczna forma flamenco jaką jest *bulerías* zawiera w sobie także te elementy, którymi w muzyce indyjskiej są ekspresja, wirtuozeria instrumentalna

i poczucie rytmu występujące w szybszych partiach rag. Spokojne formy flamenco, nie posiadające rytmu jak na przykład *martinete*, *tarantas*, *granainas* czy *saeta* przypominają *aalap*, który jest pierwszą częścią ragi wykonywaną *ad libitum* o bardzo medytacyjnym i mitycznym zabarwieniu.

Jednym z najstarszych rytmów jakie zostały ustanowione w klasycznej muzyce indyjskiej był *ektaal* - rytm, którego struktura składa się z 12 miar. Podobnie w muzyce flamenco podstawowy rytm - *compás*, na bazie którego powstała większość form także posiada tą samą strukturę, różni się on natomiast od indyjskiego akcentami i sposobem frazowania. Muzyk indyjski zazwyczaj rozpoczyna i kończy improwizację wraz z pierwszym uderzeniem cyklu akcentując go wyraźnie, dając w ten sposób słuchaczowi punkt, w którym podłapie on rytm. We flamenco jest nieco inaczej, szczególnie we współczesnym, gdzie synkopowana fraza lub akcenty znajdują się pomiędzy uderzeniami taktu, a artyście zależy na zaskoczeniu słuchacza, któremu sprawia to ogromną przyjemność.

Śpiew flamenco, mający swoje orientalne korzenie jest oparty w większości na trzech skalach, które również w muzyce indyjskiej są popularne. Tak więc na przykład *seguiriyas*, *bulerías*, *tarantas*, *soleares* czy *tangos* oparte są na *ragach Bhairavi*, *Basant Mukhari* lub *Bhairav*. Podobnie stosowane w muzyce indyjskiej melizmaty oraz *portamento* jest niezwykle zbliżone do śpiewu flamenco, z tą jednak różnicą, że w indyjskim śpiewie jest to o wiele bardziej skomplikowane. Skala głosu jest we flamenco zazwyczaj zawarta w obrębie seksty, przy czym śpiew indyjski zawiera czasem trzy oktawy. Podobieństwa do śpiewu flamenco można znaleźć również w pewnym stopniu w śpiewie qawwali z Pakistanu, w którym artysta gardłowym głosem niemal wykrzykuje wersy pieśni.

Taniec flamenco posiada swe korzenie w dawnych religijnych tańcach orientalnych. W dzisiejszej jego postaci możemy odnaleźć pewne podobieństwa do hinduskiego tańca *kathak* pochodzącego z północnych Indii. W szczególności typowe dla tego stylu ruchy ramion, dłoni i palców oraz stepowanie przypominają taniec andaluzyjskich Cyganów. W obu tych stylach taniec wykonywany jest przede wszystkim przez jednego tancerza i jest bardzo ściśle związany z muzyką i z rytmem. We flamenco tancerzowi akompaniują gitara, śpiew, klaskanie i *cajón*, natomiast w *kathak* mogą to być obok śpiewu, *tabla*, *pakhawaj*, *sitar* lub *sarangi*. W tym przypadku w tańcach typu *kathak* tańczy się boso, a rytm stepowania nadają zawieszane na kostkach dzwoneczki i głośne "kłaśnięcia" stopą o podłogę. Flamenco jest jednak dużo bardziej dynamiczne, czasem niemal agresywne lub

o zabarwieniu żartobliwym i kokieterijnym. W flamenco nie opowiada się tańcem historii i gestom nie przypisuje się konkretnych znaczeń, tutaj ruchy ciała i gesty wyrażają pewne stany emocjonalne tancerza lub podkreślają znaczenie słów i charakteru melodii, która im towarzyszy.

Nie można powiedzieć na pewno, że flamenco ma swoje korzenie w Indiach, pewnym jednak jest, że Cyganie, którzy stworzyli tę muzykę wyszli stamtąd wieki temu. Ciekawe, czy gdyby przyszli do Andaluzji na przykład z Chin powstałoby flamenco jakie znamy dziś? Nawet jeśli oba te niezmiernie ciekawe gatunki muzyki nie mają bezpośrednich związków, można łatwo stwierdzić, że muzykę indyjską i flamenco łączy przede wszystkim uczuciowość, ekspresja, rytmiczność, głębia i wrażliwość.

### **3. Charakter muzyki flamenco i jej kontekst kulturowy**

#### **3.1. Andaluzja – kraina flamenco**

Andaluzyjczycy żyją słońcem i cieniem. Ich dni są utkane z zapachu jaśminu, z dźwięków gitary, która płacze i śmieje się zarazem. Mieszkają w bielonych domach, gdzie cisza popołudniowej siesty jest święta, a życie zaczyna się, gdy cień spływa po murach. Żyją rytmem serca, które tutaj bije głośniejsz, które śpiewa w patio pełnym kwiatów. Kochają mocno, tęsknią głęboko, świętują z rozmachem — czy to ślub, czy tylko zwykły wieczór z przyjaciółmi.

Bo w Andaluzji żyje się z uczuciem. I to uczucie – niezależnie, czy jest to miłość, gniew, czy zachwyty – zawsze nosi woń pomarańczy, i rytmy flamenco.

Pierwszymi, którzy kultywowali muzykę flamenco byli andaluzyjscy Cyganie. Do dziś mieszkający w najbiedniejszych dzielnicach takich miast jak Sewilla, Jerez, Kadyks, Granada, Kordoba, Lebrija, Utrera; czasem w domach wydrążonych w skale. Często wyzyskiwani i ciemiężeni wyrażali w swych pieśniach ból, radość i miłość (analogia do Afroamerykanów i bluesa).

#### **3.2. Kulturowe i historyczne uwarunkowania powstania flamenco**

Flamenco to zjawisko muzyczno-kulturowe, którego geneza i ewolucja są nierozdzielnie związane z losami Cyganami, a zarazem głęboko zakorzenione w kontekście historyczno-kulturowym południowej Hiszpanii, zwłaszcza Andaluzji. Mimo że tradycja flamenco jest często utożsamiana z kulturą cygańską, jej rozwój nie był dziełem wyłącznie jednej grupy etnicznej czy jednego nurtu artystycznego. Przeciwnie – flamenco ukształtowało się jako wynik złożonego procesu fuzji wielu tradycji muzycznych, obecnych na Półwyspie Iberyjskim na przestrzeni wielu stuleci<sup>19</sup>.

Andaluzja w średniowieczu stanowiła przestrzeń współistnienia trzech wielkich tradycji kulturowych: muzułmańskiej, żydowskiej i chrześcijańskiej. Taka wielowarstwowość społeczno-kulturowa, trwająca – z różnym natężeniem – przez około osiem wieków, stworzyła wyjątkowe warunki dla wymiany artystycznej i przenikania się odmiennych estetyk. W żadnym innym miejscu Europy nie doszło do równie trwałej i intensywnej koegzystencji tych trzech cywilizacji, co sprawiło, że Andaluzja stała się miejscem narodzin unikalnych form muzycznych, wśród których flamenco zajmuje pozycję centralną.

Flamenco jako praktyka muzyczna stanowi rezultat interakcji i wzajemnego przenikania się różnorodnych idiomów dźwiękowych: ornamentyki wokalne i melizmatyki zaczerpniętej z muzyki arabskiej i perskiej, modalności charakterystycznej dla muzyki sefardyjskiej oraz rytmicznej ekspresji i struktury formalnej typowej dla muzyki cygańskiej i ludowej.

Nie sposób więc przypisać flamenco jednemu określönemu źródłu etnicznemu, społecznemu czy muzycznemu. Przeciwnie – jego bogata struktura stylistyczna i emocjonalna wyrasta z dialogu i napięcia pomiędzy różnymi tożsamościami kulturowymi. Choć wpływy muzyki andaluzyjskich Cyganów są niezaprzeczalne, równie istotne pozostają inne tradycje, które odcisnęły piętno na idiomie flamenco – nie tylko na poziomie skal modalnych (np. trybu frygijskiego), ale także w zakresie form rytmicznych, stylów wykonawczych oraz sposobów ekspresji emocji.

W świetle powyższych uwag flamenco jawi się nie tyle jako muzyka jednego ludu, lecz jako wynik historycznego procesu interkulturowej syntezy. Jego głęboko emocjonalny i afektywny charakter, a także złożona warstwa rytmiczno-modalna, stanowią świadectwo wielowiekowej obecności różnych tradycji, które – mimo historycznych napięć – przez długi czas współistniały na tej samej ziemi.

---

19 Peter Manuel, *Flamenco Guitar: History, Style and Context*, CUNY City University of New York, 2003, s. 13.

„Nigdy w historii innego kraju nie było okoliczności rozwoju współistnienia trzech ważnych kultur naszego środowiska: hebrajskiej, muzułmańskiej i chrześcijańskiej, nie znajdziemy podobnego miejsca ani daty dla czegoś podobnego, a także przez tak długi czas; osiem wieków. Nic dziwnego, że te trzy kapitalne kultury miały wpływ na niektóre aspekty muzyki znanej jako flamenco”<sup>20</sup>.

### 3.3. Baile flamenco

Na początku był taniec. Jako najprostsza forma wyrażania stanów ducha stała się uniwersalnym językiem obecnym i zrozumiałym w każdej kulturze świata. W Hiszpanii tańczono przy wielu okazjach. Tańczyli ludzie bez względu na status społeczny i pochodzenie. Tak, jak różna jest muzyka danego kraju i regionu, tak różny jest taniec powiązany z tą muzyką.

Taniec Flamenco posiada swe korzenie w dawnych religijnych tańcach orientalnych. W dzisiejszej jego postaci dopatrzeć się można wielu elementów tańca indyjskiego, takich jak ruchy ramion, dłoni i palców, a także używanie nóg jako instrumentu perkusyjnego (w tym przypadku w tańcach indyjskich typu *Kathak* tańczy się boso, a rytm stepowania nadają zawieszane na kostkach dzwoneczki). Flamenco jest jednak dużo bardziej dynamiczne, czasem agresywne lub o zabarwieniu kokietyjnym. Nie opowiada się tańcem historii i gestom nie przypisuje się konkretnych znaczeń. We flamenco ruchy ciała i gesty wyrażają pewne stany emocjonalne tancerza lub podkreślają znaczenie słów i charakteru melodii, która im towarzyszy. Ostatecznie, interpretacja charakteru tańca i jego treści należy do subiektywnego odczucia widza.

Można powiedzieć, że taniec flamenco jest niezależną formą sztuki, ale ściśle związaną z inspirującą tancerza muzyką i śpiewem. Ponieważ tancerze występują z żywą grupą muzyczną, są nawzajem od siebie zależni. Muzycy dostosowują się do tańca, i na odwrót, zazwyczaj taniec i muzyka prowadzi ze sobą specyficzny dialog. Zwykle występ taneczny jest w większym lub w mniejszym stopniu improwizacją. Polega ona na stosowaniu na bieżąco poznanych wcześniej elementów takich jak pewne "patenty" rytmiczne oparte na schemacie danej formy oraz figury. Daje to możliwość dostosowania programu koncertu do

---

<sup>20</sup> José Antonio Clemente Buhlal, *El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra*. Praca doktorska, Universidad de Murcia, 2006, str 411.

potrzeb publiczności. Tancerz porusza się zgodnie z rytmem i dynamiką utworu, staje się jakby jednym z grających instrumentów, nie tylko poprzez użycie stepowania będącego instrumentem perkusyjnym, ale również przez dostosowanie mimiki twarzy i gestów do harmonii wykonywanego utworu. Taniec jest mową ciała, która w większym stopniu niż słowa ukazuje treść pieśni. Dlatego może też dla większości widzów staje się on bardziej przystępny niż gitara i śpiew. Dla odbiorców nieobeznanych z tradycją flamenco, muzyka ta bywa często postrzegana jako chaotyczna lub niezrozumiała – gra gitarzysty może sprawiać wrażenie przypadkowej improwizacji, śpiew jawić się jako nadmiernie ekspresyjny, a z całego spektaklu najczęściej zapamiętywane są jedynie żywiołowość tańca oraz barwność kostiumów.

### 3.4. Cante flamenco

Śpiew flamenco jest krzykiem człowieka wydobywającym się z głębi jego duszy. Śpiewano, aby wyrazić radość, ból, miłość, smutek, nienawiść. Często były to pieśni ludzi najbardziej pokrzywdzonych, którzy do swojego ciężkiego i szarego życia chcieli wprowadzić odrobinę piękna. Śpiew przez wieki zmieniał melodię, lecz tematyka pieśni pozostała prawie niezmienna do dzisiaj. W pieśniach nie tylko wyrażano uczucia wewnętrzne, ale także opisy miejsc i miast, pejzaże, zdarzenia, pracę, codzienne życie.

Śpiew flamenco jest sztuką zawierającą w sobie stare elementy kultury ludów zamieszkujących Półwysep Iberyjski. Na południe, do Andaluzji przez wieki docierała kultura Wschodu, a silny wpływ na obecne flamenco miało ponad siedemsetletnie panowanie Maurów, kolonizacja fenicka, przyjęcie liturgii bizantyjskiej, i przede wszystkim przybycie Cyganów, którzy zostali wygnani z terenów Indii w XV wieku. To właśnie Cyganie, Żydzi i Maurowie nieśli ze sobą pierwiastki orientalne, helleńskie i semickie oraz własne zwyczaje religijne. Krzyżowały się ze sobą śpiewy z synagogi, wezwania *muezzina*, liturgie Wizygotów, chorały gregoriańskie, melodie perskie, irackie i berberyjskie. Z tych rozproszonych motywów w miastach południowo - zachodniej Andaluzji (Triana, Kadyks, Jerez, Morón, Córdoba, Utrera i Lebrija) lud cygański zaczął tworzyć pierwsze prymitywne pieśni flamenco takie jak *tonás* i *seguiriyas* pojawiające się w swojej obecnej formie na początku XIX wieku. To oni przyczynili się do stworzenia dzisiejszej postaci *cante flamenco*.

W tradycyjnych *cantes flamencos* najczęściej stosowaną skalą jest skala frygijska.

Obecnie, ze względu na rozwój harmonii, wpływy jazzowe i latynoamerykańskie, skale i harmonie muzyki flamenco są coraz bardziej urozmaicane.

Pieśniarz flamenco nie tylko tekstem wyraża sens pieśni, ale także, a raczej przede wszystkim ekspresją śpiewu, jego rozdarciem i bólem. Często nie widząc pieśniarza "na żywo" trudno zrozumieć przesłania jakie niesie pieśń, a nawet polubić *cante jondo*. Mowa ciała, czyli mimika twarzy oraz gesty towarzyszące podczas śpiewania wyrażają więcej niż sama melodia i słowa. Obrazowość śpiewu jest ogromna: otwarte, krzyczące usta, zamknięte oczy patrzące do wewnątrz duszy, zaciśnięta pięść, otwarte ramiona, pot na twarzy pieśniarza, przekrwione skronie, napięte palce. Wszystkie te elementy wpływają na widza tak, że znacznie głębiej przeżywa śpiew widząc wykonawcę niż słuchając go z nagrań.

Dziś śpiew flamenco wciąż pozostaje jednym z najbardziej fascynujących i egzotycznych stylów wokalnych Europy. Jak przed wiekami, rozbrzmiewa nadal w wąskich, bielonych uliczkach rozpalonej słońcem Andaluzji, niosąc ze sobą echo dawnych emocji i historii.

## 4. Charakterystyka stylu gitary flamenco i jej historyczny rozwój

Celem tego rozdziału jest przedstawienie gitary flamenco, jednego z emblematycznych przejawów tradycyjnej andaluzyjskiej kultury popularnej, jako artystycznego elementu współczesnej kultury i rozrywki o zasięgu krajowym i międzynarodowym. Z tej perspektywy flamenco historycznie sytuuje swój rozwój nie tylko jako część kultury andaluzyjskiej, ale także kultury hiszpańskiej i kultury uniwersalnej, przechodząc od sztuki marginalnej do wizytówki Andaluzji, całej Hiszpanii i jako muzyki uznanej przez UNESCO za niematerialne dziedzictwo kultury.

Poniżej postaram się wyjaśnić kontekst kulturowy i historyczny oraz porównania instrumentalnej muzyki flamenco w stosunku do estetyki klasycznej gitary.

Na przełomie XIX i XX wieku gitara flamenco i gitara klasyczna były swego rodzaju siostrami. Instrumenty niczym się nie różniły od siebie i technika gry była bardzo podobna. Sztuka flamenco istniała już jako forma ekspresji, w której najważniejszą rolę grał śpiew i taniec. Gitara była jedynie instrumentem akompaniującym i to właśnie akompaniament zdeterminował charakter tego stylu.

### 4.1. Historia gitary flamenco

Pierwotne flamenco, które swoje początki datuje na koniec XVIII wieku, było wtedy jeszcze wyłącznie śpiewane, miało estetykę bardziej zbliżoną do modlitwy lub ekspresji mówiącej o bólu i cierpieniu. Śpiew często nie miał formy opartej na cyklach rytmicznych, ani nawet na pulsie. Jednak pojawienie się tańca zdeterminowało rytm, który stopniowo stawał się coraz bardziej istotną warstwą muzyczną. Siłą rzeczy gitara pełniąca rolę akompaniującą zaczęła przejmować wszystkie funkcje rytmiczne i nie tylko harmoniczne. Z czasem przerwy między wersami śpiewaka zaczęły wypełniane być krótkimi melodyjkami, lub parafrazowaniem zaśpiewanej właśnie melodii. W toku muzycznej ewolucji takie melodyjki stawały się małymi kompozycjami (*falseta*) i dawały miejsce na odpoczynek śpiewakowi a tym samym czas na zastanowienie się nad tekstem następnego wersu pieśni. W tradycyjnej formie flamenco takie wersy często nie były ze sobą powiązane, a śpiewak w każdej części mógł zaśpiewać o czymś zupełnie innym, lub w przypadku muzycznej fiesty każdy wers mógł być zaśpiewany przez innego wokalistę

będącego częścią takiego muzycznego wydarzenia. Silny wpływ śpiewu oraz rytmicznego tańca był tym, co wpłynęło na charakter rozwoju gitary flamenco, tak bardzo charakterystycznego stylu gry. Gitara w omawianej tradycji pojawiła się jako wynik tego, czym charakteryzował się śpiew i rytm, w których gitara pełniła ważną rolę harmonicznoritmiczną. Śpiew początkowo oparty był wyłącznie na jednej skali, której pochodzenie przypisuje się muzycznej tradycji Maurów i Sefardyjskich Żydów, które też znacząco podobne są do estetyki stylów ze Środkowej Azji oraz Indii. Oba te elementy połączone z indyjskim pochodzeniem hiszpańskich Cyganów nadały orientalnemu wyrazu sztuce, która powstała w Europie.

Trochę trzeba było poczekać, bo dopiero na przełomie wieku XIX i XX gitara zaistniała jako instrument solowy. Niestety bardzo mało jest udokumentowanych zapisów muzyki tamtych czasów, bo społeczeństwo cygańskie wówczas było grupą ludzi do niedawna będących niewolnikami, ludźmi wyjętymi spod hiszpańskiego, katolickiego prawa. Pierwszym udokumentowanym gitarzystą, który także śpiewał flamenco był El Planeta (1789-1856)<sup>21</sup>.

Kolejnym opisanym gitarzystą był Francisco Rodriguez Murciano (1795-1848). Był on inspiracją dla przebywającego w latach 1832-35 w Andaluzji rosyjskiego kompozytora Mihaiła Glinki, mającego słuchać wieczorami jego długich, improwizowanych koncertów i zapisywać muzyczne tematy, które stały się zaczynem dla dwóch z jego uwertur z dzieł pt. Jota Aragońska, Noc w Madrycie.

„Glinka, który był zachwycony muzyką Murciano, próbował ją z wielką dokładnością zanotować z zamiarem zagrania jej na fortepianie, co wielokrotnie mu się nie udawało, ponieważ gdy chciał, aby gitarzysta zagrał mu ponownie jeden z zagranych pasaży, on nie pamiętał już tego, który właśnie zagrał, i grał zupełnie inaczej”<sup>22</sup>.

A tak Glinka w swoich listach wspominał gitarzystę:

„Ten Murciano był analfabetą, który sprzedawał wino we własnej tawernie. Grał

---

21 B. Gonzalez, *Escenas Andaluzas*, Madryt 1847 opisuje życie codzienne w Andaluzji. Całość jako książka została wydana w roku 1847 jednak materiały tekstowe będące treścią tej książki były wcześniej wydawane w formie artykułów prasowych. El Planeta został opisany jako śpiewak, który sam sobie akompaniował. Także w tej samej książce znajdują się dwie ryciny które go obrazują.

22 Angel Alvarez Caballero, *El Toque Flamenco*, Alianza Editorial, Madryt, 2003, str 24.

bosko, z wdziękiem i bardzo mądrze”<sup>23</sup>.

Gitara w tamtym czasie była instrumentem dosyć cichym, do tego jelitowe struny nie zawsze stroiły jak należy, jednak sposób grania El Murciano musiał być wyjątkowy skoro w jednej z gazet barcelońskich w 1861 napisano:

„Pewien opat, który bardzo dobrze grał na dudach i niezwykle lubił ten instrument, pewnego dnia usłyszał, jak słynny Rodriguez gra na gitarze, doznając tak żywej przyjemności, że upadł jak uduszony, nie mogąc chodzić ani oddychać; krótko mówiąc, wyniesiono go z sali i pozostał przez trzy dni w tym samym stanie, zapewniając, że umarłby, gdyby pozostał dłużej pod wpływem dźwięku tego instrumentu”<sup>24</sup>.

Syn Murciano – Francisco Malipieri spisał kilka lat przed śmiercią ojca - *malagueña* - jeden z jego utworów i dzięki temu 3 dekady później, w 1878 roku dokonano pierwszego wydania w historii kompozycji, którą można już zaliczyć jako flamenco.

Pomimo kilku wyjątków, gitara ciągle jeszcze pozostawała jako instrument akompaniujący do tańca, Zachowało się wiele rycin przedstawiających sceny tańca, i muzykujących Cyganów a także zapisy podróżników, którzy w bardzo obrazowy sposób opisywali jak wyglądały tamtejsze występy.

Warto dodać, że pierwsze udokumentowane określenie gatunku muzyki słowem flamenco miało miejsce 6 czerwca 1847 roku w madryckim dzienniku *El Espectador*. Opisywano w nim artystów wykonujących taniec i śpiew. Do tej pory omawiana muzyka określana była mianem pieśni lub tańca andaluzyjskiego lub cygańskiego.

Ponieważ gitara ciągle była instrumentem akompaniującym i w związku z tym mniej interesującym mało jest udokumentowanych zapisów o gitarzystach, a co za tym idzie solistach. Dopiero w połowie XIX wieku kilku zostaje zapisanych na kartach historii. Jednym z pierwszych solistów byli Julian Arcas (1832-1882) grający flamenco i klasyczny repertuar. On po raz pierwszy wprowadził do klasycznej gry technikę *apoyando*, która wówczas wyłącznie była używana w muzyce flamenco oraz wzbogacił repertuar gitary flamenco o dłuższe frazy grane *punteado* i znacznie większą precyzję grania i jakość

---

23 Mihail Glinka, *Los papeles españoles de Glinka*, 1845-1847, Ministerio de Educación y Cultura, Madryt 1996, str. 35.

24 El Vizconde de Pontecoulant, *La Gaceta Musical Barcelonesa*", numer 38, publikacja 17.11.1861.

dźwięku. Arcas przyczynił się do rozwoju samego repertuaru gitarowego ale także konstrukcji gitary poprzez swoją współpracę z lutnikiem Antonio de Torres (1817-1892), szczególnie w zakresie projektowania płyty rezonansowej<sup>25</sup>. Gitarzysta po raz pierwszy w historii miał w ręku instrument, który dzięki konstrukcyjnym innowacjom dostał nowe, mocniejsze brzmienie i stał się dla niego dodatkową inspiracją do gry. Arcas był także nauczycielem i wśród jego uczniów znalazł się legendarny Francisco Tarrega (1852-1909), który także grał i inspirował się w swej twórczości muzyką andaluzyjską. Zatem skoro Tarrega uznawany jest niemal za ojca współczesnej gitary klasycznej wyraźny wpływ na ten rozwój miało środowisko związane z muzyką flamenco.

Kolejny wyróżniający się gitarzysta to José Gonzalez Patiño (1829-1902), który wprowadził do użycia kapodaster i był znakomitym akompaniatorem śpiewu i tańca<sup>26</sup>. Paco de Lucena (1859-1898) był uznany za największego wirtuoza i geniusza tamtych czasów. Podobnie jak inni gitarzyści okresu Cafes Cantantes grał zarówno solo, do śpiewu jak i do tańca. Ważną postacią był później uczeń de Luceny - Rafael Marin (1862-1934), który był także uczniem Tarregi, był to gitarzysta zarówno klasyczny jak i flamenco, wydał on w 1902 roku pierwszą książkę, podręcznik gitary flamenco - *Metodo Para Guitarra, Aires Andaluces (Flamenco)*. Miguel Borull (1864-1926) był znakomitym gitarzystą będącym także pod wpływem Tarregi, akompaniował słynnemu śpiewakowi Antonio Chacón i był nauczycielem Ramona Montoyi. Wszyscy ci wymienieni gitarzyści grali głównie repertuar andaluzyjski, który wraz z repertuarem klasycznym stanowił szeroki repertuar i różnorodność brzmieniową. Wówczas mówiło się o dwóch stylach gry na gitarze: *genero serio* i *andaluz flamenco*. Ten pierwszy styl, lata później zostanie nazwany gitarą klasyczną a oczywiście drugi pozostanie już pod nazwą gitara flamenco. Pomimo dwóch rodzajów stylu gry tamtejszy świat gitary klasycznej i flamenco pozostaje jeszcze zintegrowany. Tarrega zachwycał się gitarą flamenco podobnie jak gitarzyści flamenco Tarregą. Wiele jego kompozycji powstało pod wpływem ówczesnej muzyki flamenco. Repertuar często był wspólny dla obu stylów gry a muzycy mieli spory wachlarz technik prawej ręki. Jednak niemal wszyscy gitarzyści flamenco tamtych czasów nie zapisywali swoich utworów i muzyka przekazywana była poprzez uczenie się z gitarą w ręku patrząc na nauczyciela. Ze względu na dużą ilość rytmicznych elementów i skomplikowanych kombinacji *rasgueado* bardzo trudno było zapisać takie utwory. Zatem nawet jeśli umieli czytać nuty to już nie mieli cierpliwości tego spisywać.

---

25 Norberto Torres, *Antonio de Torres y Julian Arcas*, Diputación de Almería, 2018, str. 12.

26 Juan Vergillos, *Nueva Historia del Flamenco*, Almuzara, Kordoba 2021, str 202.

Wirtuozeria zaczęła się rozwijać jeszcze szybciej od momentu kiedy słynny gitarzysta - pionier solowej gitary flamenco - Ramón Montoya (1879-1949) zaadaptował nowe techniki gitarowe w pierwszej połowie XX wieku, znał on doskonale repertuar klasyczny. Dołączył on do repertuaru flamenco nową technikę, którą było *tremolo*, lecz zasadniczo różniące się od tego, który grał Tarrega, bo zawierające pięć dźwięków nie cztery. Po raz pierwszy wprowadził concept solowej gry na gitarze i tym samym stał się pierwszym solowym gitarzystą i kompozytorem flamenco. Na kolejny wielki przewrót w gitarze flamenco trzeba było czekać na Paco de Lucię. Rewolucja Montoy'i obejmowała głównie wprowadzenie nowych technik gitarowych oraz szerszej skali harmonicznej, podnosząc gitarę flamenco do rangi instrumentu solowego. Jego niebywale jak na tamte czasy umiejętności techniczne, czystość gry oraz kompozycje stały się już inspiracją dla coraz większej ilości gitarzystów i tak wkrótce pojawił się między innymi Niño Ricardo (1904-1972) i zaraz po nim Sabicas (1912-1990), którzy jeszcze bardziej podnieśli poprzeczkę wirtuozerii. Natomiast największym skokiem mającym wpływ na wszystkie ówczesne i następne pokolenia gitarzystów to epoka Paco de Lucii. Jego talent i ogromna ilość pracy otworzyły rozdział poszukiwania nowych harmonii, gitarowej perfekcji i absolutnej dyscypliny rytmicznej. Następnie jego eksploracje muzyczne, eksperymenty z muzyką latynoamerykańską i jazzową, wprowadzenie nowych brzmień i akordów oraz szereg innowacji rytmicznych, stworzyły gitarzystę, jakiego wcześniej nie było. Między Montoy'ą a Paco wszyscy gitarzyści brzmieją jak Montoya. Teraz słyszymy u współczesnych gitarzystów wpływy Paco do tego stopnia, że byłoby niemożliwe rozumieć współczesnego flamenco bez znajomości jego muzyki. Paco otworzył nowe drzwi dające nieograniczone możliwości harmoniczne i rytmiczne. Dzięki niemu gitara flamenco stała się popularna na całym świecie i pojawiło tysiące naśladowców jego brzmienia, twórców pozostających pod silnym wpływem jego brzmienia i talentu. Zaliczymy do nich takich wirtuozów ostatnich dwóch dekad jak: Manolo Sanlúcar, Victor Monge Serranito, Paco Cepero, Gerardo Núñez, Vicente Amigo, Tomatito, Chicuelo, Diego del Morao, Antonio Rey, Jose Antonio Rodriguez, Pepe Habichuela, Juan Manuel Cañizares, Rafael Riqueni, Niño Josele, Rycardo Moreno, Jerónimo Maya, Jesús Guerrero itd.

Dziś gitara flamenco jest instrumentem posiadającym ogromną ilość środków wyrazu, nie tylko dlatego, że wykorzystuje kilkanaście technik prawej ręki nieużywanych w muzyce klasycznej, ale przede wszystkim jest bardzo ekspresyjna, bardzo personalna i twórcza. Niewątpliwie granie muzyki flamenco jest bardzo trudną sztuką, nie tylko z powodu trudnych technik i aspektów twórczych ale także ze względu na skomplikowane rytmy

stosowane w tej muzyce. Od gitarzysty flamenco wymagana jest doskonała znajomość tańca i śpiewu, gdyż gitara pełni najważniejszą rolę w ich akompaniamencie. To ma zasadnicze znaczenie dla rozwoju gitarzysty, dlatego że akompaniament do śpiewu rozwija niesamowicie słuch harmoniczny a akompaniament do tańca poczucie rytmu i precyzję rytmiczną.

No i chyba najważniejsze, każdy gitarzysta flamenco jest też kompozytorem i gra prawie wyłącznie swoje utwory. Tym samym rozwijając własne brzmienie i otwierając nowe, personalne przestrzenie muzyczne.

## 4.2. Podział muzyki i środowiska muzycznego

Na początku istnienia gitar, jeszcze w XVII wieku technika gry była w dużej mierze oparta na różnego rodzaju *rasgueadach*. Jak to się stało, że technika ta zniknęła praktycznie zupełnie pod koniec XIX wieku w tzw gitarach klasycznych?

Fernando Sor i Dionisio Aguado w roku 1799 wydali cztery metody gry na gitarze w których ostatecznie oczyścili repertuar gitarowy z naleciałości ludowych oraz pozbywając się całkowicie wszelkiego rodzaju form *rasgueado*<sup>27</sup>. Pomimo tego w Hiszpanii było wielu gitarzystów, grających stylem mieszanym, zarówno używając *rasgueados* jak i *punteado*.

Inni wykonawcy, których było aż trzy generacje od Sora do czasów Tarregi w literaturze klasycznej są niemal całkowicie pominięci. Wśród nich są między innymi Julian Arcas, Llobet, Angel Barrios, który był gitarzystą flamenco i klasycznym w tym samym czasie.

„Styl *rasgueado* wkrótce rozpoczął swój upadek poprzez nasycenie w Europie, zwłaszcza we Włoszech, i był pogardzany przez wykształconych muzyków, którzy kojarzyli go z „dziwnymi” i lubieżnymi hiszpańskimi tańcami polegającymi na skakaniu, tupaniu i grze na kastanietach. W ten sposób *rasgueado* stopniowo traciło popularność w europejskiej muzyce klasycznej i zostało wyparte przez inne style gry na gitarze”<sup>28</sup>.

Oba style, *rasgueado* i *punteado*, były jeszcze wtedy zasadniczo zunifikowane, podczas gdy "gitara klasyczna", w swoim zapale do oczyszczania swojego brzmienia, porzuciła *rasgueado* na początku XIX wieku. Sor i Aguado sięgali po kompozytorów takich jak Mozart, Haydn i Beethoven, aby ustanowić gitarę częścią ówczesnej społeczności muzyki artystycznej.

Za muzyczny „rozwód” między tymi gatunkami odpowiedzialnych jest kilka postaci świata nauki gitary klasycznej:

Domingo Prat, hiszpański gitarzysta i autor wielkiego leksykonu gitary pt. *Diccionario de Guitarristas*<sup>29</sup> zmarginalizował gitarzystów XIX wiecznych takich jak Julian Arcas

27 Manuel Angel Calahorra Arjona, *La Metodología Tradicional de Enseñanza y Aprendizaje de la guitarra flamenca: Un Estudio Diacrónico y Sincrónico*, praca doktorska, Universidad de Granada, 2018, str. 153.

28 Norberto Torres, *El Estilo Rasgueado de la Guitarra Barroca y su Influencia en la Guitarra Flamenca*, La Madrugá, nr 6, Hiszpania, 2012, str. 13-14.

29 Domingo Prat, *Diccionario de Guitarristas*, Romero y Fernandez, Barcelona, 1934

a później jeszcze bardziej wzmocnił podział na klasyczne-flamenco, kategoryzując gitarzystów i określając flamenco jako wulgarną, popularną sztukę.

Najważniejszym przeciwnikiem, który wręcz nienawidził gitary flamenco był Andres Segovia, którego życiową misją było oczyszczenie gitary klasycznej z wszelkich naleciałości ludowych a przede wszystkim jak to sam nazywał „barbarzyńskiego” flamenco. Zupełnie pomijał kompozytorów, gitarzystów czasów przed Tarregą ze względu na ich mieszany styl grania. Ciekawostką jest to, że sam zaczynał od muzyki flamenco. Na festiwalu flamenco w Granadzie w 1922 roku zagrał kilka kompozycji flamenco a jego pierwsza gitara, którą posiadał to jedna z gitar wspomnianego już wcześniej Paco de Lucena.

Oba style gry na gitarze w pierwszych dekadach XX wieku zaczęły nabierać swojej tożsamości. Tendencja do czystości formy stała się dla niektórych obsesją, nie tylko dla klasycznych ale także dla gitarzystów flamenco. Gitara flamenco rozwinęła się w dużej mierze z tradycji akompaniowania repertuaru pieśni i tańców, zwłaszcza pieśni o pochodzeniu lub wpływach mauretańskich, uprawianych głównie przez społeczność cygańską w Andaluzji. Dlatego też ma zupełnie inny charakter i filozofię, bo strukturę opartą głównie na śpiewie. Natomiast gitarzyści klasyczni łączyli tradycje oparte na notacji pisanej, podczas gdy gitarzyści flamenco czerpali z form *cante jondo*. W standardowym repertuarze gitary klasycznej pominięto również wiele XIX-wiecznego repertuaru hiszpańskiego, zwłaszcza muzyki uważanej za zbyt ludową.

Czym zatem różni się muzyka klasyczna gitarowa i muzyka flamenco? Jaka jest różnica w rozumieniu muzyki, a także dlaczego do wykonywania tych stylów potrzebujemy zupełnie różnych instrumentów?

### **4.3. Budowa gitary i jej cechy brzmieniowe i wykonawcze**

Gitara flamenco jest gitarą wymagającą specjalnej konstrukcji, jest budowana według określonych kryteriów w zakresie materiałów i co za tym idzie oczekiwanego dźwięku. Pomiedzy gitarą flamenco a klasyczną istnieją pewne zauważalne różnice w materiałach, konstrukcji, niektórych wymiarach i brzmieniu, których nie można pominąć. Gitara flamenco na pierwszy rzut oka jest bardzo podobna wyglądem i nawet brzmieniem do gitary klasycznej, jednak największą różnicę odczuwają gitarzyści przyzwyczajeni do charakteru instrumentu w poszczególnych stylistykach. W zasadzie pierwszym zauważalnym

elementem jest przyklejona osłona płyty wierzchniej czyli przezroczysty *golpeador*. Ze względu na wiele technik używanych w muzyce flamenco jest on niezbędny, aby chronić drewno nie tylko przed zarysowaniami ale w toku eksploatacji instrumentu także przed podziurawieniem jej. Jednak nie zawsze może to ostatecznie informować o tym, że jest to gitara flamenco, ponieważ czasem nawet gitarzyści klasyczni stosują takie zabezpieczenie przed zarysowaniami.

Drewno odgrywa najważniejszą rolę w brzmieniu każdej gitary i to głównie ono nadaje charakteru barwy. Tradycyjne gitary flamenco miały spód i boki prawie zawsze wykonywane z litego, hiszpańskiego cyprysu. Znacznie lżejszego i miększego drewna. Miało to też swoje uzasadnienie ekonomiczne, ponieważ gitarzyści flamenco tamtych czasów nie mieli środków, aby ich gitary wykonane mogły być ze znacznie droższego materiału jakim był palisander. Cyprys był powszechnie dostępnym materiałem. Ten rodzaj drewna to charakterystyczne żółte lub miodowe kolory boczaków i spodu. Płyta wierzchnia natomiast to zazwyczaj niemiecki świerk. Obecnie coraz popularniejsze stają się gitary z bokami palisandrowymi, przy zachowaniu pozostałych cech konstrukcyjnych typowych dla flamenco.

Zatem przechodząc do tego czego już nie widać, chciałbym tutaj napisać kilka słów na temat belkowania, które różni się od tego, jakie stosuje się we współczesnych gitarach. Gitary flamenco bardziej podobne są do tradycyjnej konstrukcji według Torresa. Ich rozmieszczenie oraz wymiar sprawia, że płyta wierzchnia jest mniej sztywne, co powoduje, że brzmienie jest jaśniejsze i bardziej okrągłe.

Kolejną cechą zauważalną przez każdego gitarzystę klasycznego jest niska akcja strun, czyli wysokość ich usadowienia względem progów. To jedna z ważnych cech, która pozwala na szybsze poruszanie się lewej ręki po gryfie, łatwiejszym wykonywaniu legato i generalnie jest mniej męcząca. Powoduje też, że oprócz łatwiejszego sposobu gry, znacznie prościej o obijanie strun o progi, co w muzyce flamenco nie jest elementem, którego należy unikać. Wręcz ta cecha nadaje pożądanego kolorytu jeśli zdarza się oczywiście tylko w najmocniejszych fragmentach gry, lub przy graniu akordów. Wysokość mostka jest niższa co sprawia, że odległość szóstej struny nad płytą wierzchnią pozwala na wygodniejsze położenie kciuka na tej strunie. Kciuk po prostu nie wpada pod strunę co znacznie ułatwia stabilizację prawej dłoni na instrumencie. Ta cecha wpływa też na dźwięk, który jest dzięki temu bardziej perkusyjny, precyzyjniejszy, z szybszym atakiem i szybszą responsywnością.

Generalnie mówiąc różnice między instrumentami są bardzo istotne dla wykonywania repertuaru a gitarzysta klasyczny nigdy nie będzie zadowolony z brzmienia gitary flamenco podobnie jak gitarzysta flamenco z brzmienia gitary klasycznej.

#### 4.4. Technika gry

W pierwszej kolejności patrząc jedynie na zdjęcie gitarzysty, od razu rozpoznamy, kiedy jest on gitarzystą flamenco a kiedy klasycznym. Pozycja gry różni się zasadniczo. We flamenco gitarę opiera się na prawym udzie, które trzymane jest wyżej poprzez założenie na lewą nogę lub ewentualnie na podnózek. Ta postawa grającego jest znacznie wygodniejsza dla prawej ręki, która ma dzięki temu większą swobodę i możliwość rozluźniania mięśni. Główną różnicą wykonawczą między obydwojema stylami jest używanie bardzo szerokiego wachlarza kombinacji *rasgueados*, *apoyando* oraz często dominujące użycie kciuka. Kolejnymi elementami charakteryzującymi technikę gry jest użycie *picado* (techniki używającej naprzemiennie wykorzystanie palca wskazującego i środkowego w sposób *apoyando* – czyli z podparciem palców na kolejnych strunach po wykonaniu dźwięku), *alzapúa* (trącanie kciukiem strun w dwóch kierunkach, *golpe*, *capirote* (stukanie palcem lub paznokciem w płytę wierzchnią), różnego rodzaju *rasgueados* (*horquilla*, *abanico*, *molinillo*), efekty rytmiczne (*tapao*, *chasquido*), rodzaj *arpeggio* zwany *arrastre* oraz kwintolowe *tremolo*.

Technika gry na gitarze klasycznej głównie skupia się na technice *tirando* natomiast *rasgueado* nawet jeśli jest w niektórych kompozycjach to niestety bardzo często nie przywiązuje się większej uwagi do jego wykonania, rytmu i brzmienia.

Paznokcie, podobnie jak w gitarze klasycznej, są bardzo ważne dla uzyskania najlepszego brzmienia. W gitarze flamenco paznokcie są jednak możliwie najkrótsze aby można było wykonywać szybsze partie gry techniką *apoyando* oraz grać mocniejszym dźwiękiem. Krótsze paznokcie powodują też, że wydobyty dźwięk jest okrąglejszy i cieplejszy przy jednoczesnym mocnym jego wykonaniu.

Ostatnią zasadniczą różnicą jest powszechne użycie kapodastra we flamenco, który niegdyś znacznie ułatwił możliwość akompaniowania do śpiewu. Wtedy funkcje harmoniczne były znane jako *por arriba* (E-dur), *por medio* (A-dur) i bardzo rzadka *por abajo* (D-dur). Wysokość głosu śpiewaka determinowała tonację. Założenie kapodastra na

odpowiednim progu załatwiało transponowanie wszystkiego i pozwalało wykonać dany utwór niemalże tak samo, tylko wyżej. Przy okazji zmieniała się też barwa instrumentu i faktura dźwięków. I dziś niektóre utwory instrumentalne po prostu lepiej brzmią jeśli zastosujemy krótszą menzurę strun, skróconą właśnie kapodastrem.

## 5. Flamenco – między ekspresją a formą

Gitara flamenco to nie jest granie utworów, uczenie się repertuaru, ćwiczenie technik do perfekcji. Flamenco to w zasadzie nie jest tylko muzyka, lecz filozofia. To nie tylko sztuka - to też sposób na ekspresję. Niestety jest tak, że większość ludzi, w szczególności gitarzystów nie-flamenco postrzega tę muzykę przez pryzmat techniki a tu przede wszystkim chodzi o esencję, emocje i ducha, którego nie każdy potrafi przekazać. Zatem to nie techniki prawej ręki, których jest bardzo dużo we flamenco, ale energia, którą gitarzysta powinien wyzwolić, zarówno w sobie podczas grania, jak i w uważnym słuchaczu. Są tacy gitarzyści, który prawie wcale nie dysponują wirtuozerią, jednak są w stanie przekazać coś, czego nie da się przekazać jedynie dźwiękami. Flamenco to nie zbiór kropek na pięciolinii, lecz bardzo skomplikowany i wielowarstwowy system łączący elementy muzyki, rytmu, duchowości i poczucia humoru w jednym.

Muzyka flamenco oparta jest na bardzo trudnych rytmach i synkopowaniach, zazwyczaj w podziałach nieparzystych i niesymetrycznych cyklach rytmicznych. Najpopularniejszym cyklem (*compás*) jest 12 miarowy system metryczny, który posiada wiele swoich odmian (*soleares, seguiriyas, serranas, bulerías, soleá por bulería, alegrías, cantiñas*). Każda z tych odmian poza innym brzmieniem ma inne punkty ciężkości, harmonie oraz wzory rytmiczne w postaci skomplikowanych technik wykonywania akordów prawą ręką czyli *rasgueados*.

Muzyka flamenco jest w dużej mierze skomponowana przez wykonawcę, natomiast improwizacja pojawia się w płaszczyźnie rytmicznej, ornamentacyjnej, w wariacjach na temat melodii przewodnich oraz na bieżącym żonglowaniu kolejnością składowych elementów, dostosowując je do kontekstu muzycznego lub performatywnego.

W muzyce klasycznej gitarowej zazwyczaj rozdzielona jest rola kompozytora od wykonawcy. We flamenco gitarzysta gra zazwyczaj własne kompozycje, lub własne interpretacje tradycyjnych form muzycznych. Muzyka flamenco staje się filozofią kreacji, w której gitarzyści uczą się jak komponować i poruszać się w formach flamenco. Celem staje się tutaj możliwość ekspresji własnej pomysłowości, talentu i umiejętności poruszania się w formach i rytmach flamenco. Pomimo, że istnieje wiele form nie posiadających w ogóle żadnego rytmu.

Obecnie solowa gitara flamenco cieszy się ewidentnym prestiżem

i rozpowszechnieniem w całym świecie, uprawiana jest przez tysiące gitarzystów, z uznanymi profesjonalistami na pięciu kontynentach. Jest specjalnością będącą tematem dyskusji i poszukiwań przez dużą liczbę fanów, którzy z powodu braku kultury muzycznej w gatunkach innych niż flamenco, mają tendencję do niedoceniań lub po prostu lekceważenia, jeśli nie gardzenia, imponującą intelektualną rolą gitarzysty flamenco jako katalizatora i kompozytora tej muzyki. Systematyczne badanie tej stylistyki, od pierwszych akompaniamentów do współczesnych utworów solowych, pozwala znaleźć szereg stałych, na które teraz zwrócimy uwagę:

- Używanie trybu frygijskiego (grecki tryb dorycki), ze specjalnymi kadencjami zwanymi andaluzyjskimi oraz skali oktatonicznej, zawierającą zarówno tercję małą jak i wielką.
- Częste stosowanie akordów „otwartych” z „pustymi” strunami w niższych rejestrach.
- Wykorzystanie nierozwiązanych dysonansów takich jak 7, 9 i 11, które nadają instrumentowi pewien impresjonistyczny charakter (*sonidos negros*).
- Częste stosowanie w akordach półtonu lub interwału sekundy małej, które tworzy tonalne napięcie.

Te wszystkie elementy pozwalają gitarzyście na wypracowanie szczególnej estetyki napięcia - odprężenia, przejawiającej się także w dynamice kontrastu pomiędzy momentami maksymalnej gwałtowności i spokoju<sup>30</sup>.

Ponieważ muzyka flamenco definiowana jest przede wszystkim jako ekspresja natury ludzkiej za pomocą śpiewu, muzyki, tańca i rytmu, powinna być brana pod uwagę, jako całość łącząca w sobie różne elementy. Elementy te współistniały ze sobą niemalże od samego początku istnienia flamenco. Dlatego na przykład zrozumienie charakteru gitary flamenco jest niemożliwe bez poznania śpiewu i tańca, z których ten charakter i brzmienie również wynika. Cały fenomen flamenco, jako muzyki etnicznej powstał z intymnego wyrażania siebie i swoich emocji, stąd ważne jest też poznanie kontekstu społecznego tej sztuki. Bo flamenco to głos emocji, które znalazły taką a nie inną formę aby zaistnieć, w takim a nie innym momencie i w takim miejscu, jakim jest właśnie Andaluzja.

---

<sup>30</sup> Manolo Sanlúcar, *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca*, F.P.M. Gran Teatro/Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba 2005.

## 6. Estetyka pojęcia *compás* czyli rytm i jego absolutna dyscyplina w muzyce flamenco

Niewiele jest stylów w muzyce, a nawet prawdopodobnie nie ma takich, które posiadają tak dominującą i precyzyjną rytmikę, jak jeden z dwóch obszarów muzycznych omawianych w mojej pracy doktorskiej.

Struktury rytmiczne we flamenco to podstawa klasyfikacji form muzycznych. Każda spośród około 70-ciu form (*palo*) ma ściśle określone reguły rytmiczne, dotyczące cyklu rytmicznego, zwanego z hiszpańskiego *compás*. Dotyczą one znacznej większości form, z wyłączeniem *toque libre*, które grane są *ad libitum*. W tym przypadku, jeśli pojawia się jakiś rytm, mówimy raczej o pulsie, który traktowany jest dowolnie przez wykonawcę i w kontraście do innych rytmicznych form w tym przypadku stosować możemy wiele *rubato*, które podkreśla zazwyczaj lirykę utworu, śpiewu lub tańca.

W tradycyjnej formie performatywnego konceptu flamenco mamy trzech podstawowych artystów, wykonujących koncert lub spektakl. W kolejności ważności są to: wokalista, tancerz i gitarzysta. Każdy z tych wykonawców traktowanych jest jako 3 główne formy ekspresji w muzyce flamenco, zarówno tej tradycyjnej jak i współczesnej. W następnej kolejności wymienić można dodatkowych artystów, którymi może być perkusjonista, basista, flecista, skrzypek, pianista itd. Nie stanowią oni tradycyjnego kanonu muzycznego, jednak we współczesnym flamenco są często spotykani i bardzo dobrze wpływają na muzyczną fakturę wykonawczą.

W przypadku tego rozdziału chciałbym się skupić wyłącznie na części rytmicznej muzyki flamenco oraz na najważniejszym - na wycuciu formy, którego nie da się zawrzeć w zapisie nutowym. Dotyczy on bowiem bardzo subtelnego charakteru dynamiki skomplikowanych struktur rytmicznych.

Aby przybliżyć charakter muzyki flamenco potrzebuję wyjaśnić tutaj kilka podstawowych pojęć, których nazewnictwo pozostawię w oryginalnej wersji językowej.

### 6.1. Palo

Termin *palo* odnosi się do jednej z podstawowych kategorii strukturalnych w muzyce flamenco i służy do klasyfikowania poszczególnych form muzyczno-wokalnych oraz

tanecznych w obrębie tego gatunku. Każde palo charakteryzuje się określonym metrum, tempem, układem akordów, systemem harmonicznym, schematami frazowania, a także ustaloną stylistyką wykonawczą, obejmującą zarówno warstwę melodyczną, jak i choreograficzną oraz tekstową. W sensie funkcjonalnym, palo stanowi istotną platformę komunikacji między wykonawcami – śpiewakami, gitarzystami i tancerzami – którzy w ramach danego typu formy posługują się zestawem konwencji niezbędnych do realizacji występu. W praktyce wykonawczej każdy utwór zakorzeniony w danym palo może zawierać elementy improwizacji, wariacje na temat znanych motywów tradycyjnych, a także cytaty z innych kompozycji lub form, co wpisuje się w charakter ustnej tradycji wykonawczej typowej dla flamenco.

Z perspektywy porównawczej, za przybliżone odpowiedniki poszczególnych *palos* w polskiej tradycji muzycznej uznać można formy muzyczno-taneczne, takie jak oberek, kujawiak, mazurek czy polka – choć należy zaznaczyć, że analogia ta ma charakter orientacyjny i nie oddaje w pełni złożoności kulturowej i funkcjonalnej struktury *palos*.

## 6.2. Compás

*Compás* w muzyce flamenco jest podstawowym założeniem zarówno dla gitary, śpiewu, jak i tańca. Jest metrycznym i rytmicznym określeniem struktury, szkieletem formy lub utworu. Definiuje on każde *palo*, wyodrębniając jego konkretne cechy w zależności od tempa i akcentów oraz głównych punktów ciężkości. Każde *palo* ma swój *compás* i to jemu podlega każdy z artystów czyli śpiewak, tancerz, gitarzysta czy perkusjonista. I to właśnie absolutna dyscyplina rytmiczna świadczy o umiejętnościach artysty, który w przypadku gubienia się w strukturze *compásu* nie będzie mógł prawidłowo wykonać żadnego z utworów. Rytm jest na tyle ważny, że w wielu przypadkach pozostaje on sam, gitarzysta pełni wtedy funkcję akompaniamentu rytmicznego a śpiewak zazwyczaj wykonuje rytmy za pomocą *palmas* (klaskania) akompaniując w ten sposób często obszernym oraz bardzo złożonym i skomplikowanym improwizacjom tancerza. Tutaj koniecznie muszę wspomnieć o tym, że tancerz flamenco staje się sam muzykiem wykonując rytmy a jego instrumentem stają się stopy i podłoga. Takie złożone struktury noszą nazwę *taconeo* i w skrócie można je nazwać rytmicznymi solówkami tancerzy, którzy poza wykonywaniem odpowiednich figur przede wszystkim skupiają się na muzyczności i dynamice tego, co słyszymy w tańcu.

Taki *compás* należy przyswoić w podświadomości, gdyż podczas grania nie ma mowy

o jakimkolwiek liczeniu. Nie należy go tylko rozumieć umysłowo, ale przede wszystkim czuć, bez myślenia o *compásie*, tak jak nie zastanawiamy się nad oddychaniem.

### 6.3. Wykonywanie

Przedstawienie sceniczne formy lub utworu w zespołach flamenco (zespół to tancerz, śpiewak i gitarzysta może być dodatkowo *palmero* (klaszczący) lub inny instrument) oparte jest w zależności od *palo* na wykonaniu jego odpowiedniej struktury metrycznej i akcentowej, z akompaniamentem gitary, która pełni tutaj rolę melodyczną, harmoniczną i rytmiczną. Każde *palo* jest znane wszystkim członkom zespołu wraz z jego odpowiednim zakresem wariacji. Nie musi to być wcale kompozycja, którą wszyscy znają, gdyż jeśli zachowane są charakterystyczne struktury, każdy doświadczony artysta może wykonać wspaniały koncert poznawszy swoich kolegów dopiero na scenie w momencie wykonywania koncertu. Członkowie zespołu poza charakterystyką poszczególnych form muszą również znać zasady interakcji w zespole, zarówno w warstwie muzycznej, jak i międzyludzkiej, aby osiągnąć cel, którym jest przede wszystkim stworzenie widowiska, w którym emocje i dynamika działają jako najważniejszy transmitter artystyczny. Bez odpowiedniej wiedzy będzie to niemożliwe, każdy bowiem występ składa się z otwartych form muzycznych a umiejętności improwizacji wraz z charyzmą artystów wpływają na całość występu. Dysponując taką wiedzą, zespół jest w stanie się doskonale zsynchronizować i stworzyć efektowny spektakl, zawierający zarówno przeciwiczny materiał, jak i partie improwizowane. Co najważniejsze – i co chciałbym podkreślić na wstępie: flamenco nie jest wykonywane z zapisów nutowych, zazwyczaj nie ma lidera zespołu ponieważ rola artysty prowadzącego zmienia się w trakcie występu. Na przykład podczas tanecznej partii solowej gitarzysta wraz z sekcją rytmiczną ściśle podąża za tempem i strukturą tańca i jest od niego całkowicie zależny, do tego dochodzi śpiewak, któremu gitarzysta akompaniuje pod kątem harmonicznym równocześnie pod kątem rytmicznym podlegając tańcowi. W takim momencie tancerz ma pełną kontrolę nad pozostałymi członkami zespołu. W scenicznej prezentacji flamenco istnieje system odpowiednich schematów rytmicznych będących sygnałami, które zamykają rytmiczne frazy. Takim przykładem może być struktura o nazwie *llamada*, która w tłumaczeniu na polski może znaczyć zawołanie. To bardzo silna część w całości tańca, która zazwyczaj zajmuje długość jednego lub dwóch *compasów*. Ta część może być skomponowaną frazą,

którą wykonawcy dobrze znają, lub przewidywalną strukturą rytmiczną, w której następuje zamknięcie części lub przejście do następnej. Bardziej złożone struktury to jeszcze *desplante* (punkt kulminacyjny lub pauza w tańcu, składająca się zazwyczaj z dwóch lub więcej *compasów* poprzedzona *llamadą*) oraz *cierre* (zamknięcie *compásu*, które kończy serię ruchów lub frazę, zwrotkę lub odcinki tańca). Po jednej z takich elementów może wystąpić zmiana części, po której możemy mieć na przykład solówkę gitarzysty – *falseta*, albo kolejną zwrotkę śpiewu.

Rola każdego z trzech wykonawców może wtedy zmienić się w zależności od ułożonej struktury danego utworu lub ogólnie mówiąc *palo*. I na przykład, jeśli mówimy o kolejności wykonawców, utwór może zacząć się od gitary, która ma swoje miejsce na ustabilizowanie harmonii i tempa oraz nastroju. Wtedy pozostali artyści mogą na przykład akompaniować używając jedynie *palmas* (klaskania). Potem wchodzi śpiewak, który po zakończeniu wersu lub kilku wersów daje sygnał tancerzowi. Ten na początku często jedynie gestami i ruchem ciała ilustruje charakter i nastrój utworu, po czym niespodziewanie może zacząć się silna partia rytmiczna stepowana, gdzie już śpiewak wraz z gitarzystą schodzi na plan drugi itd. Wariacji do wykorzystania jest tu bardzo wiele a to, czy jeden utwór, trwający zazwyczaj od kilku do 25 minut będzie interesujący, zależy już tylko od tego, w jaki sposób artyści poprowadzą scenariusz występu, jego dynamikę i co mają do pokazania.

Artyści akompaniujący muszą być bardzo skoncentrowani, aby móc bardzo szybko reagować na zmiany w strukturze lub zmiany tempa, często też zmiany pulsów lub metrum. Najbardziej efektywnymi elementami są zatrzymania, które zazwyczaj występują po bardzo intensywnym *cierre* lub *llamadzie*. Wtedy następuje niespodziewana cisza, która podkreśla dynamikę utworu. Po takiej ciszy trwającej często nawet i cały *compás* możemy mieć powrót do rytmu w tempie jaki był lub całkowita zmiana tempa. Co zazwyczaj wykonuje tancerz, będący solistą i wtedy wystarczy poczekać jeden cały *compás*, aby dostosować się do nowego tempa, lub nowego rytmu i wejść w kolejną frazę w pełni pewności i siły dźwięku. Jest to kolejny bardzo efektywny moment występu i cały czas trzeba pamiętać, że operujemy tylko rytmem. Melodia lub harmonia, nawet jeśli występuje, jest tutaj całkowicie drugorzędny elementem.

Kontrastowanie, jako kolejny element estetyczny, powoduje budzenie emocji w słuchaczu. Wykonawcy mają ogromną dowolność wykonawczą, wstawiając na przykład silny element melodyczny, lub harmoniczny po trudnej i głośnej frazie rytmicznej, lub nawet całkowite zaniechanie rytmu i zrobienie frazy *ad libitum*, gdzie pole do popisu

pozostawione zostaje śpiewakowi lub instrumentalście.

W takim zestawieniu fascynujące jest obserwowanie występujących artystów w jedności, interakcji, dialogu i pełnej synchronizacji rytmicznej.

#### **6.4. Rodzaje *palos* (form muzycznych)**

Najpopularniejszą strukturą muzyki flamenco jest fraza 12 miar, która w zależności od stylu będzie mieć inne akcenty, lub inny podział na drobniejsze podgrupy. Nie będę w niniejszej pracy analizować poszczególnych form, chciałbym jedynie wspomnieć o najprostszych matematycznych działaniach, jakie możemy wykorzystać, mając do dyspozycji rytm składający się z 12 miar.

12 możemy podzielić na:

dwie równe części:

$$6 + 6 = 12$$

trzy równe części:

$$4 + 4 + 4 = 12$$

cztery równe części:

$$3 + 3 + 3 + 3 = 12$$

oraz różne kombinacje tych liczb np.:

$$3 + 3 + 2 + 2 + 2 = 12$$

$$2 + 2 + 2 + 3 + 3 = 12$$

$$6 + 4 + 2 = 12$$

Takich kombinacji możemy wymyślić wiele, jednak wszystko znajduje się wewnątrz frazy rytmicznej, czyli naszego *compásu* 12 miar.

Gdybyśmy chcieli przypisać niektóre formy flamenco do ich *compasów* moglibyśmy posłużyć się prostym schematem równań. I tak na przykład jedna z najstarszych form nosząca nazwę *soleares* może być zapisana w postaci równania:

$$3 + 3 + 2 + 2 + 2 = 12$$

Istotne są tutaj akcenty w każdej z grup liczbowych, które przypadają na koniec każdej grupy. Rozbijając zatem na każdą z miar możemy zapisać taki rytm czyli *compás* do *soleares* zapisując akcentowane miary wytłuszczeniem wraz z podkreśleniem w sposób następujący:

1 2 **3** 1 2 **3** 1 **2** 1 **2** 1 **2**

lub trzymając się pełnej frazy dwunastomiarowej w taki oto sposób:

1 2 **3** 4 5 **6** 7 **8** 9 **10** 11 **12**

Zagłębiając się w charakter każdej z form możemy wyodrębnić akcenty w zależności od ich roli we frazie, na tym etapie nie będziemy jednak tak szczegółowo analizować rytmu ani konkretnych form muzycznych.

Muzyka flamenco obejmuje ponad 60 *palos*, w większości akompaniowanych przez gitarę. Są to formy rytmiczne (*a compás*), swobodne (*toque libre*), śpiewane bez towarzyszących instrumentów (*a palo seco*). Pieśni można podzielić także według roli pieśniarza, gdy ten jest na przykład na planie pierwszym (*cantes de alante*), gdy pieśniarz towarzyszy tancerzowi (*cantes de atrás*). Znaczącą grupę stanowią też *palos* wywodzące się z Ameryki Południowej (*cantes de ida y vuelta*). Każda z tych wielu form może być jeszcze podzielona na miasto, z którego pochodzi (np. *bulería de Cádiz*) lub na jej pierwszego wykonawcę (np. *fandango de Lucena*).

Generalnie flamenco zostało też sztucznie podzielone na trzy grupy: *cante jondo*, *cante*

*intermedio* i *cante chico*. W tym przypadku klasyfikacja odnosi się do charakteru formy i jej nastroju.

**Cante jondo** lub inaczej *cante grande* (pieśń głęboka lub wielka) to grupa pieśni o poważnym i głębokim charakterze, do dziś jest uważana przez wielu purystów za jedyne prawdziwe flamenco. Pieśni z tej grupy należą do najstarszych i najtrudniejszych do wykonania. Z niej wywodzą się inne formy, często weselsze, żywsze i prostsze. *Cante jondo* stanowi jedną z najbardziej wymagających form wokalnych flamenco, zarówno pod względem techniki oddechowej, jak i ekspresji. Bardzo długie, bogato ornamentowane frazy wykonywane są często na jednym oddechu, wymagając od śpiewaka wyjątkowej kontroli emisji głosu. Podobnie jak w śpiewie klasycznym Indii, napięcie muzyczne nie jest tu budowane przez modulacje tonacyjne w rozumieniu zachodnim, lecz poprzez celowe stosowanie dysonansów, mikrotonów oraz rozbudowanej ornamentyki wokół wybranego dźwięku. Takie środki pełnią funkcję ekspresyjnego „modulowania” nastroju, prowadząc narrację muzyczną w obrębie ograniczonego zakresu wysokości, niekiedy mieszczącego się w granicach seksty. Modulacje głosowe często oscylują wokół jednego tonu, pozostając zawieszane lub nierozwiązane, co nadaje śpiewowi charakter intensywnego napięcia. Charakterystyczna dla tej formy melizmatyka ma swe źródła głównie w tradycjach arabskich, a wykorzystanie mikrotonów może być dla niewprawnego słuchacza odbierane jako fałsz. Nierzadko pieśń składa się jedynie z kilku wersów tekstu, które – dzięki powtarzaniu i wydłużaniu – wypełniają nawet kilkunastominutowy utwór, nadając mu głęboki i bardzo ekspresyjny charakter.

Do tej grupy należą: *soleá por bulería*, *cabales*, *caña*, *carcelera*, *corrios*, *debla*, *liviana*, *martinete*, *playera*, *polo*, *pregones*, *saeta (flamenco)*, *serranas*, *siguiriyas*, *soléa (soleares)* oraz *toña*.

**Cante intermedio** jest bardziej melodyjne i ozdobne, w większości nie posiadające rytmu i nie tańczone lecz łatwiejsze do zaśpiewania niż *cante jondo*. Klasyfikacja do tej grupy jest o tyle trudna, że w zależności od sposobu wykonania może być zaliczona do *chico* lub *jondo*.

Do tej grupy należą: *granaínas*, *jabera*, *malagueñas*, *medio polo*, *mineras*, *petenera*, *policañá*, *tarantas/taranto*, oraz *tientos*

**Cante chico** to obecnie najliczniejsza grupa *palos*, mająca lekki charakter i opiewająca radośniejsze strony życia. Posiada dynamiczny rytm i jest łatwiejsza w interpretacji, natomiast wymaga większych umiejętności technicznych od gitarzystów. Utwory należące

do tej grupy zdobyły w obecnych czasach największą popularność. Są łatwiejsze w odbiorze ze względu na rytmikę i melodykę oraz stosunkowo proste do opanowania. *Cante chico* jest najczęściej interpretowane przez mniej tradycyjne składy muzyczne i w tej grupie często usłyszymy wiele innych instrumentów poza gitarą.

Do tej grupy należą: *alboreá, alegrías, bambera, bandola, boleras, bulerías, calesera, campanilleros, cantifia, caracoles, cartagenera, chuflas, columbianas, fandangos, fandanguillos, farruca, garrotín, guajira, jaleo, lorqueña, mariana, media granaina, milonga, mirabras, murciana, nanas, panadero, rotis, rocieras, romeras, rondeña, rosás, rumba gitana, sevillanas, tangos gitanos, tanguillo, tiranas, trillera, verdiales, villancicos, vito, zambra*, oraz *zorongo gitano*.

Opisane przeze mnie charakterystyczne elementy flamenco to zaledwie wstęp do estetyki tej bogatej tradycji muzycznej, ściśle związanej z etnicznością południowego regionu Hiszpanii – Andaluzją. Wbrew niektórym opisom nie jest to muzyka ludowa Hiszpanii ani też nie jest to folklor andaluzyjski. Jest to muzyka osobliwej tożsamości, podobnie jak blues, który nie jest ani ludową muzyką Afroamerykanów, ani folklorem ludności zamieszkującej deltę rzeki Missisipi. Muzykę flamenco należy pojmować jako współczesne zjawisko kulturowe obejmujące formę tańca, śpiewu i gitary o bardzo orientalnych korzeniach i ogromnej rozpiętości wpływów innych kultur muzycznych, które wpływają na rozwój tej muzyki nie rozmywając przy tym jej tożsamości. W 2010 roku flamenco zostało wpisane na listę niematerialnego dziedzictwa UNESCO.

## 7. Estetyczne, strukturalne i rytmiczne aspekty w muzycznej tradycji indyjskiej

Mówiąc o klasycznej muzyce indyjskiej, musimy ściśle określić, o którą muzykę nam chodzi, ponieważ Indie są krajem tak rozległym, jak cała Europa, zatem określenie słowem indyjski jest tak nieprecyzyjne jak określenie słowem europejski. Zawęzić chciałbym zatem zakres tego rozdziału do muzyki karnatyckiej (południowindyjskiej) oraz hindustańskiej (północnoindyjskiej). Obie są bardzo różne i mają inną historię i inne pochodzenie, jednak zawierają wiele wspólnych elementów.

W odróżnieniu od klasycznej muzyki zachodniej, która opiera się na zapisie nutowym, harmonicznym myśleniu tonalnym i w dużej mierze na reprodukcji skomponowanych wcześniej dzieł, klasyczna muzyka indyjska ma charakter ustny, a proces wykonawczy jest integralną częścią procesu twórczego. System zachodni kodyfikuje wysokości dźwięków, czas trwania i dynamikę w formie zapisu, natomiast system indyjski kładzie nacisk na rozwój motywów melodycznych w czasie, swobodne modulowanie w ramach określonych reguł ragi oraz złożone, improwizowane struktury rytmiczne. W kontekście niniejszej pracy określenie „klasyczna muzyka indyjska” oznacza właśnie te dwie żywe tradycje, w których rytm i melodia stanowią nierozzerwalną całość, a których estetyka i struktura różnią się zasadniczo od wzorców wykształconych w tradycji zachodniej i europejskiej.

W języku tamilskim *carnatic* oznacza „tradycyjny”. Uważa się, że obie tradycje, o których będzie tu mowa, wywodzą się z tego samego źródła, ale zaczęły się różnicować około XII i XIII wieku, kiedy Mogołowie założyli swoje imperium na północy Indii. Ze względu na ich powiązania z Arabią i Persją i na wiarę muzułmańską, wprowadzili również elementy muzyki arabskiej do panującego systemu, co ostatecznie zaowocowało nowymi formami melodycznymi i rytmicznymi. Muzyka na południu Indii pozostała „nietknięta” przez obce elementy.

Zasadniczo oba te style różnią się dwoma głównymi elementami - ornamentyką oraz rytmiką. Muzyka północnoindyjska jest też w dużo większym stopniu improwizowana a jej struktury rytmiczne oparte są bardziej na rytmicznych frazach, podczas gdy na południu mamy do czynienia zazwyczaj utworami komponowanymi a frazy rytmiczne są znacznie bardziej skomplikowane i złożone. I na tym ostatnim elemencie skupimy się w tej części pracy. To, co stanowić będzie jeden ze wspólnych elementów to także używanie sylab do tworzenia i uczenia się złożonych rytmicznych kompozycji oraz fraz. Na Północy ten

system nazywa się *padant* (lub *paranth*) na Południu to *konnakol*. W obu przypadkach sylaby, którymi posługują się muzycy wywodzą się z naśladowania dźwięków perkusyjnych instrumentów odpowiednio tabli oraz *mridangam*.

Klasyczna muzyka indyjska dzieli się na dwa główne systemy: **muzykę hindustańską**, rozwijającą się na północy Indii, oraz **muzykę karnatycką**, charakterystyczną dla południowej części subkontynentu. Oba te systemy dzielą wspólne podstawy teoretyczne – w szczególności koncepcje *ragi* (struktury melodycznej) i *tali* (cyklicznej struktury rytmicznej), lecz różnią się w zakresie praktyki wykonawczej, stopniu improwizacji, form muzycznych, sposobu kompozycji i estetyki.

W muzyce **hindustańskiej** do najważniejszych form należą m.in. *aalap*, czyli nierytmiczna, początkowa część *ragi*; *chor* – faza wprowadzająca rytm bez udziału instrumentu perkusyjnego; *jhala* – szybka kulminacja improwizacji instrumentalnej; oraz *bandish* – ustalona kompozycja będąca podstawą wykonania i często tematem wokół którego występuje improwizacja. Główne formy wokalne to *khayal*, cechujący się elastycznością rytmiczną i przestrzenią dla improwizacji, oraz *dhrupad*, uchodzący za najbardziej archaiczną i sformalizowaną formę wokalną muzyki hindustańskiej<sup>31</sup>. Liryczne formy takie jak *thumri* czy *tappa* należą do nurtu półklasycznego i służą bardziej emocjonalnej ekspresji. W muzyce hindustańskiej większy nacisk kładzie się na twórczą ekspresję artysty niż na reprodukcję ustalonego repertuaru.

W tradycji **karnatyckiej** centralną rolę odgrywa *kriti* – trójdzielna forma kompozycyjna (*pallavi*, *anupallavi*, *charanam*), zawierająca teksty religijne i filozoficzne. Często koncert rozpoczyna się od *varnam*, formy zawierającej syntetyczną prezentację cech danej *ragi* i *tali*<sup>32</sup>. Rozbudowana tradycja improwizacyjna obejmuje *alapam* (nierytmiczne rozwinięcie *ragi*), *niraval* (rytmiczną wariację tekstu kompozycji) oraz *kalpanaswaram* (improwizację z użyciem nazw dźwięków - solfeżu). Kulminacyjnym punktem recitalu jest często *ragam–tanam–pallavi*, forma ukazująca biegłość w zakresie zarówno melodyki, jak i rytmiki<sup>33</sup>. Z kolei *tillana* i *padam* odgrywają ważną rolę w kontekście muzyki tanecznej i mają charakter bardziej liryczny.

Oba systemy wykazują wysoki stopień złożoności teoretycznej i praktycznej, a zarazem pozostają głęboko zakorzenione w kontekście kulturowym, religijnym i pedagogicznym.

---

31 Nazir Ali Jairazbhoy, *The Rāgs of North Indian Music: Their Structure and Evolution*, Faber and Faber, Londyn, 1971, str. 28–41.

32 Pichu Sambamoorthy, *South Indian Music*, vol. 1 (Madras: The Indian Music Publishing House, 1963), 72–80.

33 L. Subramaniam, V. Subramaniam, *Euphony, Indian Classical Music*, Eastwest Books Edition, Chennai, 1999, str. 78–89.

## 7.1. Raga

*Raga* (z sanskrytu: „barwić”, „koloryzować”) to fundamentalna jednostka strukturalna w klasycznej muzyce indyjskiej, zarówno w tradycji północnoindyjskiej (hindustańskiej), jak i południowoindyjskiej (karnatyckiej). Nie ma swojego odpowiednika w muzyce Zachodu. Nie jest to wyłącznie skala, lecz raczej uporządkowany system dźwięków (*svara*), określony przez szereg zasad dotyczących kierunku ruchu melodycznego (ascendencji – *arohana*, i descendencji – *avarohana*), charakterystycznych motywów, ozdobników (*gamaka*), a także dominujących tonów – *vadi* (dźwięk główny) i *samvadi* (dźwięk wtórny). W przeciwieństwie do zachodniego systemu dur-moll, *raga* nie zakłada stałych relacji interwałowych jak w gamie temperowanej, lecz operuje w systemie relatywnym, opartym na tonice (*Sa*) i zróżnicowanych *shruti* – mikrointerwałach dzielących oktawę tradycyjnie na 22 części. Dźwięki noszą tradycyjne nazwy: *Sa*, *Re*, *Ga*, *Ma*, *Pa*, *Dha*, *Ni*, i mogą występować w wersji naturalnej (*shuddha*), podwyższonej (*tivra* – stosowane tylko dla *Ma*) lub obniżonej (*komal* – np. *komal Re*, *komal Ga* itd.). Przykładowo, *shuddha Re* odpowiada sekundzie wielkiej, *komal Re* – małej sekundzie. Interwały między dźwiękami nie są jednak ściśle równomierne jak w muzyce zachodniej – ich intonacja wynika z tradycji ustnej i zależy od kontekstu *ragi*<sup>34</sup>.

*Raga* funkcjonuje zatem jako kombinacja skalowych, rytmicznych i estetycznych parametrów, będąc zarówno abstrakcyjnym modelem, jak i bardzo skomplikowaną, głęboką praktyką artystyczną.

## 7.2. Thaata

W muzyce klasycznej północnoindyjskiej (hindustańskiej), pojęcie *thaata* odnosi się do systemu klasyfikacji skal wprowadzonego i usystematyzowanego przez muzykologa Vishnu Narayan Bhatkande na początku XX wieku. *Thaata* to heptatoniczna (siedmiostopniowa) struktura skali, która stanowi teoretyczną podstawę dla klasyfikowania *rag* – kompozycyjno-improwizacyjnych form charakterystycznych dla tej tradycji. Każdy *thaata* zawiera siedem spośród dwunastu możliwych dźwięków w systemie *shruti*, z wykorzystaniem wariantów naturalnych (*shuddha*), obniżonych (*komal*) oraz podwyższonych (*tivra*). W przeciwieństwie do *rag*, które posiadają określoną strukturę i ekspresję emocjonalną (*rasa*), *thaata* pełni wyłącznie funkcję organizującą i nie jest

---

<sup>34</sup>Joep Bor, *The Raga Guide: A Survey of 74 Hindustani Ragas*, Rotterdam Conservatory of Music / Nimbus Records, 1999, Rotterdam, str. 1-7.

wykonywany jako osobna forma muzyczna<sup>35</sup>.

### 10 *thaatów* (według systemu *Bhatkande*)<sup>36</sup>:

- **Bilawal** – jak zachodnia skala durowa (C–D–E–F–G–A–H)
- **Kalyan** – durowa z podwyższoną kwartą (C–D–E–Fis–G–A–H)
- **Khamaj** – durowa z obniżonym *ni* (C–D–E–F–G–A–B)
- **Bhairav** – z obniżonym *re* i *dha* (C–Des–E–F–G–As–H)
- **Kafi** – molowa z podwyższoną *ma* (C–D–Es–F–G–A–B)
- **Asavari** – molowa z obniżonym *ga*, *dha*, *ni* (C–D–Es–F–G–As–B)
- **Bhairavi** – molowa z obniżonym *re*, *ga*, *dha*, *ni* (C–Des–Es–F–G–As–B)
- **Marwa** – obniżone *re* i podwyższone *ma* (C–Des–E–Fis–G–A–H)
- **Poorvi** – obniżone *re* i *dha*, podwyższone *ma* (C–Des–E–Fis–G–As–H)
- **Todi** – obniżone *re*, *ga*, *dha* i podwyższone *ma* (C–Des–Es–Fis–G–As–H)

System dziesięciu *thaatów* bywa porównywany do zachodnich skal modalnych, takich jak skale kościelne (np. dorycka, frygijska), jednak zasadniczą różnicą pozostaje brak funkcji harmoniczej oraz tonalnego centrum w rozumieniu tonalności europejskiej. *Thaat* nie definiuje funkcji poszczególnych stopni (np. toniki, dominanty), lecz jedynie wyznacza zestaw dźwięków, z których *ragi* mogą korzystać, a których selektywność i kierunkowość (np. różne sekwencje w ruchu wstępującym i zstępującym) stanowią o ich tożsamości. *Raga* zatem jest strukturą znacznie bardziej złożoną – obejmuje nie tylko skalę, ale również ustalony zestaw motywów, ornamentyki, dobowy i sezonowy kontekst wykonawczy oraz określony nastrój (*bhava*).

### 7.3. *Shruti*

W muzyce klasycznej Indii *shruti* oznacza mikrointerwał, najmniejszy słyszalny

---

35 Nazir Ali Jairazbhoy, *The Rāgs of North Indian Music: Their Structure and Evolution*, Faber and Faber, Londyn, 1971, str. 46–64.

36 José Antonio Pérez Álvarez, *Teoría Dual de los Relativos Menores, Teoría del Sistema Tonal*, Kadyks, 2012, str. 82.

odcinek wysokości dźwięku, który można zróżnicować słuchem. Tradycyjnie przyjmuje się, że w jednej oktawie znajduje się 22 *shruti*, a ich funkcja wykracza poza ramy matematycznego podziału skali – są raczej odczuwane niż mierzone. *Shruti* stanowią podstawę konstrukcji rag i ich charakteru ekspresyjnego, ponieważ właśnie dzięki tym mikrotonom możliwe jest subtelne odcieniowanie emocji, które każda *raga* niesie. W praktyce, w dzisiejszych czasach, występują najczęściej w ozdobnikach, glissandach oraz mikrofluktuacjach wysokości dźwięku, które dla europejskiego ucha mogą brzmieć jako „nieczystości”, jednak są one istotą wyrazu w indyjskiej estetyce dźwięku.

#### 7.4. Tala

*Tala* jest podstawową metryczną i rytmiczną definicją struktury, zarówno w tradycji hindustańskiej, jak i karnatyjskiej. W porównaniu z tradycyjnym zachodnim systemem metrum muzycznego jest dłuższa, bardziej złożona i rozbudowana. Jest to powtarzalna struktura, która może dochodzić nawet do 256 miar i składać się z wielu pogrupowanych mniejszych struktur.

*Tala* stanowi jeden z fundamentalnych elementów klasycznej muzyki indyjskiej, będąc podstawową jednostką organizującą czas i rytm zarówno w tradycji hindustańskiej, jak i karnatyckiej. W odróżnieniu od metrum muzycznego w zachodnim systemie notacji, które opiera się zwykle na prostych strukturach podziału (np. 4/4, 3/4), *tala* przyjmuje postać złożonego, cyklicznego systemu miar rytmicznych, który może obejmować od kilku do nawet ponad dwustu uderzeń w ramach jednej pełnej struktury rytmicznej<sup>37</sup>.

Podstawową cechą *tali* jest jej powtarzalność i modularność. Każdy cykl *tali* składa się z określonej liczby jednostek czasowych (*matra*), które grupowane są w mniejsze segmenty nazywane *anga* – w tradycji karnatyckiej nazywane m.in. *laghu*, *dhrutam* i *anudhrutam*<sup>38</sup>. Szczególną rolę pełni *laghu* – rozciągliwa jednostka rytmiczna zawierająca zmienną liczbę uderzeń, zależną od zastosowanego systemu *jati* (np. *tishra*, *chatushra*, *khanda*, *misra*, *sankirna*), co sprawia, że struktura *tali* może być niesymetryczna i niezwykle złożona<sup>39</sup>.

W praktyce wykonawczej *tala* pełni zarówno funkcję organizacyjną, jak i interpretacyjną. Perkusiści (np. tabliści lub mridangiści) oraz wokaliści i instrumentalisci

---

37 Martin Clayton, *The Rhythmic Organisation of North Indian Classical Music*, praca doktorska, SOAS, Londyn 1992, str. 21–40

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*.

muszą stale odnosić się do schematu *tali*, aby zachować spójność rytmiczną w ramach rozbudowanych improwizacji. Mimo, że *tala* często nie jest bezpośrednio „słyszalna” jako regularny puls (jak w muzyce zachodniej), jej struktura jest ściśle przestrzegana i wewnątrznie doświadczana przez wykonawców poprzez konwencje klaskania, gestykulacji i liczenia<sup>40</sup>.

W przeciwieństwie do południowoindyjskiego systemu karnatyckiego, hindustański system *tala* cechuje się większą elastycznością w praktyce wykonawczej oraz różnorodnością pod względem długości i struktury cyklu. Każda *tala* składa się z określonej liczby jednostek czasowych (*matra*) i podzielona jest na sekcje (*vibhag*), z których pierwsza — *sam* — stanowi punkt kulminacyjny i synchronizacji między solistą a tablistą. Do najczęściej stosowanych *tali* należą m.in. *Teentaal* (16 *matras*), *Ektaal* (12 *matras*), *Jhaptaal* (10 *matras*) oraz *Rupak taal* (7 *matras*), z których każdy posiada charakterystyczny układ akcentów (*tali*) i pauz (*khali*). Struktura *tali* wpływa nie tylko na formę, ale i na dramaturgię wykonania, umożliwiając zarówno ścisłe kadencje rytmiczne, jak i swobodne rozwinięcia improwizacyjne typowe dla gatunków takich jak *khayal* czy *dhrupad*<sup>41</sup>.

Niektóre *tale*, szczególnie w tradycji *karnatyckiej*, mogą osiągać długość nawet 256 jednostek czasowych, co świadczy o wyjątkowym stopniu rytmicznej abstrakcji i formalnej precyzji tego systemu. *Tala* stanowi nie tylko metryczną podstawę wykonania, ale także przestrzeń rytmicznej kreatywności, umożliwiając rozbudowaną improwizację oraz zastosowanie różnorodnych technik takich jak *tihai*, *korvai* czy *konnakol*.

## 7.5. Theka

W tradycyjnej muzyce hindustańskiej pojęcie *theka* odnosi się do uporządkowanego, powtarzalnego wzorca rytmicznego wykonywanego przez instrument perkusyjny, najczęściej *tabla*, który stanowi podstawę strukturalną i temporalną dla wykonania kompozycji muzycznej. *Theka* nie jest jedynie mechanicznym odgrywaniem rytmu, lecz pełni funkcję narracyjną, komunikując przebieg *tali* poprzez zróżnicowane akcenty, pauzy, oraz charakterystyczne sylaby perkusyjne zwane *bol*. *Theka* jest zatem mikrokompozycją

---

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Ravi Shankar, *My Music My Life*, Vikas Publishing House, New Delhi, 1969, str. 30.

rytmiczną ukazującą charakter wybranej *tali*. Każda *tala* posiada określone *theka*, którego obecność umożliwia wykonawcom improwizację melodyczną przy jednoczesnym zachowaniu spójności rytmicznej. W praktyce koncertowej *theka* staje się także formą dialogu między instrumentalistą grającym na *tabli* a solistą, podkreślając kulminacje fraz, zmiany tempa oraz dramatyczne napięcia wewnątrz struktury ragowej. Każda *theka* ma także wiele swoich wariacji w zależności od tempa wykonywania jak i interpretacji wykonawczych. Znajomość *theka* jest zatem niezbędna zarówno dla muzyków, jak i dla słuchaczy głęboko osadzonych w tradycji muzyki klasycznej Indii północnych, ponieważ stanowi on swoisty kod komunikacyjny rytmu i ekspresji artystycznej<sup>42</sup>.

## 7.6. Podstawowe rytmiczne struktury (*theka*) używane w muzyce hindustańskiej

### 1. Teental

- **Ilość matra:** 16
- **Podział:** 4 + 4 + 4 + 4
- **Sekwencja bol:**

Dha Dhin Dhin Dha | Dha Dhin Dhin Dha | Dha Tin Tin Ta | Ta Dhin Dhin Dha

### 2. Jhaptaal

- **Ilość matra:** 10
- **Podział:** 2 + 3 + 2 + 3
- **Sekwencja bol:**

Dhi Na | Dhi Dhi Na | Tin Na | Dhi Dhi Na

### 3. Ektaal

- **Ilość matra:** 12
- **Podział:** 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2
- **Sekwencja bol:**

Dhin Dhin | Dhage Tirakita | Tu Na | Kat Ta | Dhinna | Dhinna

---

<sup>42</sup> Clayton, Martin. *Time in Indian Music: Rhythm, Metre and Form in North Indian Rag Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2000, str. 53.

#### 4. Dadra Taal

- **Ilość matra:** 6
- **Podział:** 3 + 3
- **Sekwencja bol:**

Dha Dhin Na | Tin Na

#### 5. Keharwa

- **Ilość matra:** 8
- **Podział:** 4 + 4
- **Sekwencja bol:**

Dha Ge Na Ti | Na Ka Dhi Na

#### 6. Rupak Taal

- **Ilość matra:** 7
- **Podział:** 3 + 2 + 2
- **Sekwencja bol:**

Tin Tin Na | Dhin Na | Dhin Na

#### 7. Deepchandi Taal

- **Ilość matra:** 14
- **Podział:** 3 + 4 + 3 + 4
- **Sekwencja bol:**

Dha Dhin \_ | Dha Dha Tin \_ | Ta Tin \_ | Dha Dha Dhin \_

#### 8. Chautaal

- **Ilość matra:** 12
- **Podział:** 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2
- **Sekwencja bol:**

Dha Dha | Din Ta | Kita Dha | Din Ta | Kita Taka | Gadi Gena

## 7.7. Improwizacja w muzyce indyjskiej

Improwizacja w muzyce indyjskiej jest jednym z jej fundamentalnych i najbardziej charakterystycznych elementów, zarówno w tradycji północnoindyjskiej, jak i południowoindyjskiej. Stanowi nie tylko środek ekspresji artystycznej, ale również manifestację duchowego i intelektualnego mistrzostwa wykonawcy. W przeciwieństwie do zachodniego podejścia, które często kładzie nacisk na odtworzenie zapisu nutowego, muzyka indyjska opiera się niemal wyłącznie na ustnej tradycji oraz spontanicznej twórczości wykonawczej. W muzyce indyjskiej improwizacja jest głównym środkiem realizacji materiału muzycznego.

Podstawową jednostką organizującą przestrzeń melodyczną w klasycznej muzyce indyjskiej jest *raga*, rozumiana nie jako prosta skala, lecz jako złożony system reguł melodycznych, estetycznych i symbolicznych. Każda *raga* definiowana jest przez określony zbiór dźwięków (*swaras*), ich charakterystyczne następstwa i ozdobniki, a także przez przypisaną im porę dnia, sezon czy nastrój (*rasa*). Improwizacja w ramach ragi nie jest dowolna – wykonawca zobowiązany jest do przestrzegania konkretnych, kanonicznych cech danej ragi, jednocześnie eksplorując jej ekspresyjny potencjał<sup>43</sup>.

## 7.8. Znaczenie duchowe i dialogiczne

W kulturze indyjskiej muzyka postrzegana jest jako święta praktyka, duchowa dyscyplina, droga do samopoznania i jedności z boskością.

„Uczymy się, że jednym z podstawowych celów, do których dąży Hindus w swoim życiu, jest poznanie prawdziwego sensu wszechświata – jego niezmiennej, wiecznej istoty, co osiąga się najpierw poprzez pełne poznanie samego siebie i własnej natury.”

(Ravi Shankar)<sup>44</sup>

Granie muzyki traktowane jest nie tylko jako akt twórczy, lecz także jako forma medytacji, podczas której artysta staje się kanałem przepływu boskiej energii osiągając

---

<sup>43</sup>Nazir Ali Jairazbhoy, *The Rāgs of North Indian Music: Their Structure and Evolution*, Faber and Faber, Londyn, 1971 str. 21–26.

<sup>44</sup>Ravi Shankar, *My Music My Life*, Vikas Publishing House, New Delhi, 1969, str. 17.

w ten sposób połączenie z energią absolutu.

Improwizacja pełni również funkcję dialogu: pomiędzy solistą a akompaniatorem, pomiędzy instrumentalistą a wokalistą, pomiędzy wykonawcą a publicznością, a także – na poziomie duchowym – między wykonawcą a Absolutem. Tego rodzaju interaktywność ma szczególne znaczenie w koncertach muzyki indyjskiej, które są żywymi i niepowtarzalnymi doświadczeniami i mają zupełnie inny charakter niż w muzyce europejskiej.

Edukacja muzyczna w Indiach odbywa się głównie w tradycyjnym systemie *guru-shishya parampara* – długotrwałej relacji mistrz-uczeń. Improwizacji nie uczy się wprost – jest ona efektem wieloletniej praktyki, imitacji, recytacji fraz, a także wewnętrznego przyswojenia stylu mistrza. Dopiero po opanowaniu licznych *rag*, ich ścisłych zasad oraz ich wariantów, uczeń może zacząć rozwijać własną twórczość.

Improwizacja w muzyce indyjskiej nie jest przejawem dowolności, lecz świadomym aktem twórczym osadzonym w wielowiekowej tradycji. Jej głębokość i złożoność czynią ją nie tylko zjawiskiem estetycznym, ale także kulturowym, filozoficznym i duchowym. Jako taka, pozostaje jednym z najważniejszych fenomenów do dalszych badań muzykologicznych.

## 8. Konnakol – rytmiczny język karnatyckiej muzyki

*Konnakol* to południowindyjski system werbalizacji rytmu, oparty na artykulacji ustnej zestandaryzowanych sylab, który stanowi rdzeń rytmicznej praktyki muzyki karnatyckiej. System ten pozwala na "śpiewanie" fraz rytmicznych, zanim zostaną one przeniesione na instrumenty lub głos melodyczny.

O ile przy wyborze kierujemy się zdrowym rozsądkiem – na przykład używając mocnych dźwięków do akcentów, cichych dźwięków i różnych części języka i ust do szybszych fragmentów – muzycy mają pełną swobodę w stosowaniu różnych sylab do tej samej frazy. Sylaby są fonetyzacją wszystkich dźwięków używanych przez główny karnatycki instrument perkusyjny – *mridangam*<sup>45</sup>. Każdy muzyk, niezależnie od instrumentu, może wykonywać takie rytmiczne frazy za pomocą sylab rytmicznych, dobieranych według fonetycznych i akcentowych własności konkretnego rytmu. Sylaby te pochodzą z onomatopiecznej imitacji uderzeń głównego instrumentu perkusyjnego muzyki karnatyckiej – *mridangam*. Gdy natomiast perkusjoniści uczą się i analizują rytmy do

<sup>45</sup> Reina, Rafael, *Applying Karnatic Rhythmical Techniques to Western Music*, Routledge, Amsterdam, 2016, str. 22.

wykonania na wybranym instrumencie, posługują się terminem *solkattu*. Dobór sylab różni się w zależności od dźwięku jaki wydobywa się na tym instrumencie. W *konnakolu* wybierane są one przede wszystkim ze względu na swoją wokalną cechę brzmieniową i są wokalnymi środkiem artystycznym samym w sobie. Natomiast w *solkattu* mają one charakter mający na celu odwzorowanie konkretnego brzmienia instrumentu perkusyjnego (może to być także *ghatam* lub *kanjira*).

Bogactwo i wyrafinowanie tego perkusyjnego języka zasługuje na osobne studium, zarówno z muzykologicznego, jak i antropologicznego punktu widzenia. Nie tylko dlatego, że wyrafinowany *konnakol* jest instrumentem perkusyjnym samym w sobie, ale dlatego, że jest on doskonałym medium rytmicznym i bardzo uniwersalnym, bo stosować mogą go wszyscy muzycy bez względu na rodzaj instrumentu i muzyki.

## 8.1. Przykłady podstawowych sylab

Do wykonywania *konnakolu* wystarczy opanowanie czterech podstawowych sylab rytmicznych, których kombinacje pozwalają skonstruować praktycznie dowolny rytm. Jednak pełne bogactwo i estetyka tej techniki ujawniają się dopiero przy zastosowaniu rozszerzonego zestawu brzmień sylabicznych. Poniżej przedstawiono najczęściej używane sylaby w indyjskim systemie rytmicznym<sup>46</sup>:

|           |           |             |
|-----------|-----------|-------------|
| <b>Ta</b> | <b>Ki</b> | <b>Te</b>   |
| <b>Na</b> | <b>To</b> | <b>Ka</b>   |
| <b>Mi</b> | <b>Di</b> | <b>Ghi</b>  |
| <b>Ja</b> | <b>Ku</b> | <b>Nam</b>  |
| <b>Ri</b> | <b>Gu</b> | <b>Laam</b> |
| <b>Ga</b> | <b>Nu</b> | <b>Ku</b>   |

Dodatkowo niektóre sylaby jeśli są na końcu frazy i jeśli są akcentowane i po nich następuje pauza często dodaje się spółgłoskę w celu przedłużenia jej brzmienia. Wtedy na przykład dłuższa sylaba Ta staje się Tam, To – Tam, Di – Dim, Na – Nam itp<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> David Six, *Composing Techniques based on Indian Classical Rhythmical Structures*, praca magisterska, Anton Bruckner Privatuniversität, Linz, 2019, str. 20

<sup>47</sup> Zapis sylab *konnakolu* może różnić się w zależności od źródła, zwłaszcza gdy stosowana jest fonetyczna transkrypcja z

W najprostszej formie karnatycki system rytmiczny można podzielić na małe komórki rytmiczne o długości od jednego do dziewięciu miar. Każda z tych miar będąca jednym impulsem rytmicznym ma swoje odzwierciedlenie w odpowiednich sylabach.

Taki podział wraz z sylabami podaje Trichy Sankaran:<sup>48</sup>

- 1: Ta
- 2: Ta Ka
- 3: Ta Ki Ta  
Ta Jo Nu  
Ta Di Mi
- 4: Ta Ka Di Mi  
Ta Ka Jo Nu  
Ta Ri Ki Ta  
Ki Ta Ta Ka
- 5: Ta Din Gi Na Tom  
Ta Ka Ta Ki Ta  
Ta • • Tom •  
Ta Ki Ta Tom •
- 6: Ta Din • Gi Na Tom  
Ta Ki Ta Ta Ki Ta  
Ta Ka Ta Ka Di Mi  
Ta Ri Ta Ka Jo Nu
- 7: Ta • Din • Gi Na Tom  
Ta Ki Ta Ta Ka Di Mi  
Ta Ka Ta Din Gi Na Tom  
Ta Din • • Gi Na Tom
- 8: Ta Din • Gi • Na • Tom  
Ta Ki Ta Ta Din Gi Na Tom  
Ta Ka Di Mi Ta Ka Ja Nu
- 9: Ta • Din • Gi • Na • Tom  
Ta Ka Di Ku Ta Din Gi Na Tom  
Ta Ka Di Mi Ta Ka Ta Ki Ta  
Ta Ki Ta Ta Ki Ta Ta Ki Ta
- 10: Ta Ki Ta Tom • Ta Din Gi Na Tom  
Ta Ki Ta Ta • Din • Gi Na Tom

---

języków indyjskich – na przykład *Ta* bywa zapisywane jako *Tha*, a *Dim* jako *Dheem*. W niniejszej pracy zastosowałem uproszczoną formę zapisu, ułatwiającą odczyt i przyswajanie materiału, co może skutkować rozbieżnościami w porównaniu z innymi publikacjami.

48 Trichy Sankaran, *The Art of Konnakkol: An Introduction to Carnatic Rhythm* (Toronto: Lalith Publishers, 2010) str. 4.

## Ta Ka Di Ku Ta Din • Gi Na Tom

Każda następna komórka rytmiczna będzie już kombinacją istniejących. W uproszczeniu wystarczy zapamiętać sylaby w podziałach 1: (Ta) 2: (Ta Ka), 3: (Ta Ki Te), 4: (Ta Ke Di Mi) i pozostałe mogą być kombinacjami tych liczb. W przypadku grup składających się z pięciu sylab i więcej, sylaby *konnakolu* są kombinacjami grup od pierwszej do czwartej. Zatem przykładowo 7 będzie kombinacją 3+4 (Ta Ki Te Ta Ka Di Mi), lub 2+2+3 (Ta Ka Ta Ka Ta Ki Te), 2+3+2, 5+2, 2+5, itd. Wszystko to wymawiamy używając tych kilku sylab a kombinacji możemy w ten sposób mieć nieskończoną ilość.

Sylaby można przedłużać, dodając po nich kropki (np. *Ta..*), co wskazuje na odpowiednio zwiększoną wartość rytmiczną. Ich grupowanie łukami pozwala zapisywać triolowe, kwintolowe czy septolowe podziały, co znacznie ułatwia zarówno zapis, jak i transmisję złożonych fraz rytmicznych – bez konieczności stosowania klasycznej notacji muzycznej.

Wartość 6 i 9 miar możemy zapisać na przykład w taki sposób:

6: Ta. Ki. Ta.    oraz    9: Ta.. Ki.. Ta..

Zatem każda kropka przedłuża wartość rytmiczną sylaby o kolejną miarę. Oczywiście to tylko formalny zapis a największe znaczenie ma muzykalna wartość, w której operować możemy też dynamiką i barwą sylab. Są również sylaby, które same w sobie ze względu na brzmienie nadają rytmom charakteru (np.: Nat, Talangu).

Następnie możemy robić tempo podwójne i poczwórne dodając linię pojedynczą lub podwójną pod zapisem sylab. Podobnie jak zachodnim w zapisie nutowym. Akcentowane sylaby można zapisać dużą literą. Dla przykładu tak wygląda tradycyjny zapis jakim posługują się w Indiach:

Ta . Ta ri | . Ta ja nu | Ta ka ta ri | . Ta di mi | Ta ka ta ri | . Ta ja nu | Taka tari kita taka |  
Tam...

A tak wygląda to w zapisie nutowym:

Ta Ta ri Ta ja nu Ta ka ta ri Ta di mi Ta ka ta ri Ta ja nu Taka tari kita taka Tam

W procesie nauczania *konnakolu* istotną rolę odgrywa połączenie werbalizacji z systemem gestów dłoni, które wspomagają metryczne zrozumienie rytmu. Praktyka ta integruje analizę rytmiczną z fizycznym ruchem i pamięcią motoryczną. Już na etapie podstawowym uczniowie uczą się recytować sylaby w różnych cyklach metrycznych z równoczesnym odmierzaniem rytmu, tempa i podziałów (*tala*) na dłoniach i palcach. Na przykład prosta *tala* na 4/4 może w swojej zawartości 4 sylaby (ćwierćnuty), 8 sylab (ósemki), 16, 32 itd. Następnie mamy kolejne frazy, w których pominięto nuty, aby stworzyć pauzę lub synkopę, które mogą być zapisane przez kropkę. Na przykład 7 można zapisać jako (Ta. Ka. Ta Ki Te), 9 jako (Ta. Ki. Te. Ta Ki Te). Natomiast ze względu, że sylaby przypisane do każdej z grup zostały pierwotnie zaczerpnięte z brzmień bębna *mridangam*, większość z tych werbalizacji jest nadal używana, co przyczyniło się do powstania dużej różnorodności sylab i jej większej muzykalności. W ten sposób możemy urozmaicić powyższe rytmy i zrobić je znacznie przyjemniejsze do wymówienia.

Następnie możemy zapisywać grupy triolowe, kwintolowe, septolowe poprzez łączenie ich łukami w podgrupy. W ten sposób każdy możliwy rytm i fraza może być szybko zapisana, a co najciekawsze bardzo łatwo odczytana. Nawet przy znikomym znajomości muzyki czytając takie frazy słyszymy w nich struktury rytmiczne. W ten sposób bardzo szybko można wytłumaczyć komuś skomplikowany rytm bez użycia zapisu nutowego, który w tym przypadku stanowi znacznie bardziej skomplikowany system zapisu.

Przykład rytmicznej frazy zapisanej w stylu indyjskim a następnie w zapisie nutowym:

Ta Di Tom . Ta Tom Kitetaka Digutari Kitetaka Talangu Ta TakiteDikiteTakiteDikite Ta

Ta Di Tom . Ta Tom Ki te ta ka Di gu ta ri Ki te ta ka Ta lan gu Ta Ta ki te Di ki te Ta ki te Di ki te Ta

Jest to tylko jedna z możliwych interpretacji tego, jak *konnakol* można zapisać w języku pisanym, zinterpretować jako sumę określonych liczb w grupie, a także wymawiać. Zapis triol, kwartol, kwintol, septol często w Indiach dopisują jedynie słownie lub skrótom, jest to odpowiednio: (*tis*) *tishra*, (*ch*) *chatushra*, (*kh*) *khanda*, (*mis*) *mishra*. Jednym słowem – jest to wszystko kwestia indywidualna i nie jest ustandaryzowana, zależna od nauczyciela

lub ucznia.

Użycie większej ilości sylab sprawia, że *konnakol* może być wykorzystywany nie tylko jako system teoretyczny i pedagogiczny, ale przede wszystkim wykonawczy. Zwiększenie wachlarza sylab, użycie większej ilości pauz, synkop, zmian podziałów i zróżnicowanie dynamiki sprawia, że *konnakol* staje się jakby atrakcyjnym instrumentem scenicznym. Umiejętność dobrej wymowy i precyzji rytmicznej jest w tym przypadku bardzo ważna. Strukturyzowanie *konnakolu* w ten sposób tworzy estetykę kompozycyjną, która usprawnia brzmienie kompozycji, a także sprawia, że jest ona łatwa do zapamiętania.

Muzyk grający na instrumentach melodycznych, który uznaje dany fragment muzyczny za rytmicznie wymagający, często opracowuje go najpierw przy użyciu sylab rytmicznych, zanim podejmie próbę wykonania go głosem lub na instrumencie. Często improwizowane fragmenty solówek kończą się ciekawymi rytmicznymi wzorami, których nauczyli się i ćwiczili wcześniej. Te wzory, zwane np.: *mohara*, *muktayam*, *tirmana* i *korvai*, są opracowywane przy użyciu *solkattu* przed ustaleniem ich melodii. Choć zestaw sylab i wzorów wykorzystywanych przez muzyków skupiających się na melodii jest zazwyczaj mniej rozbudowany niż ten stosowany przez perkusistów czy mistrzów tańca, to praktyka użycia *konnakolu* ma prawdopodobnie najszersze konsekwencje funkcjonalne. Muzycy wykorzystujący *konnakol* jako narzędzie do analizy i rozwiązania rytmicznych trudności przenoszą ten ekspresyjny język rytmu z dziedziny tradycyjnie związanej z perkusją i tańcem na grunt ogólnej analizy rytmicznej i edukacji muzycznej.

*Konnakol* przenika niemal każdy aspekt muzyki karnatyckiej, której metryka stanowi jeden z najbardziej złożonych i wyrafinowanych systemów rytmicznych w światowych tradycjach muzycznych. Jednocześnie stanowi ono niezwykle skuteczne narzędzie wspomagające rozwój świadomego i precyzyjnego poczucia rytmu, które może być z powodzeniem stosowane także w kontekście innych tradycji muzycznych<sup>49</sup>.

„Inni muzycy mogą mi w ten sposób zaśpiewać rytm, precyzyjnie artykułując jego przebieg. Dzięki temu rozumiem rytm, ponieważ rozumiem *konnakol*. Mogę bardzo łatwo potem zastosować to na gitarze, ponieważ jeśli rozumiem to intelektualnie, to pozostaje tylko kwestia przełożenia na mój instrument. I oczywiście grania właściwych nut.”

(John McLaughlin)<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup>David P. Nelson, *Solkattu Manual: An Introduction to the Rhythmic Language of South Indian Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2008, s. 3–9

<sup>50</sup>*Remember Shakti, The Way of Beauty*, Universal Music France, (2006) DVD

## 8.2. Pala

W systemie rytmicznym muzyki karnatyckiej istotną rolę odgrywa jednostka zwana *pala* (tamil. *palai*), rozumiana jako strukturalna i funkcjonalna jednostka rytmiczna zawierająca zamknięty wzorzec sylab perkusyjnych (*solkattu*), osadzony w ramach danego cyklu metrycznego. *Pala* może być interpretowana jako podstawowy motyw rytmiczny, który — choć samodzielny — służy jako komponent większych form rytmicznych, takich jak *korvai* czy *mora*. W praktyce *pala* jest swego rodzaju cegielką służącą do budowy rytmicznych form i wykorzystywana jest zarówno w komponowaniu większych struktur, jak i w improwizacji rytmicznej (*kalpanaswara* lub *tani avartanam*), gdzie podlega wariacyjnym transformacjom, zachowując jednak wewnętrzną spójność metryczną. Pojęcie to nie odnosi się wyłącznie do ilości jednostek czasowych (*aksharakala*), lecz obejmuje także rytmiczną intencję i proporcje, co czyni je narzędziem analizy formalnej i ekspresji wykonawczej w tradycji południowoindyjskiej<sup>51</sup>.

Oto przykłady takich prostych jednostek. Każda z nich w poniższym przykładzie ma długość jednej ćwierćnuty.

ta ka di mi ta ki te ta dim te ta ka dim ta dim dim ta ka dim ki te ta ki te ta ka

ta ka di mi ta ka ta ki te ta ki te ta ka dim ta ki te ta ka ta ka di mi ta ka ta

ta di gi na tom ta ta ki te ta di gi ne ta ka dim ta ta ki te dim dim ta ka ta din ku ta dim

W zapisie zastosowałem sylaby *konnakolu* wybrane dowolnie przeze mnie – ich dobór można swobodnie modyfikować w zależności od kontekstu wykonawczego, zestawienia z innymi frazami, dynamiki czy tempa. Należy podkreślić, że zasadnicze znaczenie mają same wartości rytmiczne; po skonstruowaniu frazy poszczególne sylaby nie zawsze tworzą logiczny lub łatwy do wymówienia układ fonetyczny, a ich ostateczny dobór powinien wynikać z praktycznych i estetycznych potrzeb wykonania.

<sup>51</sup> Pichu Sambamoorthy, *South Indian Music*, vol. 5, Indian Music Publishing House, Chennai, 1998), str. 157.

## 8.3 Gati

Gati to nazwa odnosząca się do podziału wartości rytmu na równą liczbę jednostek (uderzeń) zwanych *matras*. Wartość rytmiczną można podzielić na pięć różnych gatis<sup>52</sup>.

-*Tishra* (podział triolowy, sekstolowy): 3 uderzenia

-*Chatushra* (podział ćwierćnotowy, ósemkowy itp): 4 uderzenia

-*Khanda* (podział kwintolowy): 5 uderzeń

-*Mishra* (podział septolowy): 7 uderzeń

-*Sankirna* (podział nonolowy): 9 uderzeń

W muzyce indyjskiej pojęcie *gati* odnosi się do rytmicznego podziału w ramach określonej *tali* (cyklu rytmicznego). *Gati* określa, jak szybko lub wolno są wykonywane uderzenia w danym rytmie, czyli jak dzielona jest jedna jednostka rytmiczna. Zatem na przykład puls składający się z *khanda gati* będzie miał grupy 5 kwintol na jedną jednostkę rytmu. Przy tym samym tempie uderzeń podział *misra gati* będzie miał grupy 7 septol na jednostkę rytmu, zatem będzie szybszy od *tishra*, *chatusra* i *khanda* ale wolniejszy od *sankirna*.



Można powiedzieć, że *gati* to sposób, w jaki rytm jest “pulsowany” lub “dzielony” w czasie. Można byłoby też zapisać powyższe *gati* jako rytmy 3/8, 4/8, 5/8, 7/8, 9/8 jednak liczba ósemek definiuje nam tempo zatem powyższe podziały byłyby w tym samym tempie a jedynie długość taktu się zmieni. Dlatego pojęcie *gati* bardziej możemy zrozumieć jako nieregularne podziały tej samej wartości tempa czyli tak zwane rozwinięcie rytmiczne.

Zmiana *gati* wpływa na dynamikę i ekspresję muzyczną, pozwalając na różnorodność rytmiczną w ramach jednej *tali*. Podsumowując, *gati* to rytmiczny podział lub tempo w muzyce indyjskiej, które określa sposób odmierzania uderzeń w ramach cyklu rytmicznego.

W tradycyjnej muzyce karnatyckiej pojęcie *gati* ma kluczowe znaczenie dla kształtowania rytmu i ekspresji muzycznej. *Gati* określa sposób podziału rytmicznego w ramach *tali*, wpływając na tempo i dynamikę utworu. Dzięki różnym *gati* muzycy mogą

<sup>52</sup> Rafael Reina, *Applying Karnatic Rhythmical Techniques to Western Music*, Routledge, Amsterdam, 2016, str. 21.

wprowadzać zróżnicowanie rytmiczne, co wzbogaca interpretację i nadaje muzyce unikalny charakter.

*Gati* pozwala na elastyczne modulowanie rytmu, co jest istotne zarówno w kompozycjach, jak i w improwizacjach, umożliwiając artystom tworzenie złożonych i subtelnych wzorców rytmicznych. W ten sposób *gati* jest fundamentem rytmicznej struktury i artystycznej ekspresji w muzyce klasycznej Indii.

Zatem na przykład rytm 4/4 składający się z *khanda gati* będzie miał 4 grupy po 5 kwintol czyli łącznie 20 uderzeń w cyklu, który zazwyczaj zawiera 16 szesnastek. Podobnie rytm 3/4 zagrany jako *khanda gati* będzie miał 3 grupy po 7 septol czyli 21 uderzeń w cyklu.

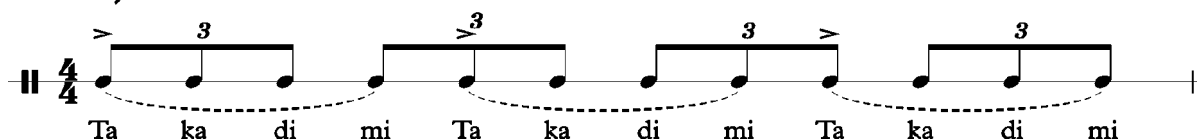
## 8.4. Jati

W muzyce indyjskiej pojęcie *jati* (lub *jathi*) odnosi się do charakterystycznego rytmicznego wzoru lub schematu, który określa sposób grupowania uderzeń w ramach rytmu (*tali*). *Jati* definiuje liczbę jednostek rytmicznych akcentów w danym cyklu i wpływa na strukturę rytmiczną utworu.

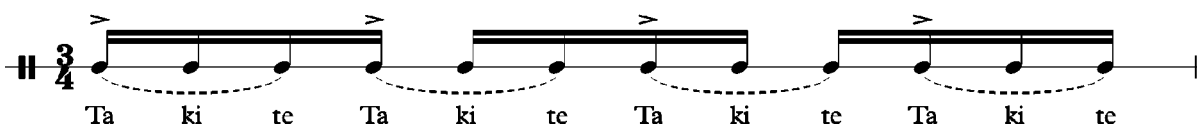
*Jati* można zdefiniować jako system akcentów stosowanych w *gati*, powodujący powstanie akcentów krzyżujących się w danym rytmie, tworzenia polirytmicznych struktur. *Jati* obejmuje liczbę rytmicznych miar (*matras*), które zawsze różnią się od liczby *gati*.

Istnieją cztery *jatis*: 3, 4, 5 i 7, w związku z czym każde *gati* może wykorzystywać trzy *jati*.

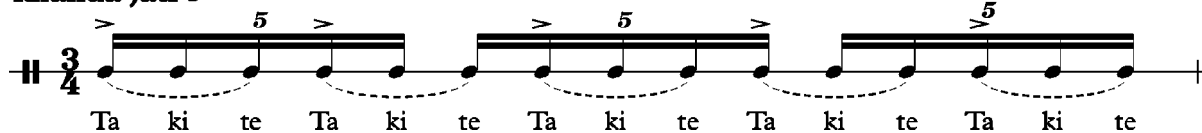
### tishra jati 4



### chatushra jati 3



### khanda jati 3



### mishra jati 4



Jedną z pierwszych i najważniejszych rzeczy, które należy wiedzieć, aby korzystać z pojęć wywodzących się z pojęcia *jati*, jest to, jak śledzić, ile taktów i akcentów jest potrzebnych, aby kombinacja *gati/jati* mogła się rozwiązać (czyli spotkać w punkcie początkowym na pierwszej wartości w cyklu rytmicznym)<sup>53</sup>. Dla początkujących uczniów sylaby są nauczane i recytowane przy zachowaniu liczenia *tala* rękami. Sylaby *konnakolu* są najpierw recytowane w *tali* o długości odpowiadającej liczbie sylab. Aby to zilustrować, grupa pięciu nut „ta ka ta ki ta” jest najpierw nauczana w *tali* o długości pięciu impulsów (*khanda chappu tala*). Następnie odliczając frazę 5 miar rytmicznych używamy na przykład jedynie 4 sylab „ta ka di mi”, które po nałożeniu na rytm *khanda chappu* (5/4) powodują bardzo ciekawe przesunięcia akcentów, które w rezultacie „spotykają” się na *sam* po 20 miarach. Podobnie odmierzając rytm *chatushra* (4/4) a wymawiając jedynie grupy 3 sylab „ta ki te” spotykamy się po 12 miarach znowu na wspólnym akcencie.

*Jati* jest więc fundamentalnym elementem rytmicznym, który kształtuje tempo i rytm utworu, podobnie jak *gati*, ale bardziej skupia się na liczbie i charakterze podziałów rytmicznych w cyklu.

## 8.5. Gati bhedom

*Gati bhedom* to technika rytmiczna, w której frazowanie w kombinacji *gati/jati* jest konstruowane wokół *jati*, a nie *gati*. Kiedy fraza jest zbudowana na *jati*, tworzy to iluzję, że fraza jest w innym *gati* i tempie niż główny puls. Ta technika rytmiczna oznacza "przesunięcie" struktury frazowania przez zmianę *gati* przy zachowaniu tej samej *jati*. Oznacza to, że fraza rytmiczna – skonstruowana w określonej *jati* – może zostać przetransponowana na inny podział rytmiczny (*gati*), co prowadzi do różnych efektów

53 R. Reina, *Applying Karnatic Rhythmical Techniques to Western Music*, Routledge, Amsterdam, 2016, str. 35

teksturalnych i metrycznych. W tym przypadku, istotna jest relacja między akcentacją a podziałem i prowadzi do fascynującej manipulacji czasem muzycznym – fraza może być odczuwana jako przyspieszająca lub spowalniająca, choć jej wewnętrzna struktura (*jati*) pozostaje ta sama. W rezultacie wykonawca i słuchacz odczuwają iluzję relatywnego przesunięcia metrum, ale całość pozostaje spójna dzięki powrotowi po odpowiedniej ilości cykliów do pierwszego uderzenia na początku frazy (*sam*). To podejście może być traktowane jako forma „destrukcji i reorganizacji” rytmu<sup>54</sup>.

*Gati bhedam* ma potencjał jako narzędzie kompozycyjne również w muzyce zachodniej – pozwala na zachowanie struktury frazy i jednocześnie jej metryczne przegrupowanie, powodując efekt polirytmiczny lub politempo bez konieczności zmiany notacji pulsacyjnej. Dzięki temu dostarcza więcej możliwości adaptacji rytmicznej improwizacji lub kompozycji, zachowując jednocześnie rytmiczną integralność w stylu karnatyckim.

Przykład zmiany podziału jednostki rytmicznej (*gati*) w obrębie tego samego cyklu (*tala*) skomponowany przez indyjskiego mistrza *konnakolu* B.C.Manjunath<sup>55</sup>.

**gati bhedam**

Dim ta ka Ta dim ta Tam ki ta ta ka di ne Da ta ki ta Dim ta Ki ta ta dim Ta ta ka ta ka Ta ka  
 Di ne dim ta Ta ka dim ta Ta dim Dim ta Ta ka ta ka di ne Ta dim Dim ta Ta dim gi na to dim  
 Tam ki ta ta ka di ne Dim ka ta Ta dim ta Ta dim ta ta ka dim Ta ta ka di na ta ki te ta ri ki ta ta ka Ta ka di na dim Ta ka di na dim Ta ta ki  
 te Ta ta di gi ne ta ka dim Ta ka dim Ta ta ki te Ta ta ka ta ka Ta ka di ne dim ta Ta ka dim Ta ka dim ta ka Dim ta ki te Dim ta ka ta ka  
 Ta ka di na dim ta Ta ka dim ta Dim ta ka Ta dim ta Ta ke dim Dim ta ka Ta ta ke di ne dim Ta ka dim Dim ta ka ta dim  
 ta Ta ta ka ta dim ta Ta ta ka Ta dim ta Tam ki ta ta ka di na Ta ka dim Tam ki ta ta ka di na Ta dim TaDim

W związku z tym fraza w, na przykład, *khanda jati 3* powinna brzmieć tak, jakby wykonawca grał frazę w *tishra*. Słuchacz powinien nie tylko odbierać, że wykonawca gra frazę w *tishra*, ale jednocześnie, ponieważ podstawowym pulsem jest *khanda*, powinno się również wydawać, że fraza jest wykonywana w innym tempie.

54 R. Reina, *Applying Karnatic Rhythmical Techniques to Western Music*, Routledge, Amsterdam, 2016, str. 35

55 nagrana na potrzeby ww. książki

Ta koncepcja frazowania zgodnie z *jati*, a nie *gati*, jest bardzo głęboko zakorzeniona w muzyce karnatyckiej i jest jednym z najbardziej zaawansowanych umiejętności rytmicznych.

W rzeczywistości termin *khanda jati 3* jest terminem, który muzyk karnatycki nigdy nie powiedziałby *khanda jati 3*, ale *tishra* w *khanda*, co dość dobitnie oddaje ideę stojącą za tym pojęciem: sprawianie wrażenia, że jest się w *tishra*, podczas gdy podstawowym *gati* jest *khanda*.

Zatem na przykład rytm 4/4 składający się z *khanda gati* będzie miał 4 grupy po 5 kwintol czyli łącznie 20 uderzeń w cyklu, który zazwyczaj zawiera 16 szesnastek. Podobnie rytm 3/4 zagrany jako *khanda gati* będzie miał 3 grupy po 7 septol czyli 21 uderzeń w cyklu.

## 8.6. Tihai

*Tihai* to charakterystyczna formuła rytmiczna stosowana w muzyce klasycznej Indii, zwłaszcza w końcowych fazach fraz melodycznych lub rytmicznych, mająca na celu zaznaczenie kadencji i zakończenia. Składa się z krótkiego motywu rytmicznego, który powtarzany jest trzykrotnie w równych odstępach, zazwyczaj tak, aby ostatnie jego uderzenie wypadło dokładnie na *sam* – pierwszy i najważniejszy akcent w cyklu rytmicznym (*tala*). Choć koncepcja *tihai* wywodzi się z tradycji północnoindyjskiej (hindustańskiej), znajduje także zastosowanie w muzyce południowoindyjskiej (karnatyckiej), gdzie często pełni rolę efektownego zwieńczenia improwizacji. Struktura *tihai* wymaga doskonałego wyczucia rytmu i znajomości matematycznych proporcji, dlatego uznawana jest za jeden z bardziej zaawansowanych elementów retoryki rytmicznej w muzyce indyjskiej. *Tihai* pełni nie tylko funkcję estetyczną, ale również praktyczną – pozwala artyście zaznaczyć zakończenie lub przejście do kolejnej sekcji utworu, jednocześnie wykazując się wirtuozerią rytmiczną.

**tihai**

Ta ka di mi Ta      Ta ka di mi Ta      Ta ka di mi Ta

W kontekście konstrukcji *tihai* jest najczęściej trójdzielną frazą rytmiczną, w której ten sam motyw rytmiczny powtarza się trzykrotnie, czasem z niewielkimi wariacjami. *Tihai* ma

strukturę specjalnie zaprojektowaną tak, aby tworzyć dynamiczne rytmy w poprzek w do głównego rytmu. Każdy z tych segmentów może być zbudowany z krótkich rytmicznych kompozycji, które sumują się do określonej liczby jednostek rytmicznych (*matra*), dostosowanej do cyklu metrycznego (*tala*) utworu. Między powtórzeniami pojawiają się czasem krótkie przerwy lub przejścia (rytmiczne wypełnienia), a cały *tihai* kończy się precyzyjnie na *sam* – pierwszym uderzeniu cyklu<sup>56</sup>.

## 8.7. Chakradar

*Chakradar* to jeszcze bardziej złożona i efektowna forma rytmiczna stosowana w tradycji hindustańskiej muzyki klasycznej, szczególnie w repertuarze tablistów. Jest to forma zbudowana z trzykrotnie powtórzonej frazy rytmicznej, z których każda zawiera wewnętrzny *tihai*. Tym samym *chakradar* można opisać jako kompozycję typu „*tihai* w *tihai*”, co czyni ją mistrzowskim pokazem symetrii, wyczucia czasu i rytmicznej precyzji. Fraza *chakradar* wymaga od wykonawcy nie tylko doskonałego opanowania metrum, ale również zaawansowanej umiejętności planowania frazowania tak, aby złożona struktura formalna zakończyła się dokładnie w odpowiednim miejscu cyklu.

**chakradar 1**

The musical notation for Chakradar 1 is presented in three lines, each representing an iteration of the phrase. The time signature is 4/4. Each iteration consists of a main rhythmic phrase followed by a smaller internal tihai. The notes are quarter notes, and rests are indicated by vertical lines with flags. The lyrics 'Ta ta ka di mi Ta' are written below the notes. The first iteration ends with a double bar line, the second with a single bar line, and the third with a double bar line.

Ta ta ka di mi Ta      Ta ta ka di mi Ta      Ta ta ka Ta

Ta ta ka di mi Ta      Ta ta ka di mi Ta      Ta ta ka Ta

Ta ta ka di mi Ta      Ta ta ka di mi Ta      Ta ta ka Ta Ta

Powyższy przykład przedstawia *chakradar* w jego tradycyjnej, uproszczonej formie. W praktyce wykonawczej, w celu uzyskania bardziej złożonej i artystycznie interesującej struktury, często modyfikuje się trzecią część powtórzenia – na przykład poprzez

56 Clayton, Martin. *Time in Indian Music: Rhythm, Metre and Form in North Indian Rag Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2000, str. 169.

wprowadzenie wewnętrznego *tihai* zbudowanego z krótszych wartości rytmicznych lub opracowanie symetrycznej frazy o tej samej długości. Poniżej przytaczam zmodyfikowany wariant powyższego *chakradaru*, często wykorzystywany w jednym z utworów naszego repertuaru:

**chakradar 2**

Ta ta ka di mi Ta Ta ta ka di mi Ta Ta ta ka Ta

Ta ta ka di mi Ta Ta ta ka di mi Ta Ta ta ka Ta

Ta ta ka di mi Ta di mi ta ka Ta di mi ta ka Ta di mi ta ka Ta

Tradycyjnie zakończenie następuje na pierwszym uderzeniu taktu, jednak we współczesnej muzyce indyjskiej, zwłaszcza tej czerpiącej z elementów muzyki zachodniej, coraz częściej spotykamy odejście od tej reguły. Struktury tego typu bywają celowo kończone tuż przed *sam*, w celu wywołania zaskoczenia lub dramaturgicznego napięcia – technika ta jest charakterystyczna m.in. dla twórczości Triloka Gurtu. Tradycyjnie *chakradar* wykonywany jest jako kulminacyjny punkt solo na tabli, solo na instrumencie melodycznym, improwizacji wokalne, lub jako efektowne zakończenie większej formy rytmicznej. Choć struktura ta wywodzi się z tradycji hindustańskiej, jej logika matematyczno-rytmiczna znajduje również zastosowanie w innych kontekstach muzycznych, zwłaszcza tam, gdzie struktury *tihai* pełnią podobną funkcję formalną i dramaturgiczną. W kontekście współczesnych fuzji między muzyką indyjską a innymi stylami, *chakradar* może być postrzegany jako rytmiczny odpowiednik kadencji w muzyce zachodniej – moment napięcia i rozwiązania, podkreślający zakończenie frazy poprzez złożoną strukturę symetryczną.

## 8.8. Muktayam

*Muktayam* to jeden z klasycznych typów kadencji rytmicznych w systemie

karnatyckim, występujący najczęściej na zakończenie kompozycji lub dłuższej improwizacji rytmicznej. Strukturalnie może przybierać różne formy, jednak jego najczęstszą postacią jest trzykrotne powtórzenie wybranego motywu rytmicznego (*pala*), zakończonego w punkcie *sam*, czyli na pierwszym uderzeniu cyklu rytmicznego (*tala*). W przeciwieństwie do *tihai* znanej z tradycji hindustańskiej (która także bazuje na potrójnej repetycji), *muktayam* może być znacznie bardziej złożony i często zawiera rozbudowaną część przygotowawczą (*purvanga*), która nie musi być powtarzana, a jedynie prowadzi do trzykrotnego powtórzenia motywu domykającego (*uttaranga*). Każdy z tych motywów zachowując identyczną długość może także mieć swoje wariacje, które mogą polegać na przykład na zagęszczeniu lub podwojeniu wartości rytmicznych.

**Muktayam**

Ta Di Gi Na Tom Ta Di Gi Na Tom Ta di gi na tom Ta di gi na to Ta di gi na to Ta di gi na to Tam Ta

3  
di Ta ki ta tom Ta di Ta ki ta tom Ta di Ta ki ta tom Tam Di gu ta ri Ki te ta ka Tom Di gu ta ri Ki te ta ka Tom Di gu ta ri Ki te ta ka Tom Tam

Dzięki temu kadencja ta pozwala na dużą elastyczność formalną i ekspresyjną, umożliwiając wykonawcy kreatywne rozwinięcie materiału rytmicznego w ramach danej *tala*. Z perspektywy estetyki systemów rytmicznych, *muktayam* może być użyte jako narzędzie rozwijania napięcia rytmicznego i domykania formy w sposób efektowny, a jednocześnie zakorzeniony w tradycji indyjskiej<sup>57</sup>.

## 8.9. Korvai

Jednym z kluczowych elementów organizujących zakończenia fraz rytmicznych w improwizacji i kompozycji jest *korvai* – zaawansowana struktura kadencyjna, obecna zwłaszcza w kontekście perkusyjnych improwizacji (*tani avartanam*) oraz rytmicznych sekwencji w *kalpanaswarach* i *pallavi*.

*Korvai* to termin oznaczający dosłownie „splot” lub „plecionkę”, co dobrze oddaje jego funkcję w muzyce – jest to zapętlna fraza rytmiczna, która wieńczy większy odcinek improwizacji lub stanowi kulminację dłuższej formy. Struktura *korvai* składa się z dwóch lub trzech różnych *muktayam*, które powtórzone są trzy razy i razem tworzą spójną całość,

<sup>57</sup> R. Reina, *Applying Karnatic Rhythmical Techniques to Western Music*, Routledge, Amsterdam, 2016, 166–170.

podkreślając precyzję i złożoność rytmu. Najczęściej ta forma pojawia się jako efektowna końcówka solowego występu perkusyjnego (*tani avartanam*), ale równie często występuje w partiach melodycznych, szczególnie w kontekście *kalpanaswaram* – improwizowanych wokalnych lub instrumentalnych sekwencji skalowych zakończonych rytmicznie precyzyjnym wzorem<sup>58</sup>.

Cała struktura może obejmować od kilkunastu do nawet kilkudziesięciu jednostek rytmicznych i musi idealnie „wpasować się” w metrum. Taki rodzaj matematycznej precyzji łączy logikę kompozycyjną z wirtuozerią wykonawczą.

Przykładowe wariacje *korvai* mogą wyglądać następująco, autorem poniższej jest legendarny *mridangista* - Umalayapuram K. Srinivasam:

W *tani avartanam* – solowym występie perkusyjnym, który następuje zazwyczaj po głównej części koncertu – *korvai* pełni funkcję efektownej kulminacji. Jest to często ostatnia, najbardziej złożona część improwizacji, która prezentuje kunszt rytmiczny instrumentalisty i domyka cały występ.

W przypadku *kalpanaswaram* – improwizowanej melodii opartej na sylabach gam (*sa, re, ga...*) – *korvai* przyjmuje formę melodyczno-rytmicznej kadencji. Śpiewak lub instrumentalista (np. skrzypek, flecista) wykonuje coraz bardziej złożone rytmicznie sekwencje, kończące się precyzyjnie zsynchronizowanym *korvai*<sup>59</sup>.

58 Trichy Sankaran, *The Art of Konnakkol: An Introduction to Carnatic Rhythm* Lalith Publishers, Toronto, 2010, str. 102–104.

59 L. Subramaniam, V. Subramaniam, *Euphony, Indian Classical Music*, Eastwest Books Edition 1999, str. 134.

*Korvai* jest nie tylko muzycznym, ale i matematycznym zjawiskiem. Jego struktura opiera się na dokładnym obliczeniu proporcji między długością motywu a długością cyklu metrycznego. Tworzenie *korvai* wymaga głębokiego zrozumienia systemów rytmicznych (m.in. *gati*) oraz zdolności do ich modyfikowania w czasie rzeczywistym.

*Korvai* to jedna z najbardziej złożonych i wyrafinowanych form rytmicznych w muzyce karnatyckiej. Stanowi techniczną, matematyczną i estetyczną kulminację wielu form improwizacji. Jako rytmiczna kadencja domyka frazy i łączy kompozycyjną logikę z wirtuozerią wykonania. Jej obecność zarówno w partiach perkusyjnych, jak i melodycznych świadczy o centralnej roli rytmu w kulturze muzycznej południowych Indii. Jednocześnie mimo swej technicznej trudności, pozostaje jedną z najbardziej podziwianych i oczekiwanych chwil każdego koncertu muzyki karnatyckiej. Jego idealne „lądowanie” na *sam*, czyli początek taktu, daje słuchaczowi poczucie zakończenia i rytmicznej satysfakcji, a dla muzyków jest dowodem najwyższej precyzji wykonawczej. Jest to także element wspólnej gry między muzykami – synchronizacja *korvai* wymaga współpracy i głębokiego zrozumienia między solistą a perkusistą.

## 8.10. Korappu

W tradycji muzyki karnatyckiej termin *korappu* (lub *koraippu*) odnosi się do techniki rytmicznej polegającej na stopniowym skracaniu długości powtarzanych fraz w ramach tego samego cyklu rytmicznego (*tala*), przy zachowaniu stałego tempa i metrum. Termin *korappu* pochodzi z języka tamilskiego i znaczy „redukować”. Technika ta znajduje zastosowanie przede wszystkim w solowych improwizacjach perkusyjnych (*tani avartanam*) oraz w konnakolu, służąc budowaniu napięcia dramaturgicznego przed kadencją końcową. Bardzo często wykorzystywana także jako podstawa do rytmicznych dialogów w improwizacjach między co najmniej dwoma muzykami. Schematycznie *korappu* opiera się na proporcjonalnym redukowaniu długości fraz, np. 7–6–5–4–3, z każdą frazą powtarzaną trzykrotnie. Proces ten może prowadzić do *tihai*, *muktayam* lub *korvai*, stanowiących zakończenie formy. *Korappu* różni się od *korvai* tym, że nie posiada zamkniętej, gotowej formuły, lecz stanowi otwartą sekwencję opartą na matematycznej progresji, będąc swoistym „przygotowaniem” do kulminacyjnego zamknięcia. Cechą charakterystyczną *korappu* jest narastające napięcie rytmiczne, wynikające z coraz szybszej wymiany fraz i redukcji przestrzeni czasowej, co nadaje tej technice szczególną ekspresję

formalną i retoryczną. *Korappu* to jedno z najbardziej zaawansowanych i jednocześnie efektownych narzędzi kształtowania napięcia rytmicznego w improwizowanej muzyce południowych Indii.

**korappu**

Ta ke di na Ta ki te Tom Ta ke di na Ta ki te Tom Ta ke di na Ta ki te Tom

Ta ki te Ta ki te Tom Ta ki te Ta ki te Tom Ta ki te Ta ki te Tom Ta ka Ta

ki te Tom Ta ka Ta ki te Tom Ta ka Ta ki te Tom Ta ke di ne Tom Ta ke di ne

Tom Ta ke di ne Tom Ta ki te Tom Ta ki te Tom Ta ki te Tom Ta ka Tom

Ta ka Tom Ta ka Tom ta Tom ta Tom ta Tom Tom Tom Tom Ta

## 8.11. Zastosowania praktyczne techniki konnakolu

Z perspektywy zarówno praktyki wykonawczej, jak i dydaktycznej, technika *konnakolu* stanowi niezwykle wartościowe narzędzie, którego zastosowanie wykracza daleko poza tradycyjny kontekst południowoindyjskiej muzyki karnatyckiej. Współcześnie, coraz częściej adaptowana jest ona w muzyce zachodniej – zarówno klasycznej, jazzowej, jak i etnicznej – ze względu na swój uniwersalny, logiczny i intuicyjny charakter. Poniżej przedstawiono najważniejsze obszary praktycznego wykorzystania *konnakolu* w procesie twórczym, wykonawczym i edukacyjnym.

- Technika *konnakolu* pozwala na bardzo szybkie przyswajanie skomplikowanych figur rytmicznych pomijając całkowicie zapis nutowy

- Jest bardzo obrazową metodą zapamiętywania rytmicznych i melodycznych fraz
- Jest znakomitą formą komponowania, w szczególności w momencie szukania ciekawych rozwiązań rytmicznych na których oprzeć możemy rozwiązania melodyczne.
- Jest znakomitym językiem porozumiewania się między muzykami, w szczególności interdyscyplinarnymi.
- Pozwala skupić się na artykulacji, akcentowaniu i frazowaniu wszelkich partii melodycznych wykonywanych na każdym instrumencie.
- *Konnakol* jest również bardzo przydatny w rozwijaniu wyobraźni na temat fraz melodycznych. Łączenie rytmicznych struktur z dźwiękami różnej wysokości tworzy w efekcie nowy język w muzyce mający bardzo szerokie zastosowanie w grze na instrumentach melodycznych.
- W niezwykle szybki sposób rozwija umiejętność improwizacji

## Rozdział II

### 1. Połączenie stylów muzycznych na podstawie projektu Indialucia - analiza koncepcji estetycznych

Indialucia to wyjątkowa muzyczna harmonia łącząca ogniste flamenco Andaluzji z głębokimi, bogatymi w zmysły dźwiękami Indii. Jest tak kolorowa i niezapomniana jak smak indyjskiej kuchni, tak transformująca jak podróż do serca słonecznej Hiszpanii. Jest to fuzja dwóch odrębnych tradycji muzycznych. Warto wspomnieć, że flamenco jest od początku istnienia wynikiem przenikania się różnych kultur. Stąd koncepcja łączenia brzmień z innymi nie jest mu obca, gdyż flamenco samo w sobie jest tygłem, w którym mieszały się kultury różnych nacji i wątków etnicznych.

W kontekście zjawisk takich jak projekt Indialucia, szczególnego znaczenia nabiera koncepcja transkultury muzycznej zaproponowana przez Margaret Kartomi. Autorka zauważa, że współczesne procesy łączenia tradycji muzycznych nie mogą być trafnie opisywane jedynie za pomocą pojęć takich jak „fuzja”, „synteza” czy „hybryda”, które implikują mechaniczne zestawienie elementów pochodzących z różnych kultur. Zamiast tego, Kartomi wprowadza termin „transkultura muzyczna”, rozumiany jako proces dialektyczny, w którym dochodzi do twórczej konfrontacji sprzecznych elementów stylistycznych, skutkującej wyłonieniem się nowej jakości muzycznej<sup>60</sup>. Kluczowym warunkiem zaistnienia tego procesu – jak wskazuje za Watermanem<sup>61</sup> – jest istnienie choćby minimalnego stopnia podobieństwa między uczestniczącymi w nim kulturami muzycznymi<sup>62</sup>. Przykład Indialucii zdaje się potwierdzać tę tezę: wspólne cechy muzyki flamenco i tradycji indyjskich, takie jak modalność, silna ekspresja emocjonalna, złożona rytmika oraz obecność improwizacji, umożliwiając nie tylko stylistyczne współlistnienie, lecz rzeczywistą integrację w ramach nowej formy estetycznej. Zatem projekt Indialucia nie ogranicza się do zestawienia dwóch estetyk muzycznych, lecz ukazuje transkulturowy

---

60 Margaret J. Kartomi, *The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts*, *Ethnomusicology* 25, no. 2, Maj 1981, str. 234.

61 Etnomuzykolog Christopher Waterman, twierdzi, że dla zaistnienia głębokiej integracji (a nie tylko powierzchownej fuzji) potrzebna jest pewna minimalna zgodność elementów dźwiękowych między łączonymi tradycjami. Mówiąc prościej: im większe podobieństwa strukturalne – np. rytmiczne, melodyczne, modalne – między dwoma stylami, tym większa szansa na to, że ich połączenie zaowocuje nową, spójną formą muzyczną, a nie jedynie kolażem brzmień.

62 Christopher Waterman, *"Our Tradition Is a Very Modern Tradition": Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity*, *Ethnomusicology* 34, no. 3 (1990): str. 367–379

dialog, oparty na głębokiej znajomości tradycji zarówno flamenco, jak i klasycznej muzyki indyjskiej.

To nie jest więc proste zestawienie kultur, lecz świadome i twórcze przenikanie się dwóch systemów muzycznych, ich wzajemna reinterpretacja i rozwój w kierunku nowej jakości artystycznej. Indialucia realizuje tę ideę z wyjątkową muzyczną wrażliwością, nie tylko łącząc style, ale też szanując ich wewnętrzną logikę i ekspresję.

## 2. Przenikanie kultur w muzyce flamenco

"Nikt nie przypuszczał, że soleá może brzmieć dobrze z fortepianem, basem i perkusją. Ale jeśli soleá jest dobra, cantaor śpiewa dobrze i muzycy wiedzą gdzie są, to jest ewolucja we flamenco. A to dopiero początek."

(Ricardo Pachón)<sup>63</sup>

Trudno jest jednoznacznie wskazać moment, w którym w Andaluzji rozpoczął się proces łączenia muzycznych elementów – można wręcz uznać, że istniał od samego początku, jeszcze zanim flamenco otrzymało swoją nazwę. Już w średniowieczu arabski śpiew krzyżował się z tradycją żydowską, arabska lutnia przekształciła się z czasem w hiszpańską gitarę, a technika prymitywnej gitary flamenco łączyła się z subtelnością stylu klasycznego Francisca Tárregi. W kolejnych wiekach rytmy latynoamerykańskie wpłynęły na rozwój nowych form flamenco, Paco de Lucía wprowadził do tej muzyki *cajón*, przywieziony z Peru, a do zespołów flamenco zaczęto włączać coraz więcej instrumentów melodycznych i perkusyjnych. Współpraca z muzykami jazzowymi oraz inspiracje takimi gatunkami jak salsa, blues, rock czy pop doprowadziły do stylistycznej syntezy, która wzbogaciła flamenco o nowe, różnorodne barwy.

Flamenco musi ewoluować ponieważ jest to sztuka żywa, czyli taka, która trwa i nie jest zamknięta żadnymi ramami czasu ani kanonami muzycznymi. Nie jest też muzyką, tak jak klasyczna muzyka europejska, która jest dokładnie zapisana w nutach i istnieje na zasadzie wykonywania oraz interpretacji dzieł twórców, którzy dawno już nie żyją. Można byłoby grać na przykład czyjeś kompozycje, które kiedyś zostały nagrane, ale skoro każdy muzyk flamenco jest dużej mierze twórcą a nie odtwórcą ma pełne prawo do tego, aby włożyć do tej muzyki coś swojego nie tylko pod względem interpretacji, ale przede

---

63 Ricardo Pachón - producent i znawca muzyki flamenco.

wszystkim kompozycji i aranżacji. Zmieniają się czasy – zmienia się muzyka. Tak więc pojawiają się nowi artyści przynoszący ze sobą nowe brzmienia i nowe inspiracje, które odzwierciedlają ich wewnętrzne odczucia. Kiedyś twórcy flamenco byli ludźmi żyjącymi w skrajnym ubóstwie i często byli uciskani – ich muzyka niosła więc w sobie cały bagaż tych emocji. Obecnie, flamenco staje się bardziej miejskie niż wiejskie. Dziś już artyści nie rodzą się w grotach, nie mieszkają na ulicy i nie są prześladowani za kolor skóry. Mają więc zupełnie inne potrzeby, inne warunki życia i inne problemy. Potrafią czytać, mają radio, internet, smartfon, mogą pracować. Nie można więc wymagać od nich tworzenia takiej samej muzyki wyrażającej to samo cierpienie, które towarzyszyło muzykom kilka pokoleń wcześniej. Przez te wszystkie lata społeczeństwo Hiszpanii zmieniło się, a wraz z nim ewoluowało także flamenco. Tak na temat ewolucji we flamenco wypowiedział się w jednym z wywiadów Paco de Lucía:

"Teraz nastały bardzo dobre czasy dla flamenco. To już nie jest takie pokolenie, w którym ja dorastałem, gdzie wszyscy kopiowali mistrzów. Wtedy wszyscy zzynali falsety Ricardo i Sábicasa, a inni kopiowali pieśni Maireny, wszyscy wtedy grali tak samo i śpiewali tak samo. Musieliśmy robić to, co mistrzowie, bo to było czyste, a wszystko co nowe nie, i to była głupota. Teraz jest duże otwarcie, w którym już nie uwzględnia się tego puryzmu, którym karmiono nas w tych czasach. Teraz każdy chce robić nowe rzeczy, to Camarón i ja otworzyliśmy drzwi, my zaczęliśmy tworzyć nowy trend we flamenco. Teraz każdy kto nagrywa płytę musi brzmieć nowocześnie. Ale zawsze umieszczają jakąś tradycyjną *seguiriyas* lub *martinete* chcąc jakby przez to powiedzieć: "patrz, ja też tak potrafię" po to, aby zamknąć w ten sposób gębę purystom. Wszyscy chcą być oryginalni i dobrze. Oczywiście zdarzają się też zupełnie głupoty i rzeczy bez sensu, ale tak to jest. Czas ostatecznie będzie weryfikować wszystko. To co jest dobre będzie wzbogacać tradycję flamenco i za 60 lat nazwą to czystym flamenco."

Dzisiaj ludzie mają łatwy dostęp do muzyki. Słuchają wszystkiego od jazzu, poprzez rock, pop po muzykę klasyczną dzięki temu mają duże, ogólne pojęcie o muzyce we wszystkich jej odmianach i stylach. Łatwo jest więc inspirować się wszystkim tym, co jest dobre i tworzyć muzykę uniwersalną. Flamenco przecież też powstało na kanwie różnych stylów muzycznych jakie istniały w tamtych czasach w Hiszpanii. Dlaczego teraz nie

miałby ten proces cały czas trwać? Camarón de la Isla, który jest uznany za największego śpiewaka flamenco wszech czasów właśnie inspirował się wszystkim co mu wpadło w ucho. Miał bardzo dużo płyt w domu i potrafił wydobyć z każdej z nich jej najlepsze elementy. Muzyka flamenco na pewno nie rozwinęłaby się tak dobrze gdyby nie zawarte w niej obecnie wpływy innych gatunków muzyki. Każda forma sztuki, która czerpie inspiracje z innych źródeł będzie się bardzo dobrze rozwijać. Podobnie jest w przyrodzie – kolejne pokolenie będzie lepsze jeśli skrzyżujemy jednostkę z innym osobnikiem, o odmiennym kodzie genetycznym. Flamenco, które powstało w wyniku fuzji ma do fuzji największe prawo i to zjawisko w dzisiejszym flamenco jest czymś jak najbardziej pozytywnym pod warunkiem, że będzie dawało dobry efekt. Na zrodzenie się flamenco u jego zarania istotny wpływ miała muzyka arabska, dlatego połączenie z tym stylem jest najbardziej naturalne i dla każdego ucha brzmi dobrze. Wpływ muzyki latynoamerykańskiej w pierwszej połowie ubiegłego stulecia zaowocował powstaniem tak zwanych *cantes de ida y vuelta*, czyli pieśni wyjścia i powrotu, którymi są *rumba*, *guajira*, *vidalita*, *colombianas* i *milonga*. Dzisiaj nikt nie zaprzeczy, że jest to flamenco, a przecież w czasach gdy te formy powstawały inspirowane były czymś zupełnie nowym, pochodzącym zza oceanu. Tak więc czemu nie miałyby dziś powstawać nowe formy flamenco będące pod wpływem na przykład muzyki indyjskiej? Biorąc pod uwagę takie elementy jak jazz i rock, które oddziaływać na flamenco zaczęły w późniejszym okresie, efekt połączenia tych stylów jest czymś naturalnym dla słuchaczy dzisiejszego pokolenia. Kłopoty z zaakceptowaniem, a może bardziej ze zrozumieniem takiej fuzji mogą mieć dziś tylko ludzie w bardziej zaawansowanym wieku, dla których flamenco do tej pory brzmiało bardziej ortodoksyjnie oraz puryści lub wyrafinowani koneserzy. Oczywiście żadna ze stron nie będzie miała tu stuprocentowej racji i jest to rzecz gustu, bo przecież flamenco w swej pierwotnej formie było wolne od takich wpływów jak jazz, rock czy salsa. Tak więc można przyjąć umownie, że flamenco jako wzorcowy model to *cantaor*, tancerz i gitarzysta, natomiast wszystko co wychodzi poza ten schemat to tylko różne rodzaje fuzji. Zakładając jednak, że taki model będzie pierwowzorem mającym największe prawo do noszenia nazwy "flamenco" to kolejne jego mutacje muszą nazywać się inaczej. Dlatego zwolennicy nowoczesnego nurtu nadali mu swoją nazwę – *Nuevo Flamenco*, dzięki czemu nikt nie powinien mieć zarzutów, bo jest to nowy odrębny gatunek muzyki flamenco, który funkcjonuje według swoich praw. Jak różne bywa współczesne flamenco od tradycyjnego słyszy każdy. Zawiera ono w sobie wiele wpływów innych kultur, jest bardziej zaawansowane rytmicznie i harmonicznie oraz posiada zupełnie nowe brzmienia i nowe instrumenty. Jednak wszyscy muzycy grający dziś

tak zwane *nuevo flamenco*, czy *flamenco fusión* wychowali się na tradycyjnym oraz grali flamenco klasyczne. Takie zespoły jak Ketama czy Pata Negra doskonale potrafią akompaniować do klasycznego tańca i śpiewu, posiadają silne podstawy i dzięki temu ich muzyka zawiera w sobie charakter flamenco pomimo, że dziś nie jest to już flamenco. Trzeba odróżnić czym jest flamenco, a czym muzyka tworzona przez flamencosów, ponieważ bywa i tak, że muzycy flamenco grają pop, a jazzmani *bulerías*.

Trudno jest w tym momencie obiektywnie stwierdzić jakie są granice flamenco, kiedy ono się zaczyna, a kiedy kończy, czy to jest jeszcze flamenco, czy już zupełnie nowy styl muzyczny, każdy może sądzić inaczej i spory na ten temat będą istnieć zawsze. Pomimo, że wielu krytyków patrzy na flamenco w przeszłość, my zostaniemy jednak w teraźniejszości mając ogromny szacunek dla tradycyjnego i podziw dla współczesnego. Żyjemy w czasach rozkwitu muzyki flamenco i jesteśmy świadkami, a może nawet współtwórcami tej wspaniałej sztuki. Jednak dopóki będzie istnieć flamenco, zawierać w sobie będzie elementy wielu kultur, które stapiają się w jedną całość.

## Rozdział III

### 1. Opis wybranych instrumentów wykorzystanych do nagrania dzieła muzycznego.

Flamenco to nie tylko śpiew, gitara, i taniec; to także towarzyszący jej zespół instrumentów podkreślających rytm. We współczesnym flamenco dodawanych jest coraz więcej różnych instrumentów, nie tylko perkusyjnych, ale także dętych i strunowych wzbogacających brzmienie oraz linię melodyczną. Podstawowymi jednak ciągle pozostaje gitara, *palmas* i *zapateado*.

Mówiąc o muzyce indyjskiej to jakby mówić o muzyce europejskiej. Ten kraj jest większy niż cała Europa i ma znacznie dłuższe tradycje muzyczne. Zatem instrumentarium muzyki indyjskiej zależy od regionu, stylu i tradycji. W dziele muzycznym zawarłem jedynie mały wycinek spektrum instrumentalnego. Mając na uwadze przede wszystkim skład mojego zespołu Indialucia, w którym gram od ponad dwudziestu lat głównym instrumentem melodycznym będzie tu sitar, natomiast instrumenty perkusyjne to przede wszystkim *tabla*, *ghatam* i *konnakol*.

#### 1.1. Instrumenty melodyczne

##### 1.1.1. Gitara flamenco

Gitara flamenco z pozoru przypomina gitarę klasyczną, jednak są to dwa odrębne instrumenty, różne pod względem brzmienia, konstrukcji i drewna. Więcej na temat charakterystyki i historii instrumentu w rozdziale pt. **Budowa gitary i jej cechy brzmieniowe i wykonawcze**

##### 1.1.2. Sitar

Sitar jest jednym najpopularniejszych instrumentów strunowych w północnych Indiach. Uważa się, że wprowadził go Amir Khusru, który zmodyfikował istniejącą *veenę*<sup>64</sup>. Jego wersja miała trzy struny i była znana jako *seh-tar* (*seh* oznacza „trzy” języku perskim, a *tar*

<sup>64</sup> Veena to tradycyjny indyjski instrument strunowy, należący do rodziny lutni, o długiej szyjce i rezonatorze wykonanym najczęściej z drewna lub tykwy. Jego pochodzenie datuje się na ok. II wiek p.n.e.

oznacza struny). Jest wykonana z drewna tekowego i a podło rezonujące ze skorupy tykwy. Ma długi gryf z dwudziestoma ruchomymi metalowymi progami i 5 do 7 głównymi strunami. Dwie lub trzy z tych strun są znane jako *chikari*, używane jako struny dronowe, a także do tworzenia efektu rytmicznego podczas szybkiej improwizowanej sekcji znanej jako *jhala*. Poniżej progów biegną struny rezonujące *taraf*, których liczba waha się od dziewięciu do trzynastu, dostrojone do dźwięków granej ragi. Na wierzchniej płycie znajduje się duży mostek, nad którym opierają główne struny, a poniżej tych strun, blisko głównego mostka, znajduje się kolejny mniejszy mostek, nad którym oparte są struny rezonujące. Mostki są zazwyczaj wykonane z kości słoniowej lub kości wielbłądziej. Może być jeszcze jeden rezonator, jak w *veena* lub *sarodzie*, na górnym końcu gryfu, który działa jak dodatkowy rezonator. Progi są wypukłe i są przywiązane do gryfu specjalnymi sznureczkami. Progi można przesuwac w górę lub w dół, aby uzyskać konkretny ton, który pasuje do dźwięków granej ragi. Także przesuwanie progów dostraja menzurę instrumentu w zależności od napięcia strun.

Sitar jest trzymany pod kątem około 45° do podłogi. Pudło rezonansowe spoczywa na lewej stopie siedzącego ze skrzyżowanymi nogami wykonawcy. Prawy łokieć siedzącego wykonawcy spoczywa na górnej części rezonatora i go podtrzymuje. Główne struny są dociskane palcami lewej ręki (prawie wyłącznie wskazującym i serdecznym) i jednocześnie szarpane przez druciany plektron (znany jako *mizrab*) nakładany na palec wskazujący prawej ręki. Mały palec lewej dłoni służy także do trącania strun rezonujących. Bardzo typową cechą tego instrumentu jest podciąganie strun wzdłuż progów palcami lewej ręki, aby przejść się z jednej nuty w drugą bez odrywania palca od struny. Ten rodzaj ornamentacji jest znany jako *meend*<sup>65</sup>.

Na sitarze gra się specjalną techniką trącając *mizrabem* w obie strony przede wszystkim pierwszą strunę, grającą większość melodii. Pomiędzy dźwiękami pierwszej lub drugiej struny muzyk trąca akompaniujące struny *chikari*, nadające rytm oraz podstawę ragi (tonikę i kwintę). Długie, nieprzerwane fragmenty muzyczne są wykonywane poprzez podciąganie struny na każdym progu. Ten rodzaj grania zazwyczaj stara się imitować śpiew i łączyć ze sobą wiele dźwięków po sobie następujących. Im dłuższe wybrzmiewanie instrumentu, tym dłuższe frazy można zagrać tylko raz trącając strunę. Dzięki technice *meend* możliwe jest wydobycie do sześciu półtonów na jednym progu. Ta technika nawiązująca do ornamentacji wokalnych wymaga bardzo wysokiej precyzji intonacyjnej.

---

65 L. Subramaniam, V. Subramaniam, *Euphony, Indian Classical Music*, Eastwest Books Edition, Chennai 1999, str. 118.

### 1.1.3. Skrzypce karnatyckie

Skrzypce południowoindyjskie są niemal identyczne ze skrzypcami zachodnimi, ale różnią się od nich strojeniem, pozycją gry i bardzo często posiadają piątą, najniższą strunę. Tradycyjnie gra się na nich, siedząc ze skrzyżowanymi nogami, z główką umieszczoną na prawej kostce artysty, tył skrzypiec spoczywa na lewym ramieniu (obojczyku lub klatce piersiowej), dając w ten sposób wykonawcy nieobciążoną lewą rękę, którą może grać indyjskie ozdobniki muzyczne, takie jak *gamaka*. Strojenie instrumentu jest następujące: toniczne, dominantowe, toniczne (oktawa wyżej) i dominantowe (oktawa wyżej), odpowiednio od czwartej do pierwszej struny, przy czym tonika jest zmienna. Skrzypce karnatyckie są niezbędne jako akompaniament melodyczny zarówno w koncertach instrumentalnych, jak i wokalnych<sup>66</sup>.

### 1.1.4. Sarod

Sarod uważa się za potomka *rabab*, znalezionego w Afganistanie. Na tym instrumencie najczęściej gra się plektronem ze skorupy orzecha kokosowego lub kości słoniowej. Podstrunnica bez progów jest wykonana z metalu, a główne struny do gry i rytmu oraz szesnaście strun rezonujących spoczywa na mostku zamocowanym na membranie z koziej skóry<sup>67</sup>. Korpus wykonany jest z wyłobionego kawałka drzewa i zazwyczaj przy gryfie montuje się metalową misę, będącą dodatkowym pudłem rezonującym. Ponieważ jest to instrument bezprogowy, metalowe struny dociska się krawędziami paznokci do metalowej podstrunnicy umożliwiając w ten sposób ślizganie się po strunach i płynne zmienianie dźwięków. Podobnie jak w sitarze, gra na sarodzie nawiązuje w swej ornamentyce do indyjskiego śpiewu. W przypadku sarodu efekt *meend* uzyskuje się poprzez przesuwanie docisku struny paznokciami lewej ręki.

### 1.1.5. Bansuri

Flet to jeden z najpowszechniejszych i najstarszych instrumentów muzycznych na świecie. Jest częścią każdego znanego nam systemu muzycznego. Nawet jego forma jest mniej więcej taka sama na całym świecie i pozostała niezmienną na przestrzeni rozwoju kultury i cywilizacji.

W Indiach flety poprzeczne w zależności od regionu znane są pod kilkoma różnymi

---

<sup>66</sup> L. Subramaniam, V. Subramaniam, *Euphony, Indian Classical Music*, Eastwest Books Edition, Chennai 1999, str. 95.

<sup>67</sup> Ravi Shankar, *My Music My Life*, Vikas Publishing House, New Delhi, 1969, str. 38.

nazwami: *venu, vamsi, bansi, murali, kolalu*. Technika gry na tym instrumencie najczęściej czerpie z charakterystycznych elementów używanych w wokalistyce. Zatem typowe dla indyjskiego stylu gry będą glissanda i melizmaty imitujące bezpośrednio ludzki śpiew. *Bansuri* klasyczne jest wykonane z bambusa. Bambus używany do wykonania instrumentu powinien być prosty, czysty, gładki i bez pęknięć. Nie powinien być ani za młody, ani za stary. Normalna średnica instrumentu wynosi dwa centymetry, chociaż czasami używa się również szerszych. Monumentalne dzieło o muzyce, Sangeeta Ratnakara z Sarangadevy, napisane w XIII wieku, wymienia osiemnaście rodzajów fletów, według odległości między ustnikiem a pierwszym otworem palca - odległości wahają się od 21 cm do 45 cm<sup>68</sup>.

Flety *bansuri* mają sześć otworów (w przypadku instrumentu hindustańskiej muzyki) lub siedem (w przypadku muzyki karnatyckiej). Pomimo posiadania jedynie tylu otworów muzycy wydobywają wszystkie dźwięki skali chromatycznej poprzez częściowe przykrywanie otworów. I podobnie jak w każdym instrumencie klasycznej muzyki indyjskiej, technikę *meend* stosuje się tutaj przez płynne odsłanianie i zasłanianie otworów, tak, aby w sposób śpiewny łączyć dźwięki w danej skali.

### 1.1.6. Tumbi

*Tumbi* to tradycyjny instrument strunowy pochodzący z regionu Pendżab w Indiach i Pakistanie, znany z ostrego, wysokiego dźwięku. Jest on niezbędnym elementem tradycyjnej pendżabskiej muzyki ludowej. Występuje również w nowoczesnej muzyce bhangra, dzięki czemu jest rozpoznawalny na całym świecie.

Ma prostą konstrukcję z pojedynczą struną i małym drewnianym lub tykwowym korpusem. Pomimo posiadania tylko jednej struny, *tumbi* może produkować zaskakujący zakres dźwięków poprzez szybkie techniki palcowe, które zmieniają wysokość i rytm. Niektóre *tumbi* posiadają proste progi, które zazwyczaj nie dają właściwej intonacji. Jednak jest to instrument ludowy a nie klasyczny, stąd prawidłowa intonacja w przypadku tego instrumentu wręcz nie pasuje stylistycznie do tej formy muzyki.

Gra się na nim poprzez szarpanie struny wyprostowanym palcem wskazującym, na który zazwyczaj jest nałożony rodzaj plektrum *mizrab*, podobnie jak przy grze na sitarze. Gra na *tumbi* posiada rytmiczny, ostry i jasny dźwięk o krótkim wybrzmiewaniu, który napędza energiczne rytmy związane z tym gatunkiem. Pomimo swojej prostoty, konstrukcja *tumbi* pozwala na szybką, rytmiczną grę, dzięki czemu idealnie nadaje się do tradycyjnej

---

68 B. Chaitanya Deva, *An Introduction to Indian Music*, Publications Division, New Delhi, 1973, str. 60.

muzyki pendżabskiej i form tanecznych i jest integralną częścią energicznego i tanecznego charakteru muzyki pendżabskiej.

### 1.1.7. Tanpura

*Tanpura* (także *tambura*, *tanpuri*) to tradycyjny indyjski instrument strunowy pełniący funkcję bordunu, stanowiącego harmoniczne tło dla głosu lub instrumentu solowego w muzyce klasycznej Indii (zarówno w tradycji hindustańskiej, jak i karnatyckiej)<sup>69</sup>. Instrument nie wykonuje melodii, lecz produkuje ciągły, rezonujący dźwięk oparty na podstawie danej ragi. Posiada zazwyczaj cztery lub pięć strun strojonych do toniki (*sa*) oraz jednej lub dwóch charakterystycznych kwint lub kwart (np. *pa*, *ma*). Struny uderzane są naprzemiennie palcami w powtarzalnym cyklu, co tworzy bogaty spektrum alikwotów. Istotnym elementem budowy *tanpury* jest podobnie jak w sitarze płytka mostka (*jawari*), nadająca jej charakterystyczne, lekko brzęczące brzmienie. Jej dźwięk wspiera intonację i pozwala wykonawcy utrzymać się w ramach tonalnych ragi. Stała obecność *tanpury* w praktyce wykonawczej sprawia, że indyjscy muzycy od najmłodszych lat rozwijają niezwykle precyzyjny słuch relatywny, ucząc się odnosić każdy dźwięk do toniki i naturalnie intonować w ramach danej ragi.

## 1.2. Instrumenty perkusyjne

### 1.2.1. Tabla

Jeden z najbardziej w świecie rozwiniętych membranofonów, o niezwykłych możliwościach brzmieniowych. Instrument składa się z dwóch bębnow. Mniejszy, zwany *dayan*, posiadający wysoki dźwięk, na którym gra się prawą dłonią; wykonany z twardego drewna ma kształt cylindra lub ściętego stożka. Drugi, zwany *bayan*, o basowym brzmieniu, na którym gra się lewą dłonią, ma kształt półkolistego, kielichowego naczynia wykonanego z polerowanej miedzi, mosiądzu, brązu lub niklu. Obie te części instrumentu pokrywa specjalna kilkuwarstwowa, jagnięca skóra, z przyklejoną czarną nakładką, mającą na celu obciążenie membrany, dające charakterystyczne brzmienie. Oba bębny mają około 25 centymetrów wysokości, *bayan* ma średnicę membrany 22 centymetry, a *dayan* około 14.

Najstarsze zapisy dotyczące tabli pochodzą z XVIII wieku. Jednak instrument ten

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, str. 54.

powstał 600 lat temu, kiedy w Indiach przecięto na pół pewien bardzo stary bęben zwany *pakhawaj*, aby oddzielić funkcję membrany basowej od sopranowej i ustawiono go w pionowej pozycji. W ten sposób uzyskano dużo lepsze możliwości brzmieniowe, polegające głównie na selektywności brzmienia. Tak powstała tabla.

Dziś jest to podstawowy instrument perkusyjny północnych Indii, akompaniujący do instrumentów melodycznych (np. *sitar*, *sarangi*, *sarod* i in.) i śpiewu. Stroi się go, w zależności od tonacji utworów, głównie do dźwięków C i D. Dobry tablista potrafi z tabli wydobyć kilkadziesiąt różnych tonów za pomocą palców, dłoni i nadgarstka, stosując tyleż samo różnych technik.

### 1.2.2. Ghatam

*Ghatam* jest jednym z najstarszych instrumentów perkusyjnych w południowych Indiach. Zasadniczo jest to gliniany, duży garnek z wąskim otworem. Instrument ten jest wykonany z gliny wypalanej wraz z opiłkami mosiądzu lub miedzi i niewielką ilością opiłków żelaza. Rozmiar ghatamu różni się w zależności od wysokości dźwięku. Każdy *ghatam* jest dostrojony do określonej wysokości dźwięku, chociaż można nieznacznie zmienić wysokość dźwięku, nakładając glinę plastelinową i lub nasączać wodą wewnątrz instrumentu.

Wykonawca podczas grania na *ghatam* siedzi ze skrzyżowanymi nogami, trzymając instrument na kolanach, a otwór instrumentu jest zwrócony w stronę brzucha. Ręce, dłonie, palce, a także paznokcie są używane do wydawania różnych dźwięków. Czasami *ghatam* jest odwracany, tak aby otwór był zwrócony w stronę publiczności, a wykonawca gra na szyjce *ghatam*. Można go również przesuwac w różne pozycje podczas gry. Czasami wykonawca podrzuca garnek w powietrze i łapie go w rytm, ku uciechu publiczności<sup>70</sup>.

Można też modulować wysokość dźwięku basowego poprzez przykrywanie brzuchem otworu skierowanego do wewnątrz.

### 1.2.3. Konnakol

Konnakol (lub Solkattu) to nazwa nadana sylabom używanym do „śpiewania” rytmicznej frazy. W muzyce karnatyckiej każdy muzyk może „śpiewać” frazę, używając kombinacji sylab, która wydaje się odpowiednia dla danej frazy, zanim doda do niej melodię.

Więcej, patrz rozdział pt. **Konnakol**

70 L. Subramaniam, V. Subramaniam, *Euphony, Indian Classical Music*, Eastwest Books Edition, Chennai, 1999, str. 103.

#### 1.2.4. Kanjira

Kanjira to również bardzo stary instrument perkusyjny, jest ona dodatkowym instrumentem perkusyjnym, obok głównego, którym jest *mridangam*. Podobnie jak zachodni tamburyn, składa się z okrągłej drewnianej obręczy o średnicy od 20 do 23 centymetrów i głębokości od 7 do 10. Membrana jest wykonana ze skóry jaszczurki naciągniętej obręczy. Druga strona jest pozostawiona otwarta. Obręcz ma zazwyczaj jedną szczelinę, w której znajdują się małe metalowe cekiny (tradycyjnie stare brytyjskie mosiężne monety). Dzwonią one, gdy gra się na tym instrumencie. Kanjirę trzyma się w lewej ręce i gra się na niej dłońią i palcami prawej ręki. Napięcie membrany zmniejszamy spryskując ją odrobiną wody. Zmiany w dźwięku można uzyskać, wywierając nacisk w pobliżu zewnętrznej krawędzi lewą ręką podczas gry. Instrument nie jest dostrojony do żadnej konkretnej wysokości dźwięku. W przeciwieństwie do *mridangam* i *ghatam*, ta sama *kanjira* może być używana do dowolnej wysokości dźwięku<sup>71</sup>.

Przy odpowiednim zwilżeniu membrany kanjira staje się instrumentem o zaskakująco niskim brzmieniu. Przy dobrym nagłośnieniu basowe dźwięki tego małego instrumentu grają w okolicach 60 – 80 Hz dając niesamowity efekt brzmieniowy.

#### 1.2.5. Cajón

Cajón - w tłumaczeniu dosłownym - skrzynka. Wykonana z drewna, posiadająca z tyłu otwór rezonansowy. Podczas gry siedzi się na tym instrumencie jak na krześle, uderzając dłońmi o przednią membranę wykonaną z cienkiej sklejki. Ten prosty instrument perkusyjny pochodzi z Peru. Tradycyjny peruwiański cajón jest nieco inny, nie posiada bowiem strun lub sprężyn zamontowanych pod płytą przednią. Jako instrument flamenco został odkryty i zaadaptowany przez Paco de Lucię i jego perkusjonistę (Rubem Dantas) pod koniec lat siedemdziesiątych. Obecnie wykorzystywany jest w większości zespołów flamenco i w ostatniej dekadzie w niemal każdej muzyce.

Dźwięk wydobywany jest poprzez uderzanie palcami, dłońmi lub kostkami w przednią płytę, która jest poluzowana tak, że minimalnie nie dolega do pozostałej części instrumentu. Uderzenie daje w rezultacie suchy i krótki trzask wzmocniony strunami lub sprężyną. W zależności od miejsca gdzie uderzymy, uzyskujemy różne brzmienia: bliżej środka niski, basowy dźwięk, przy krawędzi wysoki, na bocznej ścianie krótki "drewniany". Można też grać miotełkami uzyskując brzmienie podobne do różnego rodzaju shakera.

---

71 L. Subramaniam, V. Subramaniam, *Euphony, Indian Classical Music*, Eastwest Books Edition, Chennai 1999, str. 102

### 1.2.6. Palmas

Palmas - czyli klaskanie, to podstawowy instrument akompaniujący do wszystkich form rytmicznych (*al compás*). Jest to bardzo ważny element rytmiczny we flamenco i jest na tyle ciekawy, że staje się wirtuozerską sztuką samą w sobie. Wielu artystów potrzebuje *palmas* slysząć na scenie, ponieważ jest to niejako podstawowy element rytmiczny – indywidualny metronom, który jest rytmicznym punktem odniesienia. Nie tylko odmierza rytm, ale także daje wycucie frazy i podkreśla dynamikę każdego z rytmicznych utworów.

„Rytmiczna precyzja i względna perkusyjna prostota sprawiają, że klaskanie jest kluczowym elementem spójności grupy podczas celowych przyspieszeń lub nagłych zmian: w praktyce klaskanie uzewnętrznia pulsację, która pozwala innym wykonawcom mieć rodzaj organicznego metronomu, do którego można dostosować swój subiektywny puls, szczególnie podczas tych zmian tempa”<sup>72</sup>.

Wbrew pozorom *palmas* nie jest takie proste - szereg skomplikowanych rytmów zagranych z wielką prędkością wymaga precyzji i doskonałego poczucia rytmu. Charakterystyczne dla tej muzyki jest bardzo efektowne *contratiempo*, czyli naprzemienne klaskanie kilku *palmeros* (klaszczaczy), takie, że między każde klaśnięcie jednego *palmero* wchodzi jedno lub dwa klaśnięcia drugiego. W kulturze flamenco każdy od dziecka akompaniuje swoimi dłońmi na wszystkich występach.

Istnieją dwa różne rodzaje *palmas*. Pierwsze to *palmas fuertes* (silne) dające ostry i głośny dźwięk. Aby je wykonać lewa dłoń musi być otwarta pozostawiając w środku lekkie zagłębienie. Palec wskazujący, środkowy i serdeczny prawej, złączone razem uderzają płasko w zagłębienie lewej dłoni. Na początku wydobyć ostrego i wyraźnego dźwięku nie jest łatwe, sztuka ta wymaga długich ćwiczeń.

Drugi typ to *palmas sordas* (głuche), dające cichy i miękki dźwięk. Tutaj obie dłonie powinny być lekko zgięte; *palmas sordas* wydobywa się uderzając o siebie wewnętrznymi ich stronami. Jest dużo łatwiej opanować ten rodzaj klaskania niż *fuertes*, niemniej jednak, aby otrzymać właściwe brzmienie należy poświęcić temu trochę uwagi.

Rodzaj *palmas* używamy w zależności od charakteru utworu lub jego części. Przy dobrze ustawionych rękach można klaskać kilka godzin, nie czując bólu i zmęczenia.

---

72 Bernat Jimenez de Cisneros Puig, *Aproximación musicológica a las palmas flamencas a través de la fonografía y la praxis contemporánea*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 2019, str. 344.

Artysta, który potrafi wykonać dobre *palmas*, z wyobraźnią i wyczuciem, stosując synkopowanie i *contratiempo*, potęguje efekt i dodaje wiele dynamizmu muzyce, szczególnie w takich formach muzycznych jak *bulerías*, *alegrías* czy *tangos*.

### 1.2.7. Zapateado

Zapateado - czyli stepowanie towarzyszyło muzyce flamenco od kiedy istniał taniec. Termin *zapateado* pochodzi od słowa *zapato* (but). Specjalnie podkutymi butami tancerz lub tancerka wykonują skomplikowane rytmy. Istnieje sześć rodzajów wydobytego przez but dźwięku: bardzo ostry - przez obcas, głośny - przez uderzenie całą płaszczyzną, przez czubek buta, przez potarcie o podłogę oraz kombinacje wyżej podanych. Czasem, na koncertach, partia solowego stepu trwa nawet do 20 minut, pozostawiając tancerza zlanego potem a publiczność szalejącą.

Damskie buty (*zapatos de mujer*) są głównie w kolorze czarnym, ale w zależności od stroju i tańca mogą być w innych kolorach, a nawet w groszki. Męskie (*zapatos de hombre*) sięgają powyżej kostki i są czarne lub brązowe.

### 1.2.8. Nudillos

W kontekście flamenco, *nudillos* (z hiszpańskiego „kostki”) odnosi się do techniki perkusyjnej używanej do tworzenia rytmicznych uderzeń kostkami dłoni na stole. Podobnie jak *palmas*, *nudillos* są sposobem na zagrania rytmu i akompaniamentu do śpiewu i tańca podczas występu flamenco lub nagrań. W efekcie dźwięk takiego „instrumentu” w pewnym stopniu przypomina rytmy wykonywane obcasami na podłodze, jednak są znacznie prostsze do wykonania i tym samym do nagrania.

„W muzyce flamenco wykorzystuje się szereg instrumentów pełniących podwójną funkcję: symboliczną-społeczną i muzyczną. Z jednej strony ich obecność na scenie oznacza odtworzenie atmosfery lub sytuacji, w których przez długi czas powstawało dzieło muzyczne. Przykładem tego jest stół lub lada, miejscu spotkań miłośników flamenco, gdzie od początku istnienia tego gatunku muzycznego rytm wybijano kostkami palców. Stół odzwierciedla również rodzinny lub prywatny charakter spotkań flamenco, będących rytuałem charakterystycznym dla kultury flamenco”<sup>73</sup>.

---

73 A. Moreno Saenz, *Las Percusiones del Flamenco*, praca doktorska, Universidad de Sevilla, Sevilla 2015, str. 43.

## Rozdział IV

### Opis utworów składających się na dzieło artystyczne

W niniejszym rozdziale przedstawiam opis poszczególnych kompozycji, które składają się na projekt muzyczny. Proces kompozycyjny i aranżacyjny opierał się na świadomym wykorzystaniu szerokiej palety barw instrumentalnych oraz zestawień stylistycznych, wynikających z połączenia dwóch odległych tradycji muzycznych. W poszczególnych utworach zastosowałem rytmy, metrum oraz struktury improwizacyjne, które pozwoliły na podkreślenie ich indywidualnego charakteru. Jednym z założeń koncepcyjnych było także zintegrowanie warstw rytmicznych obu tradycji w spójną narrację muzyczną. Aby wzbogacić kolorystykę całego projektu, zaprosiłem do współpracy wybitnych artystów grających m.in. na *sitarze*, *sarodzie*, *bansuri*, skrzypcach karnatyckich oraz śpiewaków flamenco i muzyki indyjskiej, dzięki którym udało się oddać autentyczny klimat obu kultur.

Poprzez wszystkie utwory próbuję pokazać, że złożona rytmika flamenco może być skutecznie zintegrowana z systemem muzyki indyjskiej bez utraty tożsamości żadnego z tych porządków. Co więcej, kompozycje poniższe tworzą wspólny model muzyczny, w którym złożone struktury rytmiczne, modalność i harmonia nie są opozycyjne, lecz komplementarne.

Kolejność utworów została przemyślana i zestawiona w taki sposób, aby tworzyć narrację opartą na zasadzie kontrastów i ułożyć pod kątem: formalnym, agogicznym, metrycznym, tonalnym oraz kolorystycznym. Poszczególne kompozycje zestawione zostały tak, aby następowały po sobie nieprzewidywalnie, a jednocześnie naturalnie, budując napięcie i zachowując ciągle zainteresowanie słuchacza. Ten zabieg miał na celu nie tylko wydobycie indywidualnych cech każdego utworu, ale przede wszystkim stworzenie spójnego i różnorodnego dzieła muzycznego, które odzwierciedla ideę spotkania dwóch odmiennych tradycji w dynamicznym, żywym dialogu.

## 1. **Manete** (muzyka: Michał Czachowski)

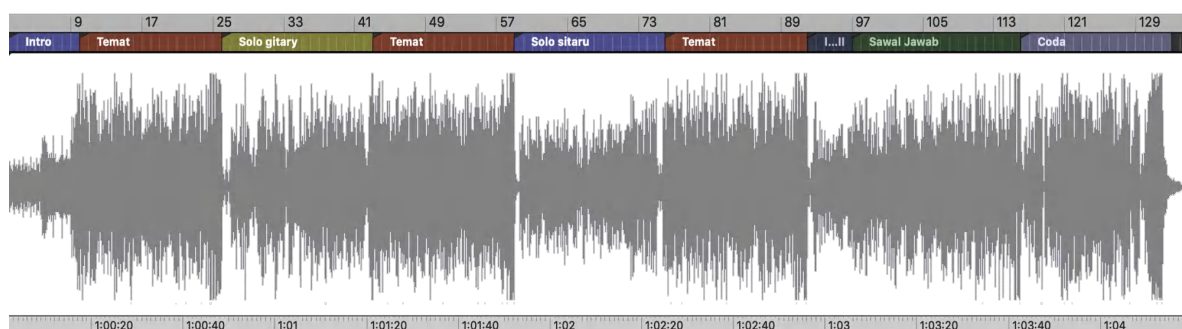
**forma rytmiczna:** rumba, Teental

**raga:** Kirwani

**tonacja:** d-moll harmoniczna

**metrum:** 4/4

**tempo:** 124 bpm



„Manete” to kompozycja oparta na rytmie rumbly flamenco. Utwór zawiera złożone rytmy i melodie zaczerpnięte zarówno z indyjskiej muzyki klasycznej, jak i flamenco. Łączy brzmienia tradycyjnych instrumentów obu kultur, ukazując nowy wyraz muzyczny charakterystyczny dla projektu Indialucia.

Wykorzystanie struktur zarówno indyjskich, jak i flamenco sprawia, że odbiorca doświadcza bogatego i zróżnicowanego utworu, podkreślającego techniczną złożoność styku obu tych kultur.

Kompozycja „Manete” to przykład stylistycznej syntezy flamenco i muzyki klasycznej Indii, oparta na formie segmentowej, w której kolejne części tworzą elastyczną przestrzeń dla improwizacji oraz dialogów między instrumentami. Fundamentem rytmicznym utworu jest rytm rumbly flamenco (metrum 4/4), który w niniejszym kontekście pełni rolę spoiwa metrycznego dla materiału tematycznego i improwizacyjnego. Warstwa melodyczna oparta jest natomiast na tonacji d-moll harmonicznej, odpowiadającej indyjskiej radze *Kirwani*.

Formalnie utwór można podzielić na następujące segmenty: *Intro – Temat – Improwizacja gitary – Temat – Improwizacja sitaru – Temat – Sawal–jawab – Outro*. Zastosowanie powtarzającego się motywu przewodniego (pełniącego funkcję refrenu) oraz jego trzykrotna ekspozycja służą wzmocnieniu poczucia struktury i spójności formalnej, przy jednoczesnym zachowaniu swobody improwizacyjnej. Moją intencją było osiągnięcie kompromisu pomiędzy stylistyczną autentycznością obu tradycji a przystępnością dla

szerokiego grona odbiorców. Prosty motyw melodyczny oraz umiarkowana złożoność rytmiczna sprawiają, że utwór stanowi atrakcyjny przykład fuzji o wysokim potencjale przystępności poza środowiskiem specjalistycznym.

Elementem szczególnie istotnym z punktu widzenia międzykulturowego dialogu muzycznego jest sekcja *sawal-jawab* (3:04-3:41) – (dosłownie „pytanie i odpowiedź”) tradycyjna dla klasycznej muzyki indyjskiej forma improwizowanego dialogu pomiędzy dwoma solistami. W niniejszej kompozycji rolę tę pełnią gitara flamenco oraz sitar, prowadzące interaktywną wymianę fraz muzycznych według zasady pytania i odpowiedzi. Zabieg ten wzmacnia dramaturgię utworu oraz ukazuje potencjał integracyjny obu tradycji. Ten dialog jest dla mnie najważniejszą i najtrudniejszą częścią utworu.

Struktura tego elementu polega na naprzemiennym prowadzeniu krótkich fraz przez dwóch wykonawców: jeden z nich proponuje motyw muzyczny (*sawal*), na który drugi odpowiada własną wariacją lub kontrapunktem (*jawab*). Choć forma ta może przybierać zarówno charakter melodyczny (np. między wokalistą a instrumentalistą), jak i rytmiczny (np. między tablistą a innym perkusistą), to jej istotą jest nie tylko techniczna zręczność, ale przede wszystkim dialogiczna relacja między artystami.

W praktyce wykonawczej *sawal-jawab* często stanowi kulminacyjny moment koncertu

*sawal-jawab*

The image displays a musical score for a guitar and sitar duet. The score is written in 6/8 time and is divided into five systems, each with a measure number (5, 9, 13, 17) at the beginning. The guitar part is on the top staff of each system, and the sitar part is on the bottom staff. The guitar part features a complex melodic line with many grace notes and slurs, while the sitar part provides a rhythmic and melodic response. The score is titled 'sawal-jawab' at the top.

lub kompozycji. Improwizacje te cechują się wzrastającą intensywnością, skracaniem wartości rytmicznych, a także stopniowym zacieśnianiem interwałów czasowych między kolejnymi wejściami obu wykonawców, co prowadzi do stopniowego zagęszczenia formy i intensyfikacji napięcia muzycznego. Ten dialogiczny model nie tylko eksponuje indywidualne umiejętności techniczne, lecz także wymaga głębokiego słuchania, błyskawicznej reakcji i wzajemnego zrozumienia języka muzycznego.

W Manete sekcja *sawal-jawab* składa się z 20 taktów, w których zastosowałem charakterystyczne skracanie długości kolejnych wypowiedzi muzycznych:

Sekwencja rozpoczyna się rozbudowaną frazą otwierającą trwającą dwa takty, po której następują trzy segmenty po jednym takcie każdy. Następnie pojawiają się dwie frazy o długości pół taktu, po czym następuje seria coraz krótszych pytań/odpowiedzi, w których liczba dźwięków systematycznie maleje – od 7, przez 6, 5, 4, 3, aż do finałowej frazy składającej się jedynie z dwóch nut. Całość prowadzi do kulminacyjnego zagęszczenia i rytmicznej intensyfikacji wymiany motywów między gitarą i sitarem. Pomimo strukturalnej asymetrii, zachowana zostaje pełna spójność dzięki stałemu metrum (4/4) oraz dialogowej formie opartej na motywach repetycyjnych.

Całą sekcję skomponowałem używając techniki *konnakolu*. W poniższym przykładzie nutowym przedstawione są dialogi muzyczne pierwotnie stanowiące jedynie wartości rytmiczne. Poszczególne wysokości dźwięków stanowiących melodię napisałem dopiero po ostatecznym zamknięciu fraz rytmicznych. Dzięki temu mogłem precyzyjnie zaplanować strukturę rytmiczną całej formy dialogu, zachowując spójność fraz i stopniowo zwiększając napięcie poprzez skracanie długości poszczególnych segmentów. Ta technika okazała się niezwykle przydatna przy tworzeniu sekwencji o narastającej intensywności, jednocześnie pozwalając na zachowanie logicznej spójności wewnętrznej struktury *sawal-jawab*, prowadzącej do kulminacyjnej „wymiany zdań” pomiędzy gitarą i sitarem.

W warstwie rytmicznej utworu zastosowałem strukturę opartą na współgraniu instrumentów perkusyjnych: *cajón* pełni tu rolę podstawowego wzoru rytmicznego charakterystycznego dla rumbi flamenco, tabla dostarcza złożonej artykulacji i mikropodziałów rytmicznych zaczerpniętych z tradycji hindustańskiej grając trzy różne rytmy. Wśród nich jest pierwszy grany do tematu głównego będący nową formą rytmiczną opartą na rumbie, *Teental* (wykonywany podczas solowej partii sitaru), *drut Teental* (wykonywany podczas *sawal-jawab*) oraz takie elementy rytmiczne jak *rela*, *tihai* oraz

*chakradar*<sup>74</sup>, natomiast *palmas* funkcjonują jako element pulsacyjny i charakterystyczny dla flamenco w ogóle.

**sawal-jawab + konnakol**

Ta ki te Ta ki te Ta ki te Ta ka di mi Ta ki ta Tom Ta Tom Ta ki ta Tom

5  
Ta ke di mi Ta ke ja nu Ta ka di mi Ta ki te Tom Ta di gi na tom Ta ki te Tom dim Ta Tom

9  
Ta ki te Ta ka di mi Ta ka ja nu Ta ka Tom Ta ki te Ta ka di mi Ta Ta ki te Ta ka di mi Ta Ta ki te Ta ki te Tom

14  
Ta ki te Ta ka Tom Ta ke di mi Tom Ta ke di mi Tom Ta ki te Tom

17  
Ta ka Tom Ta ka Tom ta Tom ta Tom ta Tom ta Tom ta Tom Ta ka di mi Tom

Całość uzupełniają warstwy perkusjonaliów (shaker, trójkąt), które pełnią funkcję teksturalną i sonorystyczną. Brzmienie podstawowego kwartetu (gitara flamenco, sitar, tabla, cajón) zostało tu poszerzone o partię gitar rytmicznych wykonujących rytm rumbi. Natomiast udział gitary basowej wzmacnia fundament harmoniczny i rytmiczny, spinając wszystkie elementy w spójną muzyczną fakturę.

Manete (w dialekcie andaluzyjskim znaczy „brachu”) dedykowany jest mojemu przyjacielowi Pierluce Pineroli – pierwszemu cajoniście, z którym współtworzyliśmy pierwotny skład zespołu Indialucia w Indiach w 1999 roku. To jego głos można usłyszeć w tym utworze, a także na samym jego końcu. Niestety, Pierluca zmarł w 2017 roku. Jego pamięć i energia na zawsze pozostaną częścią tego projektu.

<sup>74</sup> *chakradar* – rozbudowana formuła rytmiczna wykorzystywana głównie w muzyce klasycznej północnych Indii, szczególnie w grze na tabli. Składa się z trzykrotnie powtórzonej frazy, z których każda zawiera wewnętrzny *tihai* – czyli strukturę trzykrotnego powtórzenia, kończącego się na *sam* (pierwsze uderzenie cyklu rytmicznego). W efekcie *chakradar* staje się formą „*tihai w tihai*”, o wyraźnie symetrycznej, kulminacyjnej strukturze. Stosowany jest zazwyczaj jako efektowne zakończenie utworu lub sekcji solowej.

Wykonawcy:

**Michał Czachowski** - gitary flamenco, instrumenty perkusyjne, palmas

**Leo Vertunni** - sitar

**Manish Madankar** - tabla

**Isaac Peña** - cajón

**Michał Barański** - gitara basowa

## 2. Hecho con Amor (muzyka: Michał Czachowski)

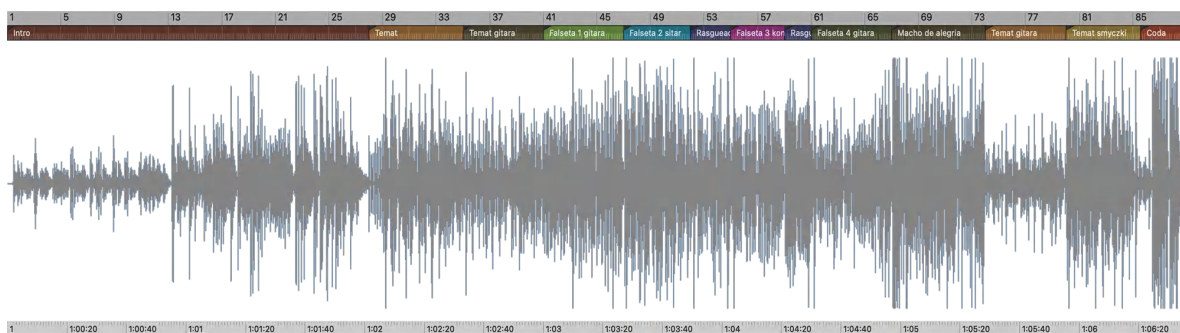
**forma rytmiczna:** *alegrías*

**raga:** *Tilak Kamod*

**tonacja:** E-dur

**metrum:** 12/8

**tempo:** 160 bpm



*Alegrías* to jedna z najważniejszych i najchętniej wykonywanych form muzyki i tańca flamenco. Powstała w regionie Kadyksu i wywodzi się z aragońskiej formy muzycznej zwanej *jota*. Sama nazwa pochodzi od słowa *alegría* (radość), w stosunku do innych tradycyjnych form flamenco jest znacznie radośniejsza i dramatyczna. Struktura rytmiczna jest bardzo podobna do *soleá por bulería*, jednak zasadniczo różni się od niej tym, że jest w tonacji durowej. *Alegría* to też miejsce na melodykę znacznie bardziej romantyczną niż w innych formach flamenco ze względu na swoją durową skalę oraz na możliwość korzystania z harmonii bardziej jazzowych.

„Hecho con Amor” to także tytułowy utwór całego albumu, o refleksyjnym charakterze, nasycony emocją tęsknoty i kontemplacji. W kontekście całości albumu pełni rolę momentu wyciszenia. To jedno z najbardziej subtelnych kompozycji projektu

Indialucia, łączące stylistyczną autentyczność z twórczym nowatorstwem gdzie na pierwszy plan wysuwa się uniwersalny język emocji. Formalne podejście do tradycyjnej formy *alegrías* lub indyjskiej jest tu bardziej swobodne i niektóre formalne elementy są tylko delikatnie zarysowane w swojej fakturze muzycznej.

Pierwsza część utworu (0:00-1:58) pełni funkcję wprowadzenia o charakterze nierytmicznym i rubatowym, stylowo nawiązując do formy *alaapu*, znanej z hindustańskiej muzyki klasycznej. W *alaapie* głównym celem jest stopniowe przedstawienie dźwięków ragi, eksponowanie jej struktury melodycznej oraz stworzenie przestrzeni kontemplacji i wprowadzenia słuchacza w modalny świat utworu. W warstwie tematycznej pojawiają się tutaj zarysy głównego motywu, który w dalszej części utworu zostanie rozwinięty i osadzony w wyraźnym kontekście rytmicznym. Wstęp pełni tym samym funkcję ekspozycyjną i przygotowawczą, którą podobnie jak w indyjskim *alaapie* stanowi swoistą przestrzeń “intonacyjną” kompozycji.

Następnie następuje zwrot formalny (2:00 do końca) i estetyczny w postaci pojawienia się rytmu *alegrías*. Wraz z jego ustabilizowaniem, do faktury wprowadzony zostaje również kontrabas, który w dalszej części utworu wykonuje jeden z tematów (4:02-4:19) będąc swego rodzaju solówką tego instrumentu. Kontrabas nie pełni tutaj wyłącznie funkcji harmoniczej – jego linia często układa się w kontrapunktyczną narrację melodyczną, wnosząc elementy faktury linearnej znanej z tradycji jazzowej. Gitara flamenco, centralny instrument tej części, przejmuje funkcję akompaniującą – realizując *compás* za pomocą technik flamenco oraz harmoniczych przebiegów, które łączą modalność z charakterystycznym rytmizowaniem właściwym dla flamenco.

Sitar w całej kompozycji pełni funkcję instrumentu melodycznego, jednak – poza charakterystycznym brzmieniem i ornamentyką – nie wnosi bezpośrednich odniesień do klasycznej muzyki indyjskiej. Wszystkie partie melodyczne zostały przeze mnie skomponowane w estetyce współczesnego flamenco, z zastosowaniem elementów chromatycznych, które poszerzają tradycyjną skalę durową i nadają jej cechy zbliżone do języka jazzowego. Materiał melodyczny występujący w dwukrotnie powracającym motywie głównym stanowi zrytmizowaną i przekształconą wersję tematu wprowadzonego we wstępie utworu.

W ostatnim fragmencie utworu, podczas finalnego powtórzenia tematu głównego, do faktury dołączają skrzypce oraz altówka, wprowadzając nowy wymiar brzmieniowy. Smyczki te – prowadzone w harmonii z głównym motywem – nie tylko wzmacniają jego

emocjonalny walor, ale także nadają całości filmowy, niemal ilustracyjny charakter. Ich obecność wprowadza tonalne ciepło, liryzm oraz narracyjną głębię, charakterystyczną dla muzyki filmowej.

Zabieg ten pełni również funkcję formalną – stanowi swoiste zwieńczenie kompozycji, w której różne idiomy muzyczne (flamenco, klasyka indyjska, jazz, muzyka ilustracyjna) scalają się w jednolitą i emocjonalnie spójną całość.

W *Hecho con Amor* funkcję przewodnią pełni tu gitara flamenco, której ekspresyjne frazy zawierają elementy zarówno techniki flamenco (*picado*, *arpeggio*, *rasgueado*), jak i ornamentyki modalnej charakterystycznej dla muzyki indyjskiej. Gitara nie tylko prowadzi materiał melodyczny, lecz także stanowi ramę harmoniczną dla partii sitaru, który wchodzi z nią w subtelny dialog melodyczny i kolorystyczny.

*Hecho con Amor* to utwór reprezentujący świadomą, wielowymiarową strategię syntezy stylistycznej. Kompozycja oscyluje między formami i technikami właściwymi muzyce flamenco i muzyce klasycznej Indii, uzupełnionymi o elementy jazzowe i ilustracyjne. Szczególną rolę odgrywa tu gitara, która pełni funkcję osiową – raz jako solowa, raz jako akompaniująca.

Wprowadzenie smyczków w kulminacji utworu, ma za zadanie pogłębić koncepcję narracyjną i kolorystyczną – opartą na ekspansji przestrzeni brzmieniowej i emocjonalnej. W ten sposób *Hecho con Amor* staje się nie tylko utworem muzycznym, ale także estetyczną formą opowieści transkulturowej – świadectwem spotkania i wzajemnego przenikania się tradycji, technik i wrażliwości.

Tytuł utworu – *Hecho con Amor* („Stworzone z miłością”) – zyskuje tym samym podwójny wymiar: jako deklaracja artystyczna oraz jako wyraz metody twórczej, opartej na dialogu, szacunku i emocjonalnym zaangażowaniu.

W warstwie rytmicznej wykorzystałem głównie tzw. *nudillos* – dźwięk uzyskany przez uderzanie kostkami palców w drewnianą powierzchnię mojego zabytkowego biurka. W wybranych fragmentach pojawia się także *palmas* i *bendir*, który nadaje pulsowi głębię i koloryt z pogranicza estetyki flamenco i muzyki bliskowschodniej. To najskromniejszy utwór pod względem intensywności faktury rytmicznej – świadomie uproszczony, aby skupić uwagę słuchacza przede wszystkim na melodyce i emocjonalnym ładunku tej kompozycji.

Wykonawcy:

**Michał Czachowski** – gitara flamenco, nudillos, palmas, instrumenty perkusyjne

**Leo Vertunni** - sitar

**Tomas Celis Sánchez** – bendir

**Marcin Sidor** – skrzypce

**Ewa Sidor** - altówka

**Michał Barański** – kontrabas

### 3. **Duana** (muzyka: *Stephen Devassy*)

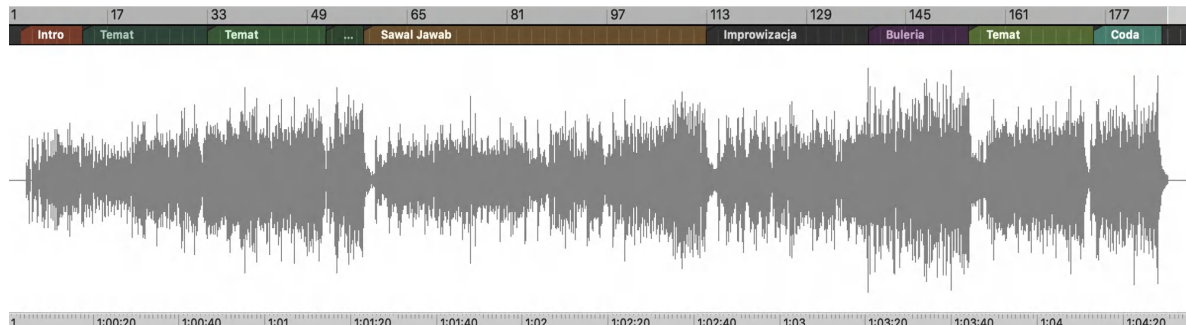
**forma rytmiczna:** *zapateado, Adi Talam - tishra nadai*

**raga:** *Kalyani*

**tonacja:** Fis-dur

**metrum:** 6/8

**tempo:** 165 bpm



Utwór nosi tytuł *Duana*, którego tytuł w języku hindi oznacza „wiersz”. Kompozycja oparta jest na indyjskiej skali ragi *Kalyani*, będącej karnatyckim odpowiednikiem hindustańskiej ragi *Yaman*. Skala ta tonalnie odpowiada skali lidyjskiej, co sprawia, że stanowi ona naturalne pole do syntezy z europejską tonalnością dur-moll, zachowując jednocześnie indyjski system odniesień modalnych i ekspresyjnych. Struktura rytmiczna tej kompozycji osadzona jest na metrum 6/8, które w kontekście flamenco odpowiada formie *zapateado* (nazwa pochodzi od rytmicznego uderzania stopami *zapatear* = „tupać”, „uderzać butami”). Jednak charakter tej formy rytmicznej to tak naprawdę polirytmiczny styl flamenco, w którym nakładają się na siebie trzy rodzaje metrum: 2/4, 3/4 i 6/8. Zatem

opisywany utwór może być zapisany w każdym z tych metrum. W efekcie powstają tutaj dwie równoległe warstwy rytmiczne (polirytmicznie), bowiem przenika się rytm *zapateado* 6/8 z rytmem *Adi Talam* 4/4 i (*tishra nadai* – grany triolowo) oraz tabla gra tutaj rodzaj *dadra tal* oparty na trójdzielnej subdywizji pulsu.

*Zapateado* to forma muzyki flamenco o wyraźnie tanecznym charakterze, jednocześnie jest to forma wyłącznie instrumentalna grana w zasadzie wyłącznie na gitarze. Jako forma gitarowa charakteryzuje się szybkim, błyskotliwym tempem i rozbudowaną rytmiką, często służy jako utwór popisowy w repertuarze koncertowym. Styl ten był obecny już w XIX wieku jako część tzw. tańców szkoły bolera. W swojej ewolucji *zapateado* przekształciło się w formę charakterystyczną dla tańca flamenco, zyskując wersje instrumentalne oparte na rytmicznych strukturach w metrum 6/8. Do najpopularniejszych wersji instrumentalnych należą interpretacje autorstwa takich mistrzów jak Sabicas, Esteban de Sanlúcar, Paco de Lucía czy Gerardo Núñez.

Formalnie utwór można podzielić na następujące segmenty: *Intro – Temat gitara – Temat skrzypce – Sawal–jawab – Temat – Improwizacja – Bulería – Temat – Outro*. W tym utworze występuje część dialogowa w formie *sawal–jawab* (1:20–2:40), w której rolę instrumentu prowadzącego (pytającego) pełni skrzypce, operujące w stylistyce muzyki karnatyckiej. Dwa indyjskie instrumenty perkusyjne towarzyszą tej wymianie muzycznej, dostosowując się do charakteru dialogu: *ghatam* akompaniuje skrzypcom, natomiast *tabla* towarzyszy gitarze. Sekcja *sawal–jawab* kończy się formą *tihai*, która pełni funkcję zamykającą i kadencyjną prowadzącą do kolejnej części – improwizacji skrzypiec. To najbardziej intensywny moment kompozycji, w którym towarzyszą dwie gitary akompaniujące, rozłożone celowo w panoramie stereo w celu poszerzenia przestrzeni dźwiękowej. W tej części instrumenty perkusyjne nagle się wycofują, pozostawiając jedynie *palmas*, co radykalnie zmienia charakter brzmienia i otwiera przestrzeń dla bardziej lirycznej narracji. Gitary, początkowo operujące w spokojnym *arpeggio* w rytmie *zapateado*, w kontrastowy sposób przechodzą w wyrazistą fakturę *bulerías*, dodając dramaturgii i intensywności. Sekcja osiąga swój kulminacyjny punkt, po czym następuje nagle wyciszenie i powrót do głównego tematu – tym razem przedstawionego przez same skrzypce, co nadaje tej części charakter intymnego powrotu do wiodącego tematu i zakończenia kompozycji.

Cały utwór cechuje się bardzo intensywną warstwą rytmiczną, która zmienia swoją fakturę kilkakrotnie w trakcie trwania kompozycji. Podstawę sekcji flamenco stanowią

*cajony* rozmieszczone w panoramie stereo – odpowiednio w prawym i lewym kanale – oraz *palmas*. Z kolei część indyjska oparta jest na dialogu między *tablą* a *ghatamem*. W segmencie *bulerías* dodatkowo pojawiają się instrumenty takie jak *djembe* oraz perski *riq*, używany jedynie w funkcji dźwiękowej jego blaszek. Główny puls rytmiczny tej części podtrzymują *palmas*, które nadają jej charakterystyczny dla flamenco wyraz.

Wykonawcy:

**Michał Czachowski** – gitara flamenco, cajón, riq, shaker

**Ambi Subramaniam** – skrzypce karnatyckie

**Ojas Adhiya** – tabla

**Giridhar Udupa** - ghatam

**Isaac Peña** – cajón

**Michał Barański** – kontrabas

#### 4. **Jind Mahi** (*muzyka: tradycyjna*)

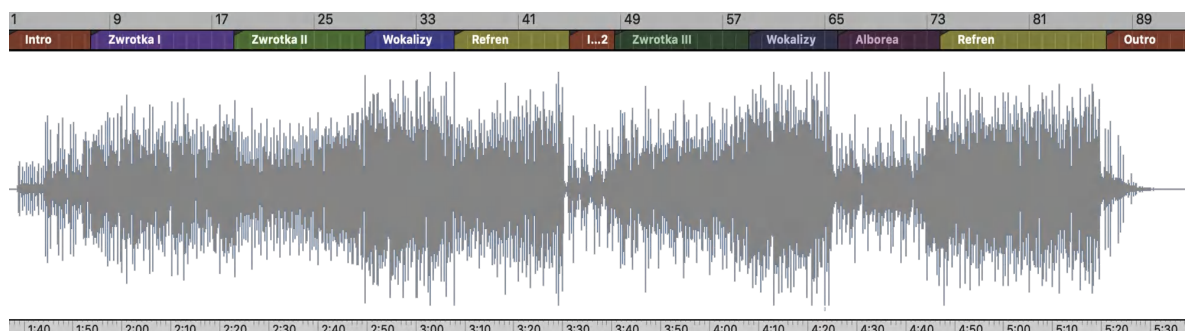
**słowa:** Michał Czachowski, Andres Martorell

**forma rytmiczna:** *bhangra-rumba*

**tonacja:** gis-moll

**metrum:** 4/4

**tempo:** 92 bpm



„Jind Mahi” to tradycyjny *folkowy utwór z Pendżabu*, który przez lata zyskał status jednej z najbardziej rozpoznawalnych i ulubionych piosenek ślubnych w tej kulturze. Jej tytuł można przetłumaczyć jako „Duszo Moja” lub „Moje życie, moja ukochana”. Piosenka

opowiada o głębokiej miłości, tęsknocie i przywiązaniu do ukochanej osoby. Często wykonywana jest podczas ceremonii ślubnych lub związanych z rytuałami weselnymi, gdzie podkreśla znaczenie emocjonalnej więzi między nowożeńcami. Fragment śpiewany w języku pendżabskim jest tekstem ludowym, natomiast autorem części hiszpańskiej jestem ja oraz Andres Martorell.

Jest to przykład typowej pendżabskiej muzyki ludowej – rytmicznej, melodyjnej i bogatej w brzmienia tradycyjnych instrumentów, takich jak *dhol* i *tumbi*. Utwór stanowi zarazem połączenie parzystorytmicznej formy flamenco – *rumby* – z jej charakterystycznymi wzorcami rytmicznymi wykonywanymi na gitarach. Do nagrania zaprosiłem jednego z najbardziej rozpoznawalnych głosów Pendżabu wokalistkę – Kudrat Singh – oraz znakomitego hiszpańskiego śpiewaka flamenco, Manuela Márqueza de Villamanrique. Ze względu na charakter piosenki, nawiązującej do obrzędów weselnych, włączyłem do niej także fragment *alboreá* – tradycyjnej formy flamenco wykonywanej przy okazji zaślubin w hiszpańskiej tradycji cygańskiej. Tym samym dwa odległe światy – andaluzyjski i indyjski – połączone zostały w symboliczny „muzyczny ślub”, przypominający dialog indyjskiej panny młodej z andaluzyjskim narzeczoną.

Jedynym instrumentalnym elementem melodycznym jest tutaj fraza zagrana na ludowym instrumencie strunowym zwanym *tumbi*. Prosta harmonia i parzysty intensywny rytm sprawia, że cała piosenka jest lekką kompozycją o charakterze ludowym, która jako jedyny utwór wokalny mojego albumu nadaje tutaj łagodny oddech w kontraście do intensywnych utworów instrumentalnych.

Charakterystyczny rytm, zarówno w warstwie indyjskiej jak i flamenco jest tutaj elementem dominującym i głównym motorem całej kompozycji. Sekcja flamenco opiera się na *cajonie* i *palmas*, natomiast cały *drive* utworu głównie wykonany jest przez charakterystyczne dla muzyki tego regionu – Pendżabu bębny zwane *dhol*.

Wykonawcy:

**Michał Czachowski** – gitara flamenco, shaker, palmas

**Kudrat Singh** – śpiew bhangra

**Manuel Márquez de Villamanrique** – śpiew flamenco

**Estrella de Manuela** – śpiew flamenco

**Rafael Cabrera, Agustín Carbonell el Bola, Anandita Basu** – chórki

**Ignacio Fernández** – gitara akustyczna

**Pierluca Pineroli** – cajón

**Manish Madankar** – tabla

**Piotr 'Anand' Malec** – dhol, dholak

**Dhananjay Dhumal** – tumbi

**Michał Barański** – gitara basowa

**Isaac Peña** – perkusja

## 5. **Al-Yanoush** (muzyka: Michał Czachowski)

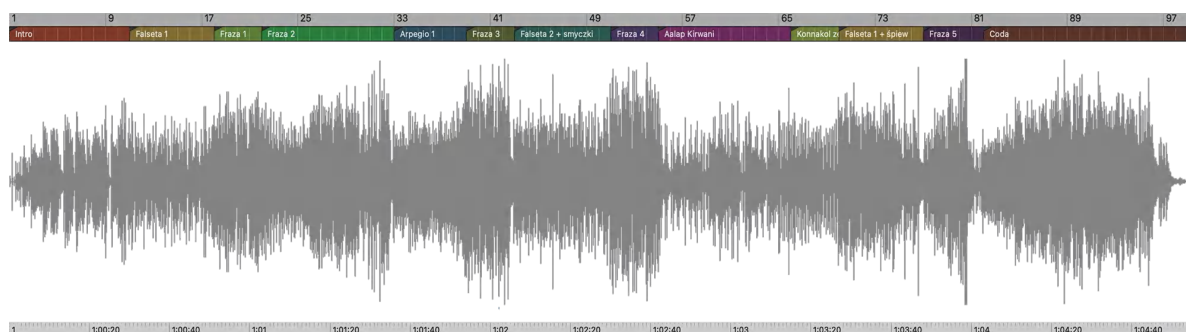
**forma rytmiczna:** *bulería*

**raga:** *Vakulabharana, Charukeshi, Kirwani*

**tonacja:** Fis-dur frygijska

**metrum:** 12/8

**tempo:** 120 bpm



„Al-Yanoush” to najbardziej złożona kompozycja albumu – zarówno pod względem rytmicznym, jak i fakturalnym. Oparta jest na rytmie *bulerías*, jednej z najważniejszych i najciekawszych form (*palo*) flamenco, osadzonej w metrum 12/8. Utwór stanowi pomost między współczesną muzyką flamenco a tradycjami południowo- i północnoindyjskimi.

Inspiracją do skomponowania tego utworu była harmonia charakterystyczna dla skali *p o r tarantos*, której głębokie brzmienie wynika z zastosowania otwartych strun w podstawowych akordach. W tonacji Fis frygijskiej<sup>75</sup> – tak typowej dla *tarantos* – akord Fis dominujący może już sam w sobie brzmieć jak Fis7(b9), a dodatkowe otwarte struny

<sup>75</sup> W utworze zastosowano skalę oktatoniczną, zawierającą zarówno tercję małą (A) jak i tercję wielką (A#) od dźwięku Fis. Taki układ, zwany czasem skalą hiszpańską frygijską (Spanish Phrygian), bądź skalą frygijską dominantową (Phrygian Dominant), lub po prostu skalą flamenco, jest charakterystyczny dla tej muzyki.

(np. G, H, E) tworzą celowo bardzo ciekawe dysonanse, wzmacniające efekt „przestrzennego rezonansu”. Nie trzymam się jednak wyłącznie jednej skali – dodaję sporo dźwięków chromatycznych, które mimo wszystko rozwiązują się w dominującej skali frygijskiej, dzięki czemu całość pozostaje w charakterystycznej stylistyce flamenco.

Improwizacja wokalna w środkowej części utworu (2:44–3:15) prowadzi do płynnej modulacji w kierunku skali opartej na radze *Kirwani*, charakterystycznej dla południowoindyjskiego systemu karnatyckiego, funkcjonującej również w tradycji hindustańskiej. Po tej części następuje krótki fragment taneczny, w którym zestawiałem ze sobą *konnakol* i dwa odmienne style stepowanego tańca: *kathak* oraz flamenco. Różnice w artykulacji rytmu wynikają ze stosowanych środków – w *kathaku* źródłem dźwięku są głównie *ghungroo* (dzwoneczki przymocowane do stóp tancerki), podczas gdy w flamenco rytm kreowany jest przez uderzenia podkutych obcasów o drewnianą powierzchnię sceniczną. W tej części (3:17-3:29), będącej swego rodzaju rytmicznym przerywnikiem, wykorzystuję karnatycką frazę, którą poniżej przedstawiam w zapisie nutowym.

12/8

ki ta Ta ki te Ta ka Ta ki te Ta ka di mi Ta ki te Ta ka Ta ki te Ta ka di mi

3

Ta ki te Ta ka di mi Ta ka Ta ki te Ta Ta di gi ne go Ta Di Ta

4

di gi ne go Ta Di Ta Ta di gi ne go Ta Di Ta di gi ne go

5

Ta Ta di gi ne go Ta di gi ne go Ta di gi ne go Ta ki te Ta

W warstwie instrumentalnej szczególne znaczenie mają partie unisonowe, będące nawiązaniem do charakterystycznego sposobu budowania napięcia muzycznego przez Paco de Lucię i jego sekstet z lat dziewięćdziesiątych (basista grający w tym utworze to właśnie ten sam, który grał wtedy z Paco w jego sekściecie). W niniejszej kompozycji zastosowano podobne rozwiązania – jednoczesne prowadzenie tej samej linii melodycznej przez gitarę, bas, sitar, wokala i orkiestrę pozwala uzyskać silny efekt integracji brzmieniowej oraz zwiększa dramatyczny ładunek formalny utworu.

Kompozycja składa się z wielu kontrastujących części, które w krótkim czasie

wprowadzają zmiany nastroju i dramaturgii. Struktura utworu została celowo odwrócona względem tradycyjnej formy klasycznej muzyki indyjskiej – zamiast rozpoczynać się od *alaapu* (wprowadzenia bez rytmu), kończy się jego wariantem, będącym stopniowym wyciszeniem. W miejsce klasycznego crescendo utwór prowadzi do swego rodzaju „fade-outu”, w którym poszczególne instrumenty kolejno milkną, pozostawiając ostatnie, pojedyncze dźwięki sitaru. To rodzaj otwartego zakończenia – niczym wielokropek na końcu zdania.

Do udziału w nagraniu zaprosiłem znakomitą wokalistkę karnatycką Varijashree Venugopal (znaną m.in. ze współpracy z Jacobem Collierem i Anoushką Shankar) oraz legendarnego basistę Carlesa Benaventa – wieloletniego współpracownika Paco de Lucii i Chicka Corei. Dzięki nim utwór zyskał dodatkowy wymiar barwowy i harmoniczny, wzbogacony dodatkowo przez subtelne partie kameralnej orkiestry będące na drugim planie. Utwór pokazuje rytmiczną złożoność *bulerii*, ale także posiada miejsce na harmoniczną i melodyczną swobodę.

Choć utwór zawiera wokal, nie posiada tekstu. Komponując tematy wokalne wiedziałem, że będą one wykonane indyjskim solfeżem zwanym *sargams* lub *kalpanaswaram*. W przypadku takiego solfeżu nazwy nut nie odpowiadają jak w naszym systemie określonym wysokościami dźwięków, lecz określają jedynie interwały i ilości dźwięków. Pierwszą nutą w skali zawsze będzie *sa* której wysokość zależy od rejestru wokalnego lub nastrojenia instrumentu. Termin *kalpanaswaram* pochodzi z języka sanskryckiego, gdzie „*kalpana*” oznacza wyobraźnię lub tworzenie a „*swara*” - dźwięk lub nutę. W praktyce oznacza to improwizację sekwencji dźwięków w ramach określonej *ragi* (skali muzycznej) i *tali* (cyklu rytmicznego). Wykonawca najczęściej tworzy te sekwencje spontanicznie, zachowując określone zasady muzyczne, co pozwala na wyrażenie indywidualności artysty w ramach tradycyjnej struktury muzycznej. W muzyce karnatyckiej zarówno wokaliści, jak i instrumentalisci czerpią rytmiczne wzorce od perkusistów, by wykorzystać je podczas improwizacji typu *kalpanaswaram*. Ten sposób improwizowania opiera się na indyjskich sylabach solmizacyjnych – *sa ri ga ma pa dha ni* – i służy tworzeniu melodycznych motywów, które finalnie prowadzą do wybranego punktu kulminacyjnego wewnątrz danej kompozycji. Są odpowiednikiem techniki *scat* używanej w muzyce jazzowej. Jedyne różnicą zasadniczą jest to, że improwizując używa się konkretnych nazw nut nie zaś onomatopiecznych sylab oraz śpiewak improwizując świadomy jest każdej wysokości dźwięku.



Wykonawcy:

**Michał Czachowski** – gitara flamenco, cajón, djembe, konnakol, palmas, nudillos

**Varijashree Venugopal** – śpiew karnatycki

**Leo Vertunni** – sitar

**Carles Benavent** – bezprogowa gitara basowa

**Anna Mendak** – zapateado

**Sandhya Rao** – konnakol, ghungroo

**Marcin Sidor** – skrzypce

**Anna Zagajewska** – skrzypce

**Ewa Sidor** – altówka

**Paulina Grondys** – wiolonczela

## 6. **Panchaka** (muzyka: Ravichandra Kulur, Pramath Kiran, Michał Czachowski)

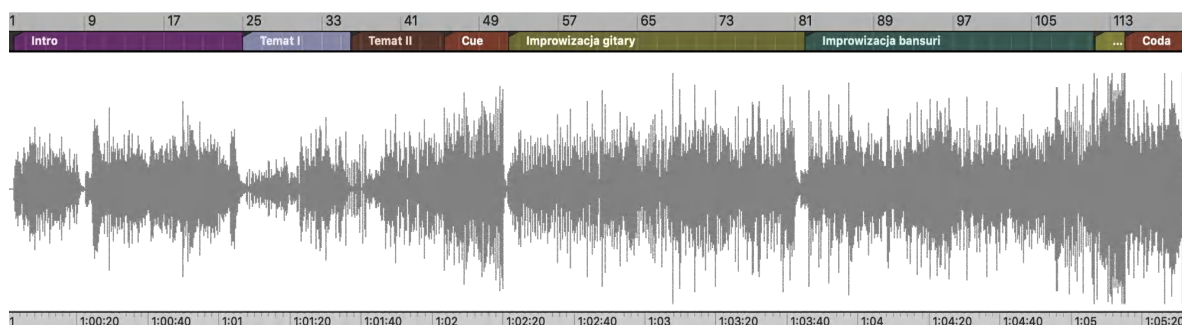
**forma rytmiczna:** *khanda chappu*

**raga:** *Sarasangi / Charukeshi*

**tonacja:** C-dur

**metrum:** 5/4

**tempo:** 108 bpm



To kompozycja w stylu karnatyckim oparta na rytmie *khanda chappu* czyli cyklu rytmicznym, który można zapisać jako 5/4. Analizując stronę rytmiczną korzystam tutaj z kombinacji rytmicznej będącą „skróconą” wersją rytmu do *bulerias*. W prosty sposób ucinam tylko dwie ostatnie wartości cyklu 12 miarowego i zostaje 10 miar, które ewidentnie korespondują z charakterystycznym rytmem flamenco, mając jednak dwie wartości mniej.

(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10).

Powyższy rytm, używając indyjskiego systemu, można zapisać w taki sposób:

3+4+1+2

1-2-3-1-2-3-4-1-1-2

Ta ki ta Ta ka di mi Ta Ta ka

Taki rytm najlepiej słyszeć podczas improwizacji gitary (2:25 – 3:43) w warstwie rytmicznej *cajonu* i *palmas*.

W pozostałych częściach kompozycji wykorzystujemy kilka rodzajów permutacji i kombinacji jakie można uzyskać na rytmie 5/4. Typowy indyjski *khanda chapu* brzmi następująco:

2+3+2+3

1-2-1-2-3 1-2-1-2-3

Ta ka Ta ki ta Ta ka Ta ki ta

W przypadku tradycyjnej *khanda chapu* akcenty przypadają na sylabę Ta (celowo T zapisane dużą literą aby pokazać gdzie są akcenty).

Drugą kombinacją może być:

3+3+4

1-2-3-1-2-3-1-2-3-4

Ta ki ta Ta ki ta Ta ka di mi

Skala, na której oparta jest kompozycja to kombinacja rag *sarasangi* oraz *charukesi*. Pierwsza w zachodnim systemie muzycznym ma odpowiednio dźwięki: C D E F G As H C, będąc tym samym durową skalą harmoniczną a druga: C D E F G As B C, która jest skalą eolską dominantową.

W fakturze rytmicznej podobnie jak w poprzednich utworach mamy *cajón* i *palmas* grających w estetyce flamenco oraz *ghatam* i *kanjirę*. Pod koniec utworu dodatkowo

nagrałem *konnakol*, który jedynie dobarwia i nadaje pewnego rodzaju lekkość tej kompozycji.

Wykonawcy:

**Michał Czachowski** – gitara flamenco, konnakol, palmas, tanpura

**Ravichandra Kulur** – bansuri, konnakol

**Giridhar Udupa** – ghatam, konnakol

**Pramath Kiran** – cajón, kanjira

**Manel Fortià** – kontrabas

## 7. **Águeda** (muzyka: Michał Czachowski)

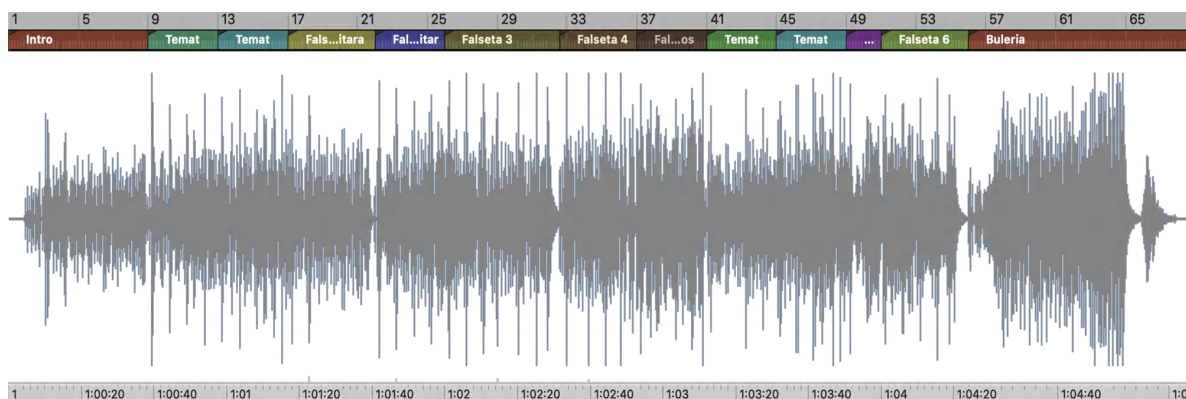
**forma rytmiczna:** *soleá por bulería*

**raga:** *Bhairavi*

**tonacja:** A-dur frygijska

**metrum:** 12/4

**tempo:** 150 bpm



„Águeda” to kompozycja łącząca indyjskie i andaluzyjskie tradycje muzyczne w subtelny, emocjonalny sposób. Utwór oparty jest na rytmie *soleá por bulería* – jednej z form flamenco o charakterze przejściowym między spokojną, kontemplacyjną *soleá* a żywiołową *buleriá*. Choć metrycznie zbliżona do tej drugiej, jest znacznie wolniejsza, co daje wykonawcom przestrzeń do artykulacyjnych niuansów i głębszego wyrazu

emocjonalnego. Jej klasyczny schemat rytmiczny opiera się na asymetrycznie rozmieszczonych akcentach przypadających na 12, 3, 6, 8 i 10 uderzenie. Tworzy to pulsację charakteryzującą się wewnętrznym napięciem i dużą elastycznością rytmiczną, doskonale nadającą się do rozbudowanych form instrumentalnych i tanecznych. Charakterystyczną cechą tego stylu jest to, cykl rytmiczny *compasu* zaczyna się od wartości na 12. uderzeniu, a nie – jak można by się spodziewać – na 1. Wynika to z naturalnego przesunięcia akcentów i związanego z tym sposobu frazowania. Natomiast muzyczne frazy zazwyczaj zaczynają się na 3 wartość.

Od pierwszych taktów słyszalna jest wyraźna struktura rytmiczna oparta na *compásie soleá por bulería* – jednej z bardziej złożonych i wyrafinowanych form metrycznych flamenco. Na tej złożonej rytmicznej siatce opiera się warstwa melodyczno-harmoniczna, prowadzona przede wszystkim przez gitarę flamenco. Gitara pełni tu funkcję zarówno melodyczną, jak i harmoniczną – budując napięcia poprzez modalne progresje i artykulację charakterystyczną dla stylu flamenco. W jej dialog z rytmem i przestrzenią brzmieniową włączają się unisonowe i indywidualne frazy sitaru, jako element równolegle rozwijanej faktury melodycznej. W końcowej części utworu (od 4:23) tempo zostaje przyspieszone z 150 do 230 bpm, a forma przechodzi w *bulerię*, co nawiązuje do scenicznej tradycji, w której *soleá por bulerías* kończy się kulminacyjnym przejściem właśnie w *bulerię*, stanowiącą energetyczne domknięcie utworu.

Utwór oparty jest na skali frygijskiej A – czyli *por medio* – co oznacza, że tonika (czyli dźwięk A) znajduje się na piątej strunie gitary (otwarta struna A). Skala frygijska flamenco zawiera jednak dużą tercję (Cis zamiast C), co nadaje jej charakterystyczne, napięte brzmienie, jednocześnie oscylujące między tonacją molową a durową a także pozwala stosować akord A-dur jako funkcję centralną (tonika zastępcza). To właśnie obecność podwyższonej tercji nadaje temu utworowi bardziej ekspresyjne, często dramatyczne brzmienie tak charakterystyczne w tradycyjnym flamenco. Wspomniana wcześniej i używana powszechnie we flamenco tonika zastępcza nie jest zgodna z zasadami klasycznej harmonii funkcyjnej, lecz opiera się na modalnym centrum tonalnym, w którym dominującym akordem tonicznym jest akord durowy zbudowany na I stopniu frygijskiej skali flamenco. Zjawisko to podkreśla modalny charakter flamenco oraz jego odrębność od systemu dur-moll, tworząc unikalny język harmoniczny z silnie zakorzenioną praktyką wykonawczą.

### Skala flamenco A frygijska:

A – B – Cis – D – E – F – G – A

Melodie poszczególnych części oparte są na skali frygijskiej, która odpowiada strukturze indyjskiej ragi *Bhairavi*, co wzmacnia modalne pokrewieństwa między tradycją flamenco a klasyczną muzyką Indii. Choć utwór nie posiada formy ragi w sensie stricte i nie spełnia wszystkich jej formalnych wymogów, charakterystyczna gra na sitarze stylizowana jest na estetykę wykonawczą właściwą dla *Bhairavi*.

W warstwie rytmicznej jest wiele różnego rodzaju rytmicznych zawiłości, które są dla mnie naturalne, jednak dopiero analizując ten utwór głębiej widzę jak skomplikowane mogą być niektóre fragmenty dla muzyków nie mających na co dzień żadnego kontaktu z muzyką flamenco.

Poniższy przykład (2:58–3:07) ilustruje fragment kompozycji, w którym podziały rytmiczne można w najbardziej przejrzysty sposób uchwycić za pomocą *konnakolu*, bez konieczności odwoływania się do tradycyjnego zapisu nutowego. W omawianej sekcji technika ta pozwala precyzyjnie odwzorować układ akcentów i wartości rytmicznych w partii *rasgueados* wykonywanych na gitarze, granych unisono z pozostałymi instrumentami. Sylabiczna notacja *konnakolu* ułatwia nie tylko analizę i zapamiętanie skomplikowanych struktur rytmicznych, lecz także umożliwia ich szybkie, ustne przekazanie innym muzykom, niezależnie od stosowanego systemu zapisu.

The image shows a musical score for flamenco guitar and voice. It consists of two systems of music. Each system has a guitar part on a treble clef staff and a vocal line on a bass clef staff. The guitar part features a complex rhythmic pattern of chords, with arrows indicating the direction of the strings (up for attack, down for release). The vocal line is written in a simple notation with lyrics underneath. The lyrics are: "Ta ka di mi ta ka ja nu Ta ki ta Dim ta ka Ta ka di mi Ta di Ta ta ka" and "ta Ta ka di mi ta ka ja nu Ta Tom din gu ta di gi na Tom ta di gi na Tom". The time signature is 12/4.

W zamykającej części utworu, będącej już w szybkim rytmie *bulerías* zastosowałem rytmiczne rozwiązanie składające się z niesymetrycznych akcentów. Tak oto wygląda ten fragment (4:41-4:49) w zapisie nutowym wraz z interpretacją *konnakolu*:

Ta ki Tam\_ Ta ki te Tam\_ Ta ki te Ta ki te Di na (ka)Tom (ki) (ta)

Di na (ka)Tom (ki) (ta) Di na (ka)Tom (ki) (ta) Ta (di) (gi) (na) (to) Ta (ki) (ta) Di

Celowo pozostawiłem wartości ósemek pomimo, że nie są zagrane na gitarze. Sylaby *konnakolu* pozostały w nawiasie i służą jedynie do odmierzenia wartości akcentowanych akordów. Wymawiając w ten sposób sylaby mamy pewność, że długość każdego akcentu jest mierzalna, nawet jeśli owe sylaby nie mają odzwierciedlenia w postaci konkretnych dźwięków.

W tej kompozycji zderzają się i przenikają dwa światy: flamenco z jego zawiłą rytmiką, charakterystyczną gitarą i jej ekspresją, oraz klasyczna muzyka Indii – bogata w subtelności *rag* i melizmatycznych ornamentów sitaru. Szczególne miejsce zajmuje tu właśnie dialog gitary flamenco i sitaru, które wchodzi z sobą w liryczną rozmowę, raz naprzemienną, raz równoległą. Kompozycja dzięki temu ukazuje bogactwo faktur klasycznej muzyki indyjskiej – z jej poruszającymi barwami i subtelną ornamentyką – splecionych harmonijnie z zawiłymi rytmami flamenco i charakterystycznym brzmieniem andaluzyjskiej gitary.

Kolejnym istotnym komponentem, który nadaje utworowi harmoniczną głębię, jest partia kwartetu smyczkowego, pojawiająca się w wybranych fragmentach jako harmoniczne wsparcie i kolorystyczne dopełnienie. Smyczki pogłębiają ekspresję oraz rozszerzają przestrzeń tonalną utworu. Współgrając z instrumentami wiodącymi i sekcją rytmiczną, wzmacniają momenty kulminacyjne i wprowadzają swego rodzaju elementy klasycznego napięcia dramaturgicznego.

Ogromną rolę w końcowym brzmieniu tej kompozycji ma tutaj sitar w wykonaniu mojego przyjaciela Leo Vertunni, który w mistrzowski sposób wyeksponował bogactwo faktur klasycznej muzyki indyjskiej używając swoich ornamentów melodycznych i grając na sitarze w stylu Vilyat Khana. Styl ten oparty jest na tzw. *gayaki ang*<sup>76</sup>, czyli „śpiewnym

<sup>76</sup> Styl *gayaki ang* wywodzący się od Ustada Vilayata Khana naśladuje ekspresję ludzkiego głosu. Charakteryzuje się

stylu” gry, imitującym wokalne frazy. Styl ten polega na łączeniu dźwięków sitaru w sposób wokalny, sprawiając że niemal każdy dźwięk sitaru wykonany jest z użyciem technik *meend* polegający na ogrywaniu każdego dźwięku nie bezpośrednio jakby mogło wynikać używanego progu lecz poprzez subtelne glissanda w sposób melizmatyczny i zarazem niezwykle ekspresyjny.

Rytmiczny fundament utworu kształtowany jest przez współdziałanie dwóch głównych elementów: *cajónu*, który trzyma puls *compásu*, oraz tabli, która wykonuje jednak zupełnie inny rytm niż *cajón*. Ten świadomy zabieg ma na celu rozbudowanie polirytmiczne tej formy flamenco. Perkusyjna polirytmia, tworzona przez te dwie warstwy, jest jednym z kluczowych aspektów fakturalnych utworu – dynamiczna, zmienna i precyzyjna, stanowi nie tylko tło, ale również równorzędny głos w strukturze formalnej. Dodatkowo surowe, perkusyjne brzmienie *cajónu* w zestawieniu z głęboko rezonującą tablą dodatkowo wzmacnia kontrast i podkreśla dialog pomiędzy idiomami obu tradycji muzycznych.

Wykonawcy:

**Michał Czachowski** – gitary flamenco, nudillos, palmas

**Leo Vertunni** - sitar

**Manish Madankar** - tabla

**Cepillo** – cajón, djembe, palmas

**Piotr Steczek** – skrzypce, altówka

**Aleksandra Steczek** – wiolonczela

## 8. **Conacoleando** (*muzyka: Giridhar Udupa, Michał Czachowski*)

**forma rytmiczna:** *tani avartanam*

**rytm:** *Adi Talam*

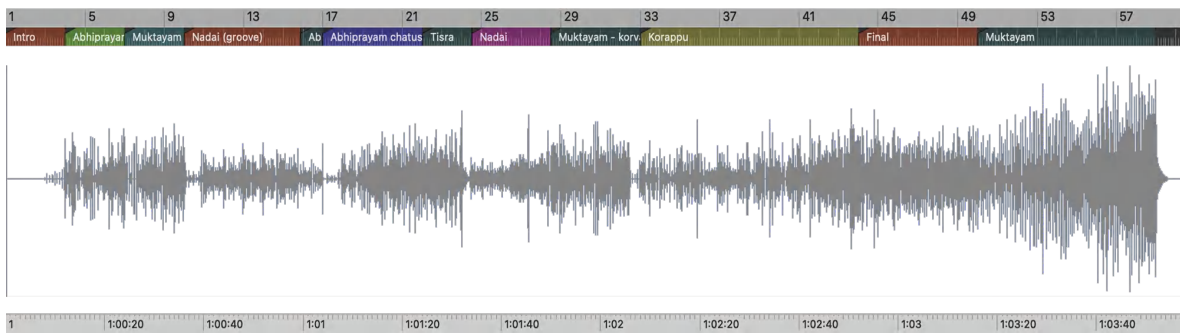
**tonacja:** d-moll

**metrum:** 4/4

**tempo:** 120 bpm

---

użyciem techniki *meend* (płynne łączenie dźwięków), melizmatycznymi frazami i lirycznym podejściem do melodii. Styl ten ogranicza techniczną wirtuozerię na rzecz śpiewności i emocjonalnej głębi.



*Tani avartanam* to solowa prezentacja rytmiczna w ramach koncertu karnatyckiej (południowoindyjskiej) muzyki klasycznej. Jest to moment (trwający czasem nawet 20-40 minut), w którym perkusjonisci – najczęściej grający na *mridangam* (będącym wiodącym instrumentem akompaniującym), *ghatam* i *kanjira* – mają okazję zaprezentować swoje mistrzostwo w rytmie, niezależnie od głównego solisty. To jest zawsze czas rytmicznej improwizacji i artystycznego popisu występujący zazwyczaj po głównej części utworu i miejsce, gdzie melodia się zatrzymuje, a rytm przejmuje prowadzenie. Pozostali muzycy zazwyczaj markują cykl rytmiczny dłońmi, lub jak to zazwyczaj jest w muzyce północnoindyjskiej grają frazę zwaną *lehara*. Jest ona krótką kompozycją nadającą jedynie ramy cyklu rytmicznego będącego punktem odniesienia dla improwizujących perkusjonistów i powtarzalną do końca improwizacji.

#### **lehara**



Widoczna na powyższym przykładzie *lehara*, skomponowana przeze mnie na potrzeby niniejszej kompozycji, wykazuje odejście od tradycyjnego modelu idiomatycznego poprzez zastosowanie przesunięć akcentów i asymetrii rytmicznej. Choć zachowuje formalną przynależność do cyklicznej struktury charakterystycznej dla klasycznej muzyki indyjskiej, jej wewnętrzna organizacja rytmiczna nadaje całości wyraźnie hispanizujący charakter, zbliżający ją do estetyki flamenco.

Cała improwizacja opierająca się na określonym rytmicznym cyklu będącym przestrzenią do wykonywania wariacji, zmian tempa, podziałów zachowując niezmiennie strukturę cyklu.

*Tani avartanam* to pewien rodzaj dialogu, rytmicznej rozmowy, w której często jeden z instrumentalistów pełni rolę prowadzącą a pozostali reagującą i odpowiadającą na to co „zapoda” prowadzący. *Tani avartanam* kończy się zwykle tzw. *muktayam* lub *korvai* –



w aneksie na końcu pracy.

Wykonawcy:

**Michał Czachowski** – konnakol, gitara, tanpura

**Giridhar Udupa** – konnakol, kanjira

**Leo Vertunni** – sitar, konnakol

**Isaac Peña** – konnakol

**Anna Mendak** – zapateado, konnakol

**Małgorzata Czachowska** – gitara basowa

## 9. Senderos de Paz (muzyka: Michał Czachowski, Mukesh Sharma)

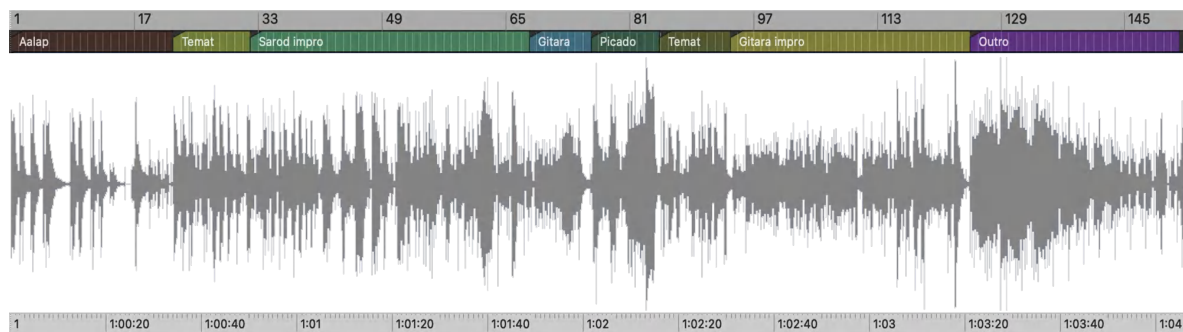
**rytm:** tangos

**raga:** *Basant Mukhari*

**tonacja:** C-dur frygijska

**metrum:** 2/4

**tempo:** 78 bpm



Utwór niemal w pełni improwizowany oparty na skali ragi *Basant Mukhari* najbardziej zbliżonej do tradycyjnych używanych we flamenco. Kompozycja, która niesie ze sobą przestrzenny, nieco transowy nastrój, a jej modalna natura doskonale współgra z językiem harmonicznym flamenco. *Raga Basant Mukhari* to jedna z bardziej ekspresyjnych rag muzyki hindustańskiej, utożsamiana z bardzo orientalnym i typowo indyjskim charakterem. Jej struktura opiera się na skali odpowiadającej trybowi frygijskiemu z obniżoną sekstą, co

zbliża ją do zachodniego odpowiednika skali frygijskiej dominantowej.

W praktyce *raga* ta zawiera następujące dźwięki: C – Des – E – F – G – As – B – C.

Zestawiając *Basant Mukhari* z tradycyjną flamenco *por medio* (czyli tonacją A frygijską), łatwo dostrzec pokrewieństwo modalne – zwłaszcza między charakterystycznymi stopniami: 1–□ 2–□ 3–4–5–□ 6–7, które występują zarówno w tej radze, jak i we flamenco. To wspólne napięcie między obniżonym drugim i trzecim stopniem a naturalną septymą nadaje obu tradycjom podobne, ekspresyjne brzmienie – oscylujące między dramatyzmem a liryzmem. W ten sposób *Basant Mukhari* może być z powodzeniem łączona z harmonią flamenco, tworząc przestrzeń dla głębokiego dialogu międzykulturowego i wspólnej ekspresji emocjonalnej.

Warstwa rytmiczna opiera się na *compasie do tangos* – jednym z popularnych rytmów flamenco, utrzymanym w metrum 2/4, jednak w tym przypadku zinterpretowanym w wyjątkowo subtelny, niemal transowo-medytacyjny sposób.

Tonacja, w której zrealizowano nagranie, to C-dur – wybór ten wynika z tradycyjnego stroju *sarodu*, którego struny akompaniujące (*chikari*) są zazwyczaj dostrajane właśnie do tej wysokości dźwięku. C jako tonika pełni zatem funkcję odniesienia zarówno dla partii *sarodu*, jak i całego utworu, a co za tym idzie też burdonu, który nadaje dźwięk *tanpury*.

W warstwie rytmicznej utworu dominuje powtarzalny, statyczny puls realizowany na *cajonach* oraz dodatkowych instrumentach perkusyjnych, takich jak *kanjira*, *djembe*, *shaker* i *manjira*. Jako kompozycja zamykająca album, utwór ten miał w moim zamyśle wprowadzać słuchacza w stan wyciszenia, stąd jego rytm oraz sposób grania na gitarze zostały celowo uproszczone i uspokożone. Stanowi to kontrast wobec bardziej złożonych struktur rytmicznych pojawiających się w poprzednich częściach albumu.

Wykonawcy:

**Michał Czachowski** – gitara flamenco, shaker, kanjira, manjira, djembe

**Mukesh Sharma** - sarod

**Pierluca Pineroli** – cajón

## **Noty biograficzne najważniejszych artystów biorących udział w dziele artystycznym**

### **Leo Vertunni – sitarzysta**

Urodzony w Londynie w 1989 roku w rodzinie artystów zafascynowanych kulturą i duchowością Indii; dlatego od dzieciństwa ma kontakt z indyjską muzyką klasyczną. Dorastał, biorąc udział w teatralnych i muzycznych produkcjach swojej rodziny. Później podjął studia akademickie z indologii i muzyki indyjskiej, uzyskując dyplom z wyróżnieniem na uniwersytecie w Bolonii oraz tytuł magistra w dziedzinie muzyki indyjskiej na SOAS University of London. Studiował technikę gry na sitarze i praktykę indyjskiej improwizacji klasycznej u uznanych mistrzów, takich jak Pt. Avaneendra Sheolikar, Ust. Dharambir Singh, Ust. Mehboob Nadeem i obecnie z Ust. Irshad Khan. Jako wykonawca Leo pracował w wielu projektach (Indialucia, Jugalbandi Trio, Seven Eyes, Divine Symphony Orchestra) oraz jako muzyk sesyjny dla wielu innych, intensywnie koncertując w Europie, Ameryce Północnej, a także występując w Ameryce Południowej, Azji i Afryce. Leo Vertunni jest nauczycielem w Konserwatorium „A. Pedrollo” w Vicenzy.

### **Manish Madankar – tablista**

Doświadczony muzyk, który występował w całym Indiach, Europie, Chinach, Singapurze i Rosji. Jest wszechstronnym tablistą nie tylko jako wykonawca solowy, akompaniator muzyki instrumentalnej, wokalne, tańca *kathak* ale także muzyki *fusion* i muzyki orkiestrowej. Brał udział w wielu produkcjach filmowych i telewizyjnych, nagrywał między innymi dla National Channel i Indian Classical Music Channel (InSync Channel). Poświęcił całe życie studiowaniu instrumentu od najmłodszych lat, uczył się od największych mistrzów tabli, w tym od Pandit Sandesha Popatkara z Nagpur i słynnego Pandit Yogesha Samsiego z Bombaju. W 2007 roku uzyskał tytuł magistra w zakresie tabli na Wydziale Muzycznym Uniwersytetu Indira Kala Sangit w Khairagarah, a w 2010 roku stopień podyplomowy w zakresie instrumentu na tej samej uczelni. Od października 2020 roku jest nauczycielem tabli na Wydziale Muzyki Tradycyjnej Konserwatorium Muzycznym „Arrigo Pedrollo” w Vicenzie we Włoszech gdzie mieszka od ostatnich lat.

## **Giridhar Udupa** – karnatycki perkusjonista

Giridhar Udupa to światowej klasy perkusjonista, grający głównie na *ghatam* i uznawany za ikonę muzyki karnatyckiej oraz ambasadora muzyki świata. Od ponad 30 lat koncertuje na całym świecie, grając w ponad 50 krajach i współpracując z wybitnymi artystami z różnych kultur i gatunków muzycznych. Występował w prestiżowych salach, takich jak Carnegie Hall, Sydney Opera House, Royal Festival Hall czy ONZ. Założyciel The Udupa Foundation, promującej muzykę i sztuki sceniczne. Jego repertuar łączy muzykę klasyczną (karnatycką i hindustańską) z jazzem, flamenco, muzyką celtycką, arabską, japońską i filmową. Współpracował z legendami, jak Ustad Zakir Hussain, Pandit Hariprasad Chaurasia, Shankar Mahadevan i John McLaughlin. Jest członkiem zespołów Layatharanga, Indialucia i Saagara oraz występuje z tymi zespołami na całym świecie.

## **Isaac Peña** – cajonista, perkusista

Urodzony w Sewilli w Andaluzji w 1973 roku, w muzycznym i inspirującym środowisku, w którym w wieku 8 lat zaczyna uczyć się śpiewu i tańca. W wieku 17 lat zaczyna udzielać się profesjonalnie jako perkusista. Studiował grę na perkusji klasycznej w Konserwatorium Manuel Castillo w Sewilli. Gra od wielu lat na najpopularniejszym instrumencie flamenco, którym jest cajón. Współpracuje i akompaniuje najlepszym artystom z Hiszpanii, takim jak Ecos del Rocío, Papa Levante, Alba Molina, Pascual González, Cantores de Híspalis, María de la Colina, Marta Quintero, Mantequita Colorá, Sal Marina, Raíces Jazz Trio lub Jorge Pardo, a także w innych zespołach jazzowych, bluesowych, rockowych, folkowych, karaibskich i afro. W zespole muzycznym i teatralnym „La Tarasca” włącza flet poprzeczny do swojego zestawu perkusyjnego. Koncertował po całym świecie i równolegle jest doświadczonym pedagogiem. W 2011 roku otworzył swoją szkołę muzyki i jogi „Spacio y Ritmo”, którą kieruje z wielkim powodzeniem w swoim mieście.

## **Varijashree Venugopal** – śpiewaczka karnatycka, flecistka

Varijashree była powszechnie uznawana za cudowne dziecko, które w wieku zaledwie 18 miesięcy potrafiło rozpoznać 100 karnatyckich rag, a w wieku 4 lat zaczęła występować na koncertach muzyki karnatyckiej. Pierwszymi nauczycielami byli jej rodzice. Pochodząca z rodziny o bogatej tradycji muzyki klasycznej, takiej jak muzyka karnatycka, Varijashree

jest jedną z pionierskich artystek stosujących techniki, podstawy oraz brzmienie i duszę indyjskiego śpiewu w kontekście muzyki światowej. Oprócz tego, że jest piosenkarką, Varijashree jest również flecistką, kompozytorką, autorką tekstów piosenek i pedagogiem muzycznym. Jako artystka o wyjątkowych zdolnościach, Varijashree występowała i współpracowała z kilkoma najbardziej znanymi osobistościami muzycznymi na świecie, takimi jak Bobby McFerrin, Jacob Collier, Anoushka Shankar, Michael League (Snarky Puppy), Victor Wooten, Bèla Fleck, Hamilton de Holanda, Eddie Gomez i inni.

### **Cepillo** – perkusjonista flamenco

Ángel Sánchez González, znany jako Cepillo, to wybitny perkusista flamenco pochodzący z Sanlúcar de Barrameda w Hiszpanii. Znany ze swojej mistrzowskiej gry na cajonie, stał się niezbędnym akompaniatorem dla czołowych artystów flamenco, takich jak Gerardo Núñez, Manolo Sanlúcar, Tomatito, Duquende, Carmen Linares i Vicente Amigo. Cepillo współpracował również z międzynarodowymi muzykami, w tym Michaeliem Breckerem i Zakirem Hussainem. Jego rozległa kariera obejmuje występy w całej Hiszpanii oraz w prestiżowych salach koncertowych na całym świecie. Brał udział w licznych nagraniach, w tym 'Un ramito de locura' Carmen Linares i 'Jazzpaña'.

### **Ravichandra Kulur** – bansuri

Ravichandra Kulur to ceniony flecista z Bengaluru, specjalizujący się w karnatyckiej muzyce klasycznej. Swoją muzyczną podróż rozpoczął w wieku sześciu lat, ucząc się gry na *mridangam* i *kanjirze* pod okiem E.P. Narayana Pishardiego. Jako syn znanego flecisty K. Raghavendry Rao, szybko opanował grę na flecie, dając pierwsze koncerty w duecie z ojcem już w wieku dziewięciu lat. Ravichandra jest jednym z najbardziej poszukiwanych flecistów w Indiach, występując na prestiżowych festiwalach i koncertach na całym świecie. Jest członkiem zespołów Layatharanga, Swindia i Mesmerize, które łączą muzykę klasyczną z fuzją i jazzem. Współpracował z takimi artystami jak Pandit Ravi Shankar, Anoushka Shankar, Jean-Luc Thomas i Arun Shenoy. Jest również laureatem wielu prestiżowych nagród, w tym Kala Arathi Rathna.

### **Pramath Kiran** – perkusjonista

Pramath Kiran to wszechstronny perkusjonista z Bengaluru w Indiach, znany z łączenia

klasycznej muzyki indyjskiej z rytмами afro-kubańskimi. Swoją muzyczną podróż rozpoczął w wieku trzech lat, ucząc się gry na *mridangam* od ojca oraz na tabli pod okiem mistrza Udayraja Karpura. Jego styl charakteryzuje się precyzyjnym łączeniem tradycyjnych *talas* z globalnymi rytmami, wykorzystując instrumenty takie jak *cajón*, *conga*, *djembe* czy *morsing*. Jest współzałożycielem zespołu Layatharanga, który od 1998 roku łączy muzykę karnatycką z rytmami świata. Współpracował z wieloma artystami, w tym z Louistem Pragasamem, Amit Herim, Indialucia oraz z Polską Orkiestrą Filharmonii Słupskiej. Jego studio Laya Digi w Bengaluru jest jednym z wiodących studiów nagraniowych w regionie. Pramath występował na prestiżowych festiwalach, takich jak Bengaluru Drum Fest, i jest ceniony za innowacyjne podejście do muzyki perkusyjnej.

### **Ojas Adhiya – tablista**

Ojas Adhiya to wybitny wirtuoz tabli z Chikhli w stanie Maharashtra, Indie. W 1993 roku został uznany przez Limca Book of Records za najmłodszego artystę grającego na tabli w Indiach. Swoją muzyczną podróż rozpoczął w wieku dwóch lat. W wieku pięciu lat zaczął się szkolić pod kierunkiem swego ojca i zarazem szanowanego mistrza Shri Mridangraj. Ojas występował na całym świecie, w tym na prestiżowych festiwalach takich jak Darbar Festival i Sawai Gandharva Bhimsen Mahotsav. Jego współprace obejmują muzykę klasyczną hindustańską, ghazal, jazz i fusion, dzieląc scenę z legendami takimi jak Shakti, John McLaughlin, Ustad Shahid Parvez, Pandit Hariprasad Chaurasia i Shankar Mahadevan. Otrzymał liczne wyróżnienia, w tym Ustad Bismillah Khan Yuva Puraskar oraz Tal Vishwa Yuva Puraskar. Ojas nadal inspiruje publiczność na całym świecie swoim wyjątkowym kunsztem i pasją do muzyki klasycznej Indii.

### **Carles Benavent – basista, mandolista**

Carles Benavent, urodził się i wychował w Barcelonie. W wieku trzynastu lat, kiedy zaczął grać na basie, zainteresowały go bluesowe i rockowe utwory tamtych czasów, a w szczególności Jimi Hendrix. Carles później był zafascynowany ekspresją zarówno bluesa, jak i rytmów flamenco, a szczególny urok odnajdywał w samych emocjach i przesadnej ekspresji stylu flamenco. Będąc samoukiem, szybko wypracował swój własny, bardzo charakterystyczny styl flamenco, używając zarówno palców, jak i kostki do gry na strunach. Wkrótce Carles zaczął grać u boku najbardziej znanych hiszpańskich muzyków jazzowych, a w 1980 roku dołączył legendarnego muzyka flamenco Paco de Lucía, tworząc

z nim słynny sekstet. Wykonując z nim setki koncertów po całym świecie rozwinął swój unikalny styl grania, który stał się jego rozpoznawalnym brzmieniem. W trakcie swojej kariery Carles Benavent grał z wieloma różnymi artystami, takimi jak Chick Corea i Miles Davis, a jego niezwykle talent odegrał ważną rolę w rozwoju muzyki flamenco. Wysiłki tego znakomitego muzyka zaowocowały wieloma nagraniami, w tym różnorodnymi albumami solowymi, z których pierwszy ukazał się w 1983 roku.

### **Michał Barański** - kontrabasista i basista

Michał Barański to jeden z czołowych polskich kontrabasistów jazzowych, gitarzysta basowy i kompozytor. Swoją edukację muzyczną rozpoczął w wieku 13 lat, kiedy to amerykański klarncista Brad Terry dostrzegł jego talent. Wkrótce potem dołączył do kwartetu Terry'ego, z którym koncertował w Stanach Zjednoczonych. Ukończył Wydział Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach, gdzie obecnie pracuje jako wykładowca. W swojej karierze współpracował z takimi artystami jak Bennie Maupin, Nigel Kennedy, Tomasz Stańko, Zbigniew Namysłowski, Michał Urbaniak, Aga Zaryan, Ewa Bem czy Urszula Dudziak. Jest laureatem dwóch Fryderyków oraz trzykrotnym laureatem tytułu Najlepszego Kontrabasyisty Roku w plebiscycie czytelników „Jazz Forum”. W 2022 roku wydał swoją pierwszą autorską płytę „Masovian Mantra”, która ukazała się w prestiżowej serii Polish Jazz i za nią dostał nagrodę Fryderyka.

### **Manel Fortià** - kontrabasista

Manel Fortià to kataloński kontrabasista i kompozytor, uważany za jeden z najbardziej oryginalnych artystów młodego pokolenia w muzyce jazzowej. Po trzech latach spędzonych w Nowym Jorku powrócił do Barcelony, napełniony nowymi pomysłami i energią. Jego najnowsze projekty to trio z pianistą Marco Mezquida i perkusistą Raphaëlem Pannierem oraz zespół Libérica, łączący flamenco, tradycyjne pieśni i free jazz w unikalny sposób. Współpracował z takimi artystami jak Dave Liebman, Chris Cheek, Chano Domínguez czy Raynald Colom. W swojej karierze nagrał ponad 50 albumów, zarówno jako lider, jak i *sideman*. Jego ostatnie albumy to "Despertar" (2022) oraz "Arrels" (2021), które zdobyły uznanie krytyków i były nominowane do prestiżowych nagród.

## **Ambi Subramaniam** – skrzypek karnatycki

Nazywany przez magazyn Ozy „indyjskim Itzhakiem Pearlmannem”, Ambi Subramaniam od trzeciego roku życia uczył się pod okiem swojego ojca i guru, dr. L. Subramaniam, a swój pierwszy występ dał w wieku siedmiu lat. Otrzymał nagrodę Ritz Icon of the Year Award, Rotary Youth Award, dwie nagrody GiMA (Global Indian Music Award dla najlepszego albumu fusion i najlepszego albumu instrumentalnego w stylu karnatyckim) oraz nagrodę Big Indian Music Award (dla najlepszego albumu w stylu karnatyckim). W wieku 18 lat otrzymał „Złotą skrzypce” od Sri Jayendra Saraswati. Występował wielokrotnie wraz z rodziną i współpracował z Larrym Coryellem, Ernie Wattsem, Corkym Siegelem i Shankarem Mahadevanem. Ambi był solistą podczas serii koncertów Violins for Peace, w których wystąpili Mark O'Connor, Loyko i inni. Gra również w ramach projektu Thayir Sadam, kolektywu fusion karnatyckiego, który założył wraz z Bindu Subramaniam, Maheshem Raghvanem i perkusistą Akshayem Anantapadmanabhanem.

## **Mukesh Sharma** – sarodzista

Mukesh Sharma to uznany indyjski mistrz gry na sarodzie, ceniony za styl łączący wokalną ekspresję (*gayaki*) z rytmiczną precyzją (*layakari*). Wywodzi się z muzycznej rodziny – jego ojcem był Pandit Rasik Behari Lal. Kształcił się pod okiem Pandita Ramaballabha Mishry, Pandita Suprabhata Paula, Ustada Amjada Ali Khana oraz Pandita Birju Maharaja. Laureat wielu nagród, m.in. U.P. Sangeet Natak Akademi i Sur-Mani. Koncertował na całym świecie – w Europie, USA, Azji i Australii, współpracując z takimi artystami jak Paco de Lucia, Zakir Hussain czy Karsh Kale. Prowadzi Commune Globus Art Foundation, gdzie uczy gry na sarodzie i innych tradycyjnych instrumentach. Uważany za jednego z najważniejszych ambasadorów klasycznej muzyki indyjskiej.

## **Kudrat Singh** - wokalistka

Kudrat Singh to utalentowana wokalistka z Pendżabu, India, urodzona w 1989 roku w Patiali. Muzyką zainteresowała się w wieku 5 lat, a jej ojciec, Gursharan Singh, był jej pierwszym nauczycielem. W dzieciństwie zdobyła stypendium od CCRT, które wspierało jej edukację muzyczną do 20. roku życia. Ukończyła studia licencjackie, B.Ed oraz magisterskie i M.Phil z muzyki na Uniwersytecie Pendżabskim, gdzie przez pięć lat z rzędu zdobywała złoty medal za występy na Festiwalu Młodzieży. Zyskała popularność po

wygranej w reality show „Sir Sartraj” w DD Punjabi. Specjalizuje się w muzyce ludowej i występowała m.in. na Festiwalu Młodzieży w NSD oraz w All India Radio i Big FM. Otrzymała tytuł „Nightingale of Punjab” z rąk Dolly Guleria. Niedawno wydała singiel „Heer Saleti” i wystąpiła w duecie z Pammi Bai.

### **Manuel Márquez de Villamanrique – śpiewak flamenco**

Śpiewak flamenco, kompozytor, poeta i aktor, urodzony w 1973 roku w Villamanrique de la Condesa (Sewilla). Absolwent Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco w Kordobie w specjalności cante flamenco, pedagog w Conservatorio Juan Vázquez w Badajoz. Występował m.in. z Compañía de Salvador Távora (*Quejío*) i malagijską grupą Jóvenes Clásicos (*Autorretrato Espinel*). Autor licznych publikacji poetyckich i tekstów flamenco, twórca utworów dla takich artystów jak Laura Vital, Juan Reina czy David Hornillo. Realizator projektów scenicznych (*De tu mano yo voy*, *Las Fábulas del Guadalquivir*), aktywny w środowiskach literackich Andaluzji. Obecnie kończy studia z flamencologii i magisterium z flamenco w Barcelonie.

### **Estrella de Manuela – śpiewaczka flamenco**

Estrella Manuela Rodríguez Molina, urodzona w 2006 roku w Granadzie, pochodzi z rodziny o głębokiej tradycji flamenco, która rozbudziła w niej pasję do tej formy sztuki. Debiutowała w wieku siedmiu lat w teatrze Chumbera w swoim rodzinnym mieście, wspierana przez rodzinę, której członkowie również są artystami. Wczesny kontakt z flamenco skłonił ją do zgłębiania jego dawnych stylów, takich jak *granaína*, *romance*, *taranto* i *fandango*. Inspirują ją legendarne postacie flamenco, takie jak La Niña de los Peines, Manolo Caracol, Camarón de la Isla i Estrella Morente. Pomimo krótkiej kariery Estrella występowała podczas wielu znaczących wydarzeń, w tym Flamenco Summer w Corral, Festival de La Encina i Potaje de Utrera Infantil. W 2021 roku wydała swój debiutancki album Abril, wyprodukowany przez Antonio Camposa i jej ojca, Miguela „El Cheyenne”, z udziałem znanych muzyków flamenco.

## Rozdział V

### Podsumowanie

Jako gitarzysta flamenco i autor tego dzieła artystycznego, wiem z własnego doświadczenia, jak wymagające, a zarazem inspirujące jest łączenie dwóch tak odległych tradycji muzycznych. Moja fascynacja muzyką indyjską trwająca od 16 roku życia, sięgnęła na tyle głęboko, że postanowiłem studiować ją bezpośrednio w Indiach, ucząc się gry na sitarze u mistrzów tej sztuki. Następnie od 1999 roku roku zagrałem już z muzykami z Indii kilkaset koncertów w ponad 30 krajach świata. Dzięki temu mogłem nie tylko zrozumieć strukturę klasycznej muzyki indyjskiej od środka, ale również wykształcić intuicję, która pozwala je naturalnie integrować z językiem flamenco.

Tworząc materiał na tę – już trzecią – płytę, zależało mi nie na zestawieniu brzmień instrumentów lub jedynie spotkaniu muzyków, ale na stworzeniu dzieła, które będzie spójne estetycznie i osadzone w logice obu tradycji. Kluczowym pytaniem, jakie sobie stawiałem, było: jak połączyć elementy muzyki indyjskiej z flamenco w sposób, który nie zatrze charakteru żadnej z tych kultur, a jednocześnie pozwoli im się wzajemnie wzbogacić?

Z perspektywy flamenco – tradycji, z którą jestem najgłębiej związany – oznaczało to znalezienie przestrzeni, w której modalność muzyki indyjskiej, jej rytmika oraz stylistyka może współistnieć z rytmicznymi i formalnymi porządkami flamenco typowymi dla współczesnego flamenco. Również warstwa rytmiczna musiała być traktowana z ogromnym wyczuciem: instrumenty nie mogły po prostu obok siebie grać, lecz musiały prowadzić niezależną narrację rytmiczną, która wchodziła we wzajemny dialog. Starłem się aby instrumenty perkusyjne i ich rytmy brzmiały komplementarnie zarówno w warstwie strukturalnej jak i brzmieniowej.

Kluczowe znaczenie w tym procesie miało też precyzyjne wyselekcjonowanie elementów reprezentatywnych dla danego gatunku, takich jak instrumenty, skale, struktury rytmiczne, formy improwizacji czy techniki wykonawcze, oraz ich adaptacja w taki sposób, by nie zatracić ich oryginalnego charakteru i umożliwić ich integrację w nowym kontekście. Moim celem było zbudowanie wspólnego języka wykonawczego – nie sztucznego kompromisu, lecz naturalnego wyniku lat praktyki, koncertów i wspólnego grania z muzykami indyjskimi i hiszpańskimi. Efektem do którego dążyłem jest muzyka, która pomimo łączenia tak odmiennych środków zachowuje wewnętrzną logikę i charakter stylistyczny, jednocześnie otwierając nowe przestrzenie brzmieniowe. Tę estetykę postrzegam jako współczesne rozwinięcie tradycji flamenco – wpisujące się w nurt World

Music, zakorzenione w doświadczeniu i świadomości artystycznej wynikającej z głębokiego dialogu międzykulturowego i mojej subiektywnej fascynacji muzycznej.

W ramach nurtu World Music, gitara flamenco jawi się jako instrument uniwersalny, zdolny do adaptacji i przekształceń bez utraty swojej tożsamości. Jej wykorzystanie w dialogu z muzyką indyjską przyczynia się do rozwoju nowej estetyki. W tym kontekście wartości artystyczne wyrażają się w świadomej syntezie – nie jako kompromisie, lecz jako nowej przestrzeni ekspresji, w której gitara flamenco redefiniuje swoje funkcje i znaczenie we współczesnym świecie muzycznym.

Inspiracją do powstania tego dzieła artystycznego była moja fascynacja dwoma stylami muzycznymi: muzyką flamenco i muzyką indyjską oraz sonorystyką instrumentów melodycznych, perkusyjnych, śpiewu i tańca. Łącznie w materiale muzycznym pojawiło się 33 artystów w tym muzycy grający na 21 różnych instrumentach, 4 wokalistów, 2 tancerki. Każdy z artystów był dla mnie inspirującym ogniwem łączącym oba style muzyczne z magią bogactwa rytmicznego i melodycznego. Wykorzystywane przeze mnie instrumenty i rytmy czerpią z bardzo bogatej tradycji muzyki andaluzyjskiej oraz różnorodności muzycznej subkontynentu indyjskiego. Przedstawione dzieło zostało przeze mnie wymyślone, skomponowane, zaaranżowane, zarejestrowane i zmiksowane. Sam zagrałem nie tylko na gitarze ale także na wielu instrumentach perkusyjnych. Te dziewięć kompozycji to wynik moich wypraw do Indii oraz Hiszpanii, które odbyłem w ostatniej dekadzie oraz relacji muzyczno-kulturowych z artystami napotkanymi na mojej drodze.

Album nie jest więc tylko przykładem World Music w klasycznym rozumieniu tego terminu – to projekt głęboko zakorzeniony w praktyce i świadomości wykonawczej, w którym transkulturowość nie jest zabiegiem estetycznym, lecz formą nowej i autentycznej muzycznej tożsamości. Ta tożsamość, korzysta z idiomów obu tradycji, tworząc język muzyczny, który wykracza poza klasyfikację etniczną. Nie jest to styl „hybrydowy” w powierzchownym rozumieniu, lecz w moim odczuciu głęboka transformacja prowadząca do powstania dzieła zakorzenionego w wielokulturowości, jednocześnie scalonego brzmieniowo i estetycznie.

I na koniec to, co chyba najważniejsze. Jestem samoukiem – kimś, kto zdobywał całą swoją wiedzę muzyczną nie w szkołach muzycznych, lecz poprzez czułe słuchanie i szczerze przeżywanie. Nie mając żadnego formalnego wykształcenia muzycznego, bez znajomości zasad harmonii czy teorii, tworzyłem utwory wyłącznie na podstawie intuicji i głębokiego osłuchania z muzyką, którą kocham najczulej. Każda nuta, każda fraza powstawała nie

z wiedzy, lecz z potrzeby serca.

Praca nad tym albumem była dla mnie czymś więcej niż procesem twórczym – była podróżą w głąb siebie. Wyzwolila we mnie nieopisane pokłady emocji: zachwytu, wzruszenia, ale przede wszystkim miłości. To właśnie ta miłość – do dźwięku, do instrumentów, do ludzi, do chwili – stała się osią wszystkiego, co zawarłem w tej muzyce. Flamenco i muzyka indyjska dla mnie to niepowtarzalna mowa serca, która nie mogąc milczeć, nauczyła mnie tworzyć i grać.

Dlatego ten album nosi tytuł „**Hecho con Amor**” (zrobione z miłością). Bo z miłości został pomyślany, stworzony i z miłości pragnę się nim dzielić.

## **Podziękowania**

Chciałbym wyrazić serdeczne podziękowania wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej pracy oraz towarzyszącego jej dzieła muzycznego.

Przede wszystkim dziękuję mojemu ojcu, Januszowi Czachowskiemu, za zaszczepienie we mnie miłości do flamenco, oraz mojej mamie, Bożenie, za nieustające wsparcie i doping w muzycznej podróży.

Szczególne podziękowania kieruję do mojej Promotor, prof. dr hab. Marii Pomianowskiej, za inspirację, inicjatywę i merytoryczne wsparcie. Dziękuję Agnieszce Czachowskiej za zachętę do podjęcia decyzji o doktoracie, a moim córkom, Ani i Gosi, za konsultacje muzyczne, harmoniczne i aranżacyjne.

Dziękuję moim przyjaciółom muzykom — Leo Vertunni, Giridhar Udupa, Isaac Peña, Manish Madankar, Anna Mendak — za poświęcony czas w realizowaniu moich, często bardzo wymagających, pomysłów. Jestem wdzięczny fachowcom od muzyki flamenco, których opinia była dla mnie bezcenna: Ignacio Fernández i Agustin Carbonell. Kiureli Sammallahti za pomysły i sugestie w Jind Mahi.

Dziękuję mistrzom rytmu i instrumentów perkusyjnych: Pramath Kiran, Jayachandra Rao, Pierluca Pineroli, Piotr Malec, a także znakomitym skrzypkom: Ambi Subramaniam, Piotr Steczek, Marcin Sidor, których wyobraźnia harmoniczna wzbogaciła brzmienie instrumentów smyczkowych.

Podziękowania kieruję również do Andresa Martorell i Magdy Navarrete za konsultacje językowe, Rafaela Reina za porady naukowe, Justyny Gałki za korektę tekstu, a także do Paco de Lucii i Zakira Hussaina — muzyków, którzy byli moimi autorytetami i źródłem inspiracji. I dziękuję za niezapomniane rozmowy i radość jaką dał mi osobisty

kontakt z nimi.

Dziękuję Szkole Doktorskiej Akademii Muzycznej i jej pracownikom za wsparcie merytoryczne i organizacyjne, w szczególności: prof. dr hab. Markowi Stefańskiemu oraz dr hab. Marcinowi Strzeleckiemu.

Na koniec dziękuję instytucjom, które wsparły mój projekt finansowo: Miejskie Centrum Kultury w Tychach, ZAiKS, STOART o r a z Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

## Słowniczek obcojęzycznych pojęć w kolejności alfabetycznej

**abhipraayam** – w muzyce karnatyckiej termin oznaczający ideę lub koncepcję muzyczną, szczególnie w kontekście akompaniamentu perkusyjnego.

**alboreá** – tradycyjna forma flamenco, zazwyczaj śpiewana przy okazji cygańskich ceremonii ślubnych.

**bol** – sylaby perkusyjne reprezentujące konkretne uderzenia na *tabla*.

**baile** – taniec wykonywany w tradycji flamenco, będący integralną częścią występu wraz z muzyką i śpiewem.

**bansuri** – bambusowy flet poprzeczny używany w klasycznej i ludowej muzyce indyjskiej.

**cajón** – drewniany instrument perkusyjny pochodzenia peruwiańskiego, używany m.in. we flamenco, na którym gra się uderzając dłońmi w przednią płytę.

**caló** – język używany przez hiszpańskich Cyganów (*Gitanos*), będący mieszanką elementów romskiego i hiszpańskiego, zachowujący wiele słów pochodzenia indyjskiego, obecnie stosowany głównie jako dialekt etniczny z ograniczonym zasobem słownictwa.

**cante** – styl śpiewu w muzyce flamenco, obejmujący różne formy wyrazu emocjonalnego i technik wokalnych.

**chakradar** - rozbudowana forma rytmiczna wykorzystywana głównie w muzyce klasycznej północnych Indii, szczególnie w grze na *tabli*. Składa się z trzykrotnie powtórzonej frazy, z których każda zawiera wewnętrzną *tihai* – czyli strukturę trzykrotnego powtórzenia, kończącego się na *sam*.

**chikari** – wyższe, rezonujące struny burdonowe w instrumentach indyjskich, takich jak *sitar* czy *sarod*, uderzane rytmicznie w celu podkreślenia pulsu, akcentów lub dramatyzmu w improwizacji.

**cierre** – krótki rytmiczny zwrot w flamenco, służący zakończeniu frazy lub sekcji muzycznej.

**contratiempo** – technika rytmiczna we flamenco polegająca na akcentowaniu słabych części taktu lub granie pomiędzy uderzeniami, tworząca efekt napięcia i złożoności rytmicznej często sprawiającej wrażenie grania „w poprzek” rytmu głównego.

**compás** – metryczno-rytmiczna struktura charakterystyczna dla danej formy flamenco, np. *bulerías* (12 uderzeń).

**desplante** – efektowny, rytmicznie intensywny fragment tańca flamenco, wykonywany przez tancerza jako wyrazista kulminacja frazy lub przejście do nowej sekcji, często poprzedzony *llamadą*.

**duende** – pojęcie w flamenco oznaczające głęboką, emocjonalną siłę i ekspresję wykonawczą, trudną do zdefiniowania, lecz wyczuwalną przez odbiorców.

**escobilla** – część tańca flamenco skoncentrowana na rytmicznym stepowaniu i prezentacji techniki tanecznej.

**falseta** – krótka fraza gitarowa w flamenco, często improwizowana, służąca jako mikrokompozycja lub przejście między sekcjami formy muzycznej.

**ghatam** – gliniany instrument perkusyjny w kształcie dzbana, charakterystyczny dla muzyki karnatyckiej.

**ghungroo** - małe metalowe dzwoneczki noszone na kostkach przez tancerzy klasycznych indyjskich stylów, takich jak Kathak czy Bharatanatyam.

**golpeador** – ochrona na pudle rezonansowym gitary flamenco, wykonana zazwyczaj z przezroczystego plastiku, chroniąca instrument przed uszkodzeniami powstałymi podczas uderzania palcami lub paznokciami (*golpe*) w trakcie gry.

**jaleo** – okrzyki zachęty i wsparcia (np. „¡olé!”) wykrzykiwane podczas występu flamenco przez widzów lub współwykonawców.

**jhala** – szybka, rytmiczna kulminacja instrumentalnej improwizacji w muzyce indyjskiej (hindustańskiej), charakteryzująca się powtarzalnym uderzaniem na struny *chikari* i dynamicznym tempem.

**jugalbandi** – forma duetowego wykonania w muzyce indyjskiej, w której dwóch solistów (najczęściej instrumentalistów lub wokalistów) prowadzi dialog muzyczny, oparty na współpracy i improwizacji, zachowując równorzędność artystyczną.

**kalpanaswaram** – forma improwizacji w muzyce karnatyckiej z wykorzystaniem sylab muzycznych (swaram), osadzona w określonym cyklu rytmicznym.

**kanjira** – mały tamburyn z membraną, stosowany jako instrument perkusyjny w muzyce karnatyckiej.

**konnakol** – system wokalne artykulacji rytmicznych sylab w muzyce karnatyckiej, służący nauce i prezentacji rytmu.

**korvai** – złożona fraza rytmiczna stosowana w muzyce karnatyckiej, zazwyczaj jako zakończenie kompozycji lub improwizacji.

**llamada** – charakterystyczny rytmiczny sygnał we flamenco, zwykle grany przez gitarzystę lub tancerza, zapowiadający wejście nowej sekcji, rozpoczęcie śpiewu lub zmianę w strukturze utworu.

**lehara** – powtarzający się motyw melodyczny w muzyce indyjskiej, grany w stałym cyklu rytmicznym, wykorzystywany jako akompaniament do improwizacji perkusyjnej.

**manjira (taalam)** – to niewielkie indyjskie instrumenty perkusyjne w formie dwóch metalowych talerzyków, które uderzane o siebie wydają jasny, dźwięczny ton. Tradycyjnie używane w muzyce hindustańskiej i karnatyckiej do podkreślania cykli rytmicznych.

**mizrab** - druczany plektron nakładany na palec wskazujący prawej ręki używany do gry na sitarze

**meend** – technika płynnego przechodzenia między dźwiękami w muzyce indyjskiej, przypominająca glissando, bez wyraźnych skoków wysokości.

**mohara** – rozbudowana rytmiczna fraza w muzyce karnatyckiej, wprowadzająca *korvai* lub przygotowująca zakończenie utworu.

**mridangam** – dwustronny bęben będący głównym instrumentem perkusyjnym w muzyce karnatyckiej.

**muktayam** – klasyczna kadencja rytmiczna pochodząca z muzyki karnatyckiej, zwykle oparta na trzykrotnym powtórzeniu motywu, z zakończeniem w punkcie *sam*. Często zawiera sekcję przygotowawczą i pełni funkcję domykającą frazę lub całą formę rytmiczną.

**nadai** – odmiana podziału rytmicznego w muzyce karnatyckiej, określająca liczbę sylab w jednostce czasu (np. *tishra nadai* = 3).

**nudillos** – rytm wybijany przez stukanie kostkami palców o twardą powierzchnię, spotykany w tradycji flamenco.

**olé** – okrzyk wyrażający zachwyt, uznanie lub doping podczas występu flamenco, używany przez publiczność lub współwykonawców, będący częścią żywej interakcji w tradycji flamenco.

**pakhawaj** – dwustronny bęben beczkowaty używany w klasycznej muzyce północnych Indii, grany dłońmi i palcami.

**palmas** – rytmiczne klaskanie będące ważnym elementem wykonania flamenco, wspierające strukturę *compásu*.

**pallavi** – główna fraza melodyczna w utworze muzyki karnatyckiej, pełniąca funkcję refrenu lub punktu kulminacyjnego.

**palmas** – rytmiczne klaskanie w dłonie stosowane jako element akompaniamentu we flamenco, zazwyczaj w grupie minimum dwuosobowej.

**palmero** – osoba wykonująca *palmas*, czyli rytmiczne klaskanie towarzyszące muzyce flamenco, wspierająca dynamikę i strukturę rytmiczną występu.

**palo** – forma muzyczna lub styl w flamenco, określający charakterystyczny zestaw cech rytmicznych i emocjonalnych (np. *soleá*, *bulerías*).

**paranth, padant** - recytacja *bol* na głos, zazwyczaj w celach edukacyjnych lub pokazowych, z odpowiednią artykulacją i rytmiczną precyzją. Odpowiednik *konnakolu* w muzyce północnoindyjskiej.

**picado** - technika gry melodii i pasaży używana w grze na gitarze flamenco poprzez naprzemienne wykorzystanie palca wskazującego i środkowego w sposób *apoyando*.

**por abajo** – mniej powszechne ustawienie stroju gitary flamenco, zwykle oznaczające niższe strojenie niż standardowe (*por arriba*), zazwyczaj będące w D-dur.

**por arriba** – standardowe ustawienie tonacji we flamenco, w którym gitara gra w tonacji E-dur (używając kapodaster tonacje mają inną wartość ale podstawową figurą dalej pozostaje E-dur nawet jeśli de facto brzmi np. jako G-dur), uznawane za podstawowy układ dla wielu form, zwłaszcza *soleá*, *fandangos* i *alegrías*.

**por medio** – typowe ustawienie tonacji w grze flamenco, w którym gitara stroi się i gra w tonacji A-doryckiej (z bazą w D-dur), często używane w formach takich jak *bulerías*, *tientos* czy *soleá por bulería*, zapewniające ciemniejsze, bardziej niż *por arriba*.

**raga** – system melodyczny w muzyce klasycznej Indii, definiujący zestaw dźwięków, reguły ich użycia i przypisane im emocje.

**rasgueado** – technika gry na gitarze flamenco polegająca na szybkim, rytmicznym uderzeniu akordów przy pomocy palców prawej dłoni, tworząca charakterystyczny akompaniament rytmiczny.

**rela** - szybka, płynna kompozycja rytmiczna w muzyce hindustańskiej, w której uderzenia grane są z dużą prędkością i intensywnością, tworząc efekt „toczącego się” rytmu – stąd nazwa „rela”, co dosłownie oznacza „ciąg” lub „strumień”.

**remate** – krótki rytmiczny zwrot w flamenco, służący zakończeniu frazy lub całej sekcji.

**sam** – pierwsze uderzenie cyklu rytmicznego (*tala*) w muzyce indyjskiej, stanowiące punkt odniesienia dla muzyków.

**sargam** – system zapisu i wykonywania dźwięków w muzyce indyjskiej za pomocą solmizacyjnych sylab (sa, re, ga, ma, pa, dha, ni), używany do ćwiczeń, improwizacji i prezentacji melodii.

**sarod** – bezprogowy instrument szarpany o metalowym pudle rezonansowym, charakterystyczny dla muzyki hindustańskiej.

**sawal–jawab** – improwizowany dialog pomiędzy dwoma (lub więcej) muzykami, w którym jeden wykonawca gra lub śpiewa frazę (sawal – pytanie), a drugi odpowiada własną frazą (jawab – odpowiedź), często o podobnej długości, rytmie lub strukturze.

**sitar** – wielostrunowy instrument szarpany z rodziny lutni, kluczowy w klasycznej muzyce północnoindyjskiej.

**solkattu** – system rytmicznych sylab w muzyce karnatyckiej, przypisanych określonym uderzeniom i służących nauce rytmu na wybranym instrumencie.

**sonidos negros** – określenie używane w kontekście flamenco na głębokie, surowe i ekspresyjne brzmienia, nasycone emocjonalnością i dramatyzmem, często odnoszące się do estetyki *cante jondo* i twórczości takich artystów jak Manuel de Falla czy Federico García Lorca.

**tabla** – zestaw dwóch bębnów o różnych wysokościach dźwięku, podstawowy instrument perkusyjny muzyki północnoindyjskiej.

**tala, taal** – cykliczna struktura rytmiczna w muzyce indyjskiej, definiująca ramy czasowe dla kompozycji i improwizacji.

**tanam** – forma improwizacji melodycznej w muzyce karnatyckiej, wykonywana w wolnym tempie, zwykle bez akompaniamentu perkusyjnego.

**tirmana** – rytmiczne zakończenie frazy w muzyce karnatyckiej, często oparte na powtarzanych wzorach (porównywalne do *tihai* w stylu hindustańskim).

**thaat** – system klasyfikacji skal w muzyce klasycznej północnoindyjskiej (hindustańskiej). Można go porównać do modalnych systemów w muzyce zachodniej, takich jak skale kościelne, ale ma swoje unikalne zasady i znaczenie w kontekście muzyki indyjskiej.

**tihai** – rytmiczna figura powtarzana trzykrotnie, typowa dla muzyki hindustańskiej, stosowana jako zakończenie frazy.

**toque** – styl gry na gitarze flamenco, odpowiadający określonej formie rytmicznej i ekspresyjnej.

**tumbi** – jedno-strunowy instrument szarpany z Pendżabu, o jasnym, przenikliwym brzmieniu.

**veena** – tradycyjny indyjski instrument strunowy, należący do rodziny lutni, o długiej szyjce i rezonatorze wykonanym najczęściej z drewna lub tykwy. Jego pochodzenie datuje się na ok. II wiek p.n.e.

**zapateado** – technika rytmicznego stepowania wykonywana odpowiednimi butami do tańca flamenco, stanowiąca element perkusyjny.

# Aneks

# Conacoleando

(tani avartanam)

G. Udupa, M. Czachowski,  
trtranscribed by M. Czachowski

$\text{♩} = 120$   
**Intro**

**Abhi prayam**

Giridhar  $\frac{8}{4}$  **3**

Miguel  $\frac{8}{4}$  **3**

Ta ke di mi Ta ke ja nu Ta di gi na to Ta Ta ke di mi Ta ke ja nu Ta ke di mi Ta ke ja nu

Ta di gi na to Ta

5

Ta di gi na to Ta di gi na to Ta Ta Ta ke di mi Ta ke ja nu Ta ke di mi Ta ke ja nu

Ta di gi na to Ta di gi na to Ta Ta

6

**Tirmana**

Ta ke di mi Ta ke ja nu Ta di gi na to Ta di gi na to Ta di gi na to Ta Ta Ta Ta Di Gi Na Tom Ta Di Gi Na

Ta di gi na to Ta di gi na to Ta di gi na to Ta Ta Ta Ta Di Gi Na

8

Tom Ta di gi na tom Ta di gi na to Ta di gi na to Ta di gi na to Tam Ta

Tom Ta di gi na tom Ta di gi na to Ta di gi na to Ta di gi na to Tam Ta

9

di Ta ki ta tom Ta di Ta ki ta tom Ta di Ta ki ta tom Tam Di gu ta ri Ki te ta ka Tom Di gu ta ri Ki te ta ka Tom Di gu ta ri Ki te ta ka Tom

di gi na to Ta di gi na to Ta di gi na to Tam Ta di gi na to Ta di gi na to Ta di gi na to

10 **>Nadai (groove)**

Tam te Ta ka Ta din\_ di na\_ Ta din\_ ka di ne Ta din\_ ka di ne\_ Ta din\_ ka di ne

Tam te Ta ka Ta dim\_ dim\_\_ Ta dim\_ te Ta dim\_ dim\_\_ Ta dim\_ te

12

Ta din\_ ka di ne\_ Ta din\_ ka di ne Ta din\_ ka di ne ta Ta ka\_ Ta ka Ta din\_ di na\_ Ta din\_ ka di ne Ta din\_ ka di ne\_ ta Ta ka di ne

Ta dim\_ dim\_\_ Ta dim\_ te Ta dim\_ dim\_\_ Ta dim\_ te Ta dim\_ dim\_\_ Ta dim\_ te Ta dim\_ dim\_\_ Ta ka Ta ki te

14

Ta din\_ ka di ne ta Ta ka din\_ ka di ne ta Ta ka din\_ Ta ka Ta ki te Ta ka Ta ki te

Ta dim\_ dim\_ ta dim\_ di ne Ta dim\_ Ta ka Ta ki te Ta ka Ta ki te

**Abhi prayam 2**

15

Ta din\_ ka di ne\_ Ta Din\_ ka di ne ta Ta din\_ ka di ne Ta Ta ka Ta ki

Ta dim\_ dim\_ ta dim\_ di ne Ta dim\_ ka di ne Ta

**Abhi prayam chatusra**

16

te Tan\_ Ta ka Ta ki te Ta ka Ta ki te Tan\_ Ta\_ Ta ka Ta ki te Ta ka Ta ki te Ta ka Ta ki te Ta

18

Ta ke di ne Ta Din ge Ta ki ta ta Din ta ka ta Din Ta

Ta Ta dim\_ Ta Ta dim Ta Ta dim\_ Ta Ta dim Ta Ta dim Ta Ta dim\_ Ta Ta dim Ta Ta dim

20

ta Din ge ta Din ge Ta ki ta ta Din Ta ka ta Din ta ta Din ta Din ge Ta ka ta Din Ta ta Din ta Din ta Din ge

Ta Ta dim\_ Ta dim Ta Ta dim\_ Ta Ta dim Ta Ta dim\_ Ta Ta dim Ta Ta dim\_ Ta Ta dim

**Tishra**

22

Ta ka di ne Ta din ku Ta ki te Ta din gu ta Ka Ta din ku Ta ta din ku Ta din ku Ta ki Ta din

Ta dim Ta ki te Ta dim Ta ki te Ta dim Ta ki te Ta dim Ta ki te

23

ku ta Ka ta Din ku Ta ta Din ge ta Din ge na Ta Ka Ta din ge Ta ta Din ta Din\_ Ta ta Din\_ ta Din ke

Ta dim Ta ki te Ta dim Ta ki te Ta dim Ta ki te Ta dim Ta ki te

**Nadai**

24

Ta

Ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta

25

Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta

26

Di ne go Ta ki te Di ne go Ta ki te Di ne go Ta ki te Di ne go ta ki te

Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta

27

Di ne go Ta ki te Di ne go Ta ki te Di ne go Ta ki te Ta Di ne go Ta ki Te Di ne go Ta ki te Di ne go Ta ki te Di ne go Ta ki te

Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta

28

**Korvai**

Di ne go Ta ki te Di ne go Ta ki te Di ne go Ta ki te Ta Ta ki ta Dun ku Ta ki ta Dun ku Ta Ki Ta

Dim ta ki ta Dim ta ki ta Dim ta ki ta Ta Ta ki ta Dun ku Ta ki ta Dun ku Ta Ki Ta

29

Dun Ta ki ta Dun Ta ki ta Dun Ta di gi ne go Ta di gi ne go Ta di gi ne go Dim ta Dim gi ne go ta Dim gi ne go

Dun Ta ki ta Dun Ta ki ta Dun Ta di gi ne go Ta di gi ne go Ta di gi ne go Dim ta Dim gi ne go ta Dim gi ne go

30

ta Dim gi ne go Ta Dim ta Dim gi ne go ta Dim gi ne go ta Dim gi ne go Ta Ka Dim Ta dim Ta di gi

ta Dim gi ne go Ta Dim ta Dim gi ne go ta Dim gi ne go ta Dim gi ne go Ta Ka Dim Ta dim gi na

31

ne go Ta dim ta di gi ne go Ta dim Ta di gi ne go Ta Ki Ta Din Ta tom ta di gi ne go Ta tom ta di gi ne go

to Ta dim gi na to Ta dim gi na to Ta Ki Ta Din Ta di gi na to Ta di gi na to

32

**Korappu**

Ta tom ta di gi ne go Ta Ka Di Na Dim Ta ka di mi ka ja nu Ta ka di mi ta ka ja nu Ta ka di mi ta ka ja nu Ta ka di na Ta

Ta di gi na to Ta Ka Di Na Dim

34

Ta ka di mi\_\_ ka ja nu Ta ka di mi ta ka ja nu Ta ka di mi ta ka ja nu Ta ka di na Ta

35

Ta dim Ta din ka Ta ka di mi Ta din ka Ta dim Ta din Ta ka di mi Ta ka ja nu Ta ka Ta

36

Ta dim Ta din ka Ta ka di mi Ta din ka Ta dim Ta din Ta ka di mi Ta ka ja nu Ta ka Ta

37

Dim Ta ki te Dim Ta ki te Dim Ta ki te Ta ki te Ta

Dim Ta ki te Dim Ta ki te Dim Ta ki te Ta ki te Ta

38

Ta ka di mi\_\_ ka Ja nu Ta ka di na Ta Ta

Ta ka di mi\_\_ ka Ja nu Ta ka di na Ta Ta

39

Ta ka di ne Ta ka Tom te re ki te Ta te re ki te Tom

Ta ka di ne Ta ka Tom te re ki te Ta te re ki te Tom

40

Dimmm Ta Ta dim ta dim Ta

Dimmm Ta Ta dim ta dim Ta

41

Ta ka Tom Di na Dim te re ki te Ta te re ki te Dim

Ta ka Tom Di na Dim te re ki te Ta te re ki te Dim

42

ta Tom ta Ta ti Dim ta Ta Ta Di Tom Nam Ta ta ta ta ta Ta Ta Ta Ta  
 ta Tom ta Ta ti Dim ta Ta Ta Di Tom Nam Ta ta ta ta ta Ta Ta Ta Ta

44 **Final**

Ta ke di Mi ta Ja nu Ta ke di Mi ta Ja nu Ta ke di Mi ta Ja nu Ta ri ki ta di gu ta ri Ta ri ki ta di gu ta ri  
 Ta ke di Mi ta Ja nu Ta ke di Mi ta Ja nu Ta ke di Mi ta Ja nu Ta ki te Ta ke di mi

45

Ta ke di Mi ta Ja nu Ta ke di Mi ta Ja nu Ta ke di Mi ta ka Ja nu Ta ki te Ta ki te di gu Ta ri ki Ta ki te  
 Ta ke di Mi ta Ja nu Ta ke di Mi ta Ja nu Ta ke di Mi ta Ja nu Ta ki te Ta ka di mi

46

Ta ri ki Ta ki te Dim Ta re ki te Ta re ki te Ta ka Dim Ta re ki te Ta re ki te Ta ka Dim Ta re ki te Ta re ki te Ta ka Dim ki te ta ka Ta re ki te  
 Ta ke di Mi ta Ja nu Ta ke di Mi ta Ja nu Ta ke di Mi ta Ja nu Ta ke di Mi Ja nu

47

Ta re ki te Ta ka Dim ki te ta ka Ta re ki te Ta re ki te Ta ka Dim ki te ta ka Ta re ki te Ta re ki te Ta ka Dim ki te ta ka Te re ki te Te re ki te Ta ka Dim ki te Ta  
 Ta ki te Ta ki te Ta ka Ta ki te Di ne ka Di ne Dim Dim ka di ne Ta ki te Di ne ka Dine

48

Ta Te re ki te Ta ka Tom Ta ki te Ta ki te ta ka Di gu ta ri ki te Ta Tom Di gu ta ri ki te Ta Tom Ta ki te Ta ki te ta ka Di gu ta ri ki te  
 Dim ta ki ta Dim Ta ki ta Ta ka di na ta Dim Ta ki ta Ta Dim Ta ki ta Ta ka ja nu

49

Tan ki ta ta ka Di gu ta ri ki ta Ta ke di mi Tan ki ta ta ka Di gu ta ri ki ta Ta ke di mi Di gu ta ri ki ta ta ke Ta Ta Ta Ta  
 ta Dim Ta ki ta Ta Dim Ta ki ta Ta ka ja nu Di gu ta ri ki ta ta ke Ta

**Muktayam**

50

Ta ka di ne Te re ki te ta ka Tom Ta ka di ne Te re ki te ta ka Tom Ta ka di ne Te re ki te ta ka Tom Ta ki  
 Ta ke di na Ta ki te Tom Ta ke di na Ta ki te Tom Ta ke di na Ta ki te Tom Ta ki

51

te Te re ki te ta ka Tom Ta ki te Te re ki te ta ka Tom Ta ki te Te re ki te ta ka Tom Ta ka Te re ki te ta ka Tom

te Ta ki te Tom Ta ki te Ta ki te Tom Ta ki te Ta ki te Tom Ta ka Ta ki te Tom

52

Ta ka Te re ki te ta ka Tom Ta ka Te re ki te ta ka Tom Ta Te re ki te ta ka Tom Ta Te re ki te ta ka Tom Ta

Ta ka Ta ki te Tom Ta ka Ta ki te Tom Ta ke di ne Tom Ta ke di ne Tom Ta

53

Te re ki te ta ka Tom Te re ki te ta ka Tom Te re ki te ta ka Tom Te re ki te ta ka Tom Te re ki te Tom Te re ki te Tom

ke di ne Tom Ta ki te Tom Ta ki te Tom Ta ki te Tom Ta ka Tom Ta ka Tom

54

Te re ki te Tom ta Tom ta Tom ta Tom Tom Tom Tom Te re ki te Ta ka di ne

Ta ka Tom ta Tom ta Tom ta Tom Tom Tom Tom Ta di gi ne

55

Tom Te re ki te Ta ka di ne Tom Te re ki te Ta ka di ne Tom Tom Tom Tom Te re ki te Ta ka di ne Tom Te re ki te Ta ka di ne Tom Te re ki te

go Ta di gi ne go Ta di gi ne go Tom Tom Tom Ta di gi ne go Ta di gi ne go Ta di

56

Ta ka di ne Tom Ta re ki te ta ka di ne tom Ta Ta re ki te ta ka di ne tom Ta Ta re ki te ta ka di ne tom Ta Dum Dum Dum

gi ne go Ta Ta di gi ne go Ta Ta di gi ne go Ta Ta di gi ne go Dum Dum Dum

57

Te re ki te Ta di gi na Tom Te re ki te Ta di gi na Tom Te re ki te Ta di gi na Tom Ta Te re ki te Ta di gi na Tom Ta Te re ki te Ta di gi na Tom Ta

Ta di gi ne go Ta di gi ne go Ta di gi ne go Ta Ta di gi ne go Ta Ta di gi ne go Ta

58

Tere kite Tadigina Tom Ta Di Tere kite Tadigina Tom Ta Di Tari kite kita Takadine Tatom Tari kite kita Takadine Tatom Tari kite kita Takadine Ta

Ta di gi ne go Ta Tom Ta di gi ne go Ta Tom Ta di gi ne go Ta Tom Ta di gi ne go Ta Tom Ta di gi ne go Ta

## Bibliografía

- Álvarez Caballero, Ángel *El toque flamenco*, Alianza Editorial, Madryt 2003.
- Bharata, Nāṭyaśāstra*, tłum. Manomohan Ghosh, Munshiram Manoharlal, Delhi, 1992.
- Bor, Joep, *The Raga Guide: A Survey of 74 Hindustani Ragas*, Rotterdam Conservatory of Music / Nimbus Records, Rotterdam, 1999.
- Clayton, Martin. *Time in Indian Music: Rhythm, Metre and Form in North Indian Rag Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Deva, B. Chaitanya, *An Introduction to Indian Music*, Publications Division, New Delhi, 1973.
- Glinka, Mikhail, *Los papeles españoles, 1845-1847*, Ministerio de Educación y Cultura, Madryt 1996.
- Gonzalez, Baltazar, *Escenas Andaluzas*, Madryt 1847.
- Jairazbhoy, Nazir Ali, *The Rāgs of North Indian Music: Their Structure and Evolution*, Faber and Faber, Londyn, 1971.
- Nelson, David Paul. *Solkattu Manual: An Introduction to the Rhythmic Language of South Indian Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2008.
- Sanlúcar, Manolo, *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca*, F.P.M. Gran Teatro/Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba 2005.
- Pérez Álvarez, José Antonio, *Teoría Dual de los Relativos Menores, Teoría del Sistema Tonal* Kadyks, 2012.
- Possehl, Gregory, *The Indus Civilization: A Contemporary Perspective*, Rowman Altamira 2002.
- Porhen, Donn E., *The Art of Flamenco*, Musical New Services Limited, Dorset 1962.
- Ramos Altamira, Javier, *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Editorial Club Universitario, San Vicente, 2005.
- Reina, Rafael, *Applying Karnatic Rhythmical Techniques to Western Music*, Routledge, Amsterdam, 2016.
- Rowell, Lewis Eugene, *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Sambamoorthy, Pichu, *South Indian Music*, vol. 5, Indian Music Publishing House, Chennai, 1998.

- Sankaran, Trichy, *The Art of Konnakkol: An Introduction to Carnatic Rhythm*, Lalith Publishers, Toronto, 2010.
- Subramaniam, L. Subramaniam V., *Euphony, Indian Classical Music*, Eastwest Books Edition 1999.
- Torres, Norberto, *Antonio de Torres y Julian Arcas*, Diputación de Almeria, 2018.
- Torres, Norberto, *Guitarra flamenca*, Signatura Ediciones de Andalucía, S.L., Sevilla 2004.
- Torres, Norberto, *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás*, Almuzara, Kordoba 2005.
- Vergillos, Juan, *Nueva Historia del Flamenco*, Almuzara, Kordoba 2021.
- Lorca, Federico García. *El cante jondo (primitivo canto andaluz)*. Wykład wygłoszony w Centro Artístico de Granada, 19 lutego 1922.
- Lorca García, Federico, *Juego y teoría del duende*. 1933.
- Perujo Serrano, Francisco, *El flamenco: un modelo de comunicación existencial*. Diputación Provincial: Malaga, 2006.
- Possehl, Gregory, *The Indus Civilization: A Contemporary Perspective*, Rowman Altamira 2002
- Shankar, Ravi, *My Music My Life*, Vikas Publishing House, New Delhi, 1969.
- Washabaugh, William. *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford: Berg, 1996.

### **Artykuły**

- El Vizconde de Pontecoullant, *La Gaceta Musical Barcelonesa*", numer 38 (wyd. 17.11.1861).
- Brune, Richard E., *Cultural Origins of the Modern Guitar*, GFA Soundboard, 1997.
- Czachowski, Michał, *Indialucia, Where the East Meets West*, Flamenco International Magazine, Londyn, 2003.
- Kartomi, Margaret J., *The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts*, *Ethnomusicology* 25, no. 2, Maj 1981.
- Kilmer, Anne D., *The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music*, „Proceedings of the American Philosophical Society” 128(4), 1984.
- Kłeczek-Semerjak, Kinga, *Indyjska teoria rasa jako doświadczenie estetyczne*, *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ* 2/2011.
- Manuel, Peter, *Flamenco Guitar: History, Style and Context*, CUNY City University of New York, 2003.

Martínez Hernández, José, *La Teoría Estética de Federico García Lorca*, Universidad de Murcia, 2011.

Torres, Norberto, *El Estilo Rasgueado de la Guitarra Barroca y su Influencia en la Guitarra Flamenca*, La Madrugá, nr 6, Hiszpania, 2012.

### **Prace naukowe**

Calahorra Arjona, Manuel Angel, *La Metodología Tradicional de Enseñanza y Aprendizaje de la guitarra flamenca: Un Estudio Diacrónico y Sincrónico*, praca doktorska, Universidad de Granada

Clayton, Martin, *The Rhythmic Organisation of North Indian Classical Music*, praca doktorska, SOAS, Londyn 1992.

Clemente Buhlal, José Antonio. *El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra*. Praca doktorska, Universidad de Murcia, 2006.

Jimenez de Cisneros Puig, Bernat, *Aproximación musicológica a las palmas flamencas a través de la fonografía y la praxis contemporánea*, praca doktorska, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 2019

Moreno Saenz, Antonio *Las Percusiones del Flamenco: Modelos de Interpretación*, praca doktorska, Universidad de Sevilla, Sevilla 2015.

Six, David, *Composing Techniques based on Indian Classical Rhythmical Structures*, praca magisterska, Anton Bruckner Privatuniversität, Linz, 2019

### **DVD**

John McLaughlin and S. Ganesh Vinayakram, *The Gateway to Rhythm*. DVD Mediastarz, Monaco, 2007.

*Remember Shakti, The Way of Beauty*, Universal Music France, (2006) DVD

### **Źródła internetowe**

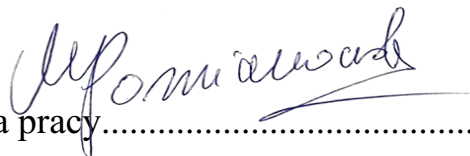
Britannica (<https://www.britannica.com/art/rasa> dostęp 11.09.2025)

## Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia doktora sztuki.

Data 12.09.2025

Podpis promotora pracy.....



## Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem Promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną na płycie CD wersją elektroniczną.

Data 12.09.2025

Podpis autora pracy.....

