

Od drsnosti tam a zase zpět

Pokud si před nějakými dvěma sty lety posluchač z vyšších vrstev uvědomil kvality – v podstatě ono kouzlo, o němž jsme mluvili před rokem [pozn. na kolokviu s tématem Kouzla ve world music] - lidového zpěvu či nástrojové hry, považoval je nepochybně za cosi vlastními silami nedosažitelného. Okouzlení ze zvuku rustikálních nástrojů, neškolených hlasů a neobvyklých hudebních postupů ještě zdaleka neznamenal, že se tyto stanou reálným cílem muzikantského snažení. Navíc toto okouzlení často kráčelo ruku v ruce s určitým odporem, „*zhnusení smíšené s fascinací, znechucení s touhou*“, jak to označuje Marybeth Hamiltonová.¹⁾ Každopádně odvahu k věrnější, syrovější interpretaci venkovského zpěvu a muziky sbírali příznivci lidové muziky po řadu generací.

Dopřejeme-li si zpětný pohled tu na domácí, tu na zámořskou scénu, najdeme mnoho styčných bodů; v podstatě šlo totiž o tentýž problém, probíraný na různých místech o desetiletí později či dříve. Výchozí řešení druhé poloviny osmnáctého století, kdy zájem o lidovou hudbu nabývá konkrétnější podoby, bylo dvojí: buď pracovat s lidovými nápěvy, tanečními rytmy, ojediněle i s instrumentářem²⁾ v rámci umělé hudby, nebo si pozvat skutečné vesnické hudebníky. S tím se setkáme jak na českém, tak i americkém venkově.³⁾ Často to vedlo k dosti bizarním koncům, když například černí otroci na Jihu byli nuceni nejen plnit povinnosti služebnictva obvyklé v Anglii, ale též se podle toho oblékat, provozovat anglické lidové obyčeje či mluvit příslušným nářečím.⁴⁾ Prameny z našich krajů ukazují, že muzikanti pozvaní pro pobavení panstva nebývali vždy nadšení, připadali si jako „cvičení medvědí“ a v dobové písni vzkázali panským dramaturgům, „*chcete-li vy blázny míti, můžete je z Prahy vzíti*“.⁵⁾

1) Hamilton, Marybeth: *In Search of the Blues*, 2007, London, Jonathan Cape 2007. S. 47.

2) U nás např.: Weissman v Pastorele pro dudy, dva hoboje a smyčce.

3) Epstein, Dena J.: *Sinful Tunes & Spirituals*, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press 1977. S. 83.

4) Cantwell, Robert: *When We Were Good*. Gambridge-London, Harvard University Press 1996. S. 23.

5) Volná citace podle Laudová, Hannah: Lidové slavnosti, jejich formy a funkce v jednotlivých obdobích národního obrození. In: *Národopisná knižnice* 29. Etnografie národního obrození, 4. Praha, ÚF ČSAV 1979. S. 104.

Jestliže rytíř Jan Jeník z Bratřic (1756 - 1845) prohlašoval o písničkách, které nasbíral po Čechách: „*Já tyto melodie všechny zpívat umím,*“⁶⁾ nabízí se samozřejmě otázka, jak vlastně je zpíval? „*Tehdy ještě zpěv nedegradoval tak, jako je tomu dnes, kdy se občan, dopustící se v provozovněch Restaurací a jídelen zpěvu, automaticky považuje za opilého,*“ popisuje praxi 19. století Vladimír Karbusický. „*Byl to zpěv, který také nepřipouštěl degradaci hlasu. Ideálem hospodského zpěvu byl hlas ušlechtilý a dovedný.*“⁷⁾ Představa „jeníkovského“ repertoáru (pro svoji obsahovou drsnost opakovaně editovaného pouze ve více či méně cenzurované podobě),⁸⁾ interpretovaného vokálem „ušlechtilým a dovedným“, je úsměvná; ještě nepravděpodobnější ovšem je, že by se snad snažil o nějaké důslednější napodobení tradičního vokálního projevu.

O půl století mladší Josef Jaroslav Langer (1806-1846) ostatně naznačuje, jak by podobné snahy působily: „*Jako by jakýs naoko vtipný panáček, byvší někdy pozván do vsi na posvícení, nyní ve městě v hlučné společnosti švihákův a slečen oblékl se do šatů selských a zpívaje písne venkovské dělal jim zamilovaného sedláčka...*“⁹⁾ A to je řeč o psané ohlasové poezii, zdaleka ne o samotné interpretaci lidových písní. Šumavská halekačka stejně jako worksong z Jihu by zněly krajně nepatřičně, i kdyby se jejich 'autentická' interpretace náhodou vydařila. Přesto si připomeňme, že přesně v této roli tehdy začínali načernění minstrelové.

Není asi náhodou, že snaha přiblížit se lidové písni vedla v 19. století k tvorbě tolika umělých, ať už „národních“,¹⁰⁾ nebo minstrelských písní, které bylo možno zpívat, aniž bylo třeba překonávat úskalí tradičního zpěvu – kvantitativním nedostatkem lidových písniček to jistě vyvoláno nebylo. Tyto umělé písně přitom mnohdy kladly nemalé nároky, ovšem nároky zcela jiného rázu, než jaké klade zpěv lidového zpěváka.¹¹⁾

Cesta k autenticky znějícímu projevu vedla zpočátku zřejmě nikoliv přes hlas, ale schůdnější cestou přes nástroje, někdy samy o sobě patřičně nezvyklé, dostatečně drsného zabarvení tónu – jako nejvýraznější

6) Polišínský, Josef - Illingová Ella: *Jan Jeník z Bratřic*. Praha, Melantrich 1989. S. 137

7) Karbusický, Vladimír: *Mezi lidovou písní a šlágre*. Praha, Supraphon 1968. S. 123

8) Traxler, Jiří: *Písně krátké Jana Jeníka z Bratřic*. I. díl. Praha EU AV ČR 1999. s 10 - 12.

9) Langer, Josef Jaroslav: *Bodláčí a růže*. Praha, SNKLHU 1957. S. 259.

10) Karbusický, s. 122

11) Karbusický, s. 124

příklady se nabízejí dudy či banjo. Prvním náznakem by snad mohl být student Heinrich, hrdina Stifterova románu *Pozdní léto*, vydaného roku 1857: „*Od jednoho myslivce, spíše však tuláka než myslivce, ... jsem si dal přes hory přinést citeru.*“ Když později bere Heinrich se sestrou hodiny u učitele z města, vypravuje sestrě: „*Člověk, který mne v horách učil, hraje mnohem krásněji, i když ne tak vyumělkovaně.*“ Proto se mladík snaží pochytit něco z myslivcovy hry - „*Všechno čemu mne myslivec učil, jsem si zapisoval, jak jen jsem dovedl...*“, - a když pak putuje se sestrou horami, nesou oba v tlumoku své vlastní nástroje a naslouchají místním muzikantům: „*Řekl jsem tehdy Klotyldě, že si bude moci poslechnout jen obyčejné domorodé citeristy, jaké již slyšela a jací se jí líbili víc než umělci na citeru ve městě, i víc než já, který jsem pravděpodobně něco mezi uměleckým a horským hráčem.*“⁽¹²⁾

Stifterův literární hrdina se ve středoevropském prostoru skutečně dočkal následovníků: v roce 1871 například koncertoval na dudy – nástroj snad ještě rustikálnější než citera - ředitel strakonické školy Josef Formánek. Ale jakkoliv podobně jako student Heinrich dobře rozeznával specifika tradiční hry, ještě po letech prohlašoval, že vždy zůstanou „*majetkem pravých dudáků*“⁽¹³⁾. Na fotografii z devadesátých let pak vidíme malíře Theodora Hilšra, přítele Mikoláše Alše, hrajícího ve svém atelieru na cimbál,⁽¹⁴⁾ a opět se můžeme ptát, jak dalece se on svojí hrou přibližoval lidovým hráčům. Podobných podivínů bychom asi na přelomu století našli více, a nejen u nás: prezident americké lékařské asociace, chirurg John Allen Wyeth, s nímž se setkala folkloristka Dorothy Scarborough v roce 1921, se v mládí naučil hrát na banjo od černého otroka na plantáži svých rodičů. Jeho kolega to komentoval slovy: „*Všichni jsme se cítili poctěni, když jsme mu mohli podat tampón, a nikdo by nás nedokázal přesvědčit, že by se takhle dokázal odvažovat s banjem.*“⁽¹⁵⁾

Šlo o vesměs privátní záležitosti, zdánlivě neperspektivní; na samém konci 19.století Otakar Hostinský rázně zamítl požadavek uměleckého provozování lidové hudby na Národopisné výstavě československé s tím, že má být prováděna „*od výkoných sil nejpovolanějších, t. j. od lidu samotného*“⁽¹⁶⁾ tedy nikoliv od nějakých „bláznů z Prahy“. Ti však již

12) Stifer, Adalbert: *Pozdní léto*. Praha, Odeon 1968. S. 182, 186, 187 a 385.

13) Formánek, Josef: Dudy ve službě písni národní. In: *Dalibor* XVI, 22-23/1984. S. 167.

14) Svoboda, Emanuel: *Jak Mikoláš Aleš žil a tvořil*. Praha, B. Kočí 1920. Za s. 124.

15) Hamilton, Marybeth: *In Search of the Blues*. S. 144.

16) Národopisná výstava československá v Praze 1895. Praha, J. Otto (1985). S. 240.

pomalu nastupovali na scénu, mnohdy důvěrněji obeznámeni se skutečnou podobou lidové hudby, jako například košířský učitel Karel Michalíček. Přes všechnu snahu o autenticitu se ale nakonec i oni uchýlili ke krotkým úpravám lidových písní.¹⁷⁾ Ještě v polovině 20. století vyjádřil i Vladimír Ůlehla (1888–1947) svoji zkušenost: „*Necht' si sebe více tryská píseň z hrdla zpěvákova před muzikanty, nikdy se z úst pravého lidového zpěváka nepodnáší tak, jak ji zkoušejí vyzpívat zpěváci uměli.*“¹⁸⁾ Slovo *zkoušejí* hovoří za vše.

Podobně to na koncertních pódii i na deskách zkoušeli například Richard Dyer Bennet, básník Carl Sandburg nebo folklorista John Jacob Niles ve Spojených státech,¹⁹⁾ jen někdo více, někdo méně osobitě. Zajímavý je v tomto směru zpěv příslušníka mladší generace, Alana Lomaxe (1915–2003), který se navzdory svým bezkonkurenčním zkušenostem z terénu a mimořádnému pochopení věci sám také nevyhnul poněkud školskému tónu – možná šlo o přetrvávání pokorného přesvědčení o nedostižnosti autentického projevu.

Od třicátých let se ale – shodou okolností právě pod dohledem Alana Lomaxe – objevují alespoň trochu civilněji znějící průkopníci folk revivalu, většina z nich ovšem ještě stále nesla slyšitelnou zátěž kabaretní, divadelní či sborové manýry, za všechny například Cisco Houston, Burl Ives a koneckonců i kvarteto Weavers. Ve srovnání s komerčními nahrávkami bluesmanů či hillbillies zněli tito interpreti pořád jako Kocourkovští učitelé a v drsnosti projevu se nedostali dále než k příkladně střídmemu projevu Pete Seegera, který zněl přesně jako „*něco mezi uměleckým a horským hráčem*“, řečeno slovy Stifterova studenta. Seeger ovšem tyto otázky řešil i teoreticky a nakonec vytýčil i jakousi směrnici pro zpěv lidových písniček. Nikoli náhodou ji později se zájmem studovali i moravští folkloristé a po nich nakonec i teoretici české populární hudby.²⁰⁾

Už od počátku padesátých let se ale jednotlivci z následující generace, jako například Tom Paley, pokoušeli o zvládnutí autentických instrumentálních technik. S tím se samovolně proměňuje i přístup ke zpěvu a dosud obroušený jazyk folkloristických kůzlátek se dostává na

17) Markl, Jaroslav: *Česká hudba dudácká*, Praha, Orbis 1962. S. 45–46.

18) Ůlehla, Vladimír: *Živá píseň*, Fr. Borový 1949. S. 311.

19) Viz. filmový záznam Nilesova zpěvu ve Scorseseho *No Direction Home*. (2005).

20) Dorůžka, Lubomír: Cesta za „písničkami o něčem“. *Melodie* 1974. Č. 6, s. 176 a č. 7., s. 208.; Holý, Dušan: O interpretačních normách folklórní hudby. In: *Lidové umění a dnešek*. Brno, Blok 1977. S. 119–123.

patričně vlčí úroveň: v Anglii působí duo Američanů Derrolla Adamse a Jacka Elliotta, ve stetsech, jeansích a kovbojských botách okouzlujících londýnské aristokraty, v Cambridge vzniká kolem Erica von Schmidta folkařský okruh s velmi náročným gustem, pokud se autenticity týče, a v Greenwich Village se zatím v jazzových orchestrech rozezpívává Dave Van Ronk. Toto aktivní pronikání do světa tradiční hudby se neobešlo bez roztomilých omylů: newyorští nadšenci si mohli zlámat prsty nad nahrávkou z roku 1928, která byla při nahrávání z praktických důvodů zrychlena (stejně tak jako v téže době tanečníci jistého folklorního souboru v Čechách nacvičovali pečlivě zlomení v pase, protože stařeček, od kterého se tanec učili, se ve svých letech už nemohl narovnat). V zásadě to ale fungovalo a na přelomu padesátých a šedesátých let dochází až k pozoruhodné inverzi, v níž folkoví poturčenci náhle znějí drsněji než originály, zakořeněné v tradici: černoští umělci Big Bill Broonzy, Brownie McGhee a zejména Josh White působí v té době již dočista bezzubě ve srovnání s takovým Spider Johnem Kornerem.

Ve chvíli, kdy byl lidový zpěvák již do růžova oholen, přišla zřejmě pravá chvíle pro slušivý falešný vous. Když se v roce 1958 prosadilo v hitparádách uhlazené Kingston Trio, už ani ne tak akademické, jako prostě komerční, z řad těchto dosud v podstatě anonymních folkařů se jako odpověď vynořili nekompromisní New Lost City Ramblers, kteří se, na rozdíl od našeho vlastence Langer, již nikterak neostýchali „*nyní ve městě v hlučné společnosti švihákův a slečen obléci do šatů selských a zpívat písně venkovské*“.

Vloni vydané memoáry Dave Van Ronka poskytují velmi důkladný pohled na tyto otázky: ukazuje se, že dělicí čára mezi kůzleči a vlčí vokální autostylizací byla ve své době vnímána, a to velice citlivě. Van Ronk ji vykládá jako do jisté míry generační záležitost a ve svém výkladu vede řez dokonce mezi Bobem Dylanem a Joan Baezovou. A vysvětluje, že tento schodek byl znát mezi folkovými zpěváky a zpěvačkami obecně: „*S Baezovou se to ale mělo tak, že jako skoro všechny ženské na téhle scéně pořád zpívala stylem předešlé generace. Bylo to jakési kulturní zpoždění: hoši objevili Docka Boggse a Mississippi Johna Hurta, a děvčata pořád poslouchala Cynthii [Goodingovou] a Susan Reedovou. Nebyla to jen Joan. Byly tu Carolyn Hesterová, Judy Collinsová a lidi jako Molly Scottová či Ellen Adlerová, které také nějaký čas usilovaly o přízeň publika. Ty všechny v zásadě zpívaly bel canto – mizerně bel canto, podle klasických měřítek, ale*

*přece jen bel canto. Takže zatímco kluci drsnili svoje hlasy, holky se snažily znít hezčeji a hezčeji a více a více pannenštěji.*²¹⁾ Nikoliv náhodou pak potvrzuje průkopnice drsné školy ženského folkového blues, Bonnie Raittová, že se na tuto scénu dostala, až když bylo takřikajíc po všem.²²⁾

Aniž bychom snad mohli považovat toto letmé ohlédnutí za vyčerpávající odpověď na otázku nástupu drsného jazyka v revivalu lidové hudby, snad byl takto alespoň naznačen základní směr, kterým lze dále postupovat. Zcela mimo takto vytýčenou linii jsou ponechány ty oblasti lidové hudby a její následné podoby, v nichž nedošlo k radikálnímu přerušení tradice; to se do značné míry týká například již moravské lidové hudby. Skutečnost, že další vývoj této znovunabyté drsnosti vedl poměrně rychle ke stavu, v němž se drsnost pěveckého či instrumentálního projevu stává samoúčelem a pozbývá účinnosti, není podstatná. Zajímavější je, odkud vzali - a proč právě tehdy - tito revivalisté kuráž k tomu, pokoušet se dosáhnout nedosažitelného a s takovou chutí ze sebe udělali zmíněné blázny - ne snad zrovna z Prahy, ale z Greenwich Village či Cambridge. Situaci jistě ulehčily souběžné trendy padesátých let: zvuková barevnost jazzu, nástup beat generation a samozřejmě rock'n'roll. Především to ale byly první reedice meziválečných desek s víceméně tradiční hudbou, které nejen zachovaly, ale dokonce mnohdy svojí záhrobní anonymitou násobily kouzlo drsné hudby.²³⁾ A nejspíše právě toto tehdejší mylné - a zanedlouho poté překonané - zdání naprostého zániku autentické lidové hudby zrodilo první hlasové poturčence, na nějaký čas dokonce lepší Turků z tradičního prostředí.

21) Van Ronk, Dave-Wald, Elijah: *Dave Van Ronk - The Mayor of McDougal Street*. Da Capo 2006. S. 167.

22) Schmidt, Eric Von-Rooney, Jim: *Baby Let Me Follow You Down*. Amherst, University of Massachusetts Press 1994. S. 305 - 309.

23) *Anthology of American Folk Music*. (booklet). Smithsonian Folkways 1998.