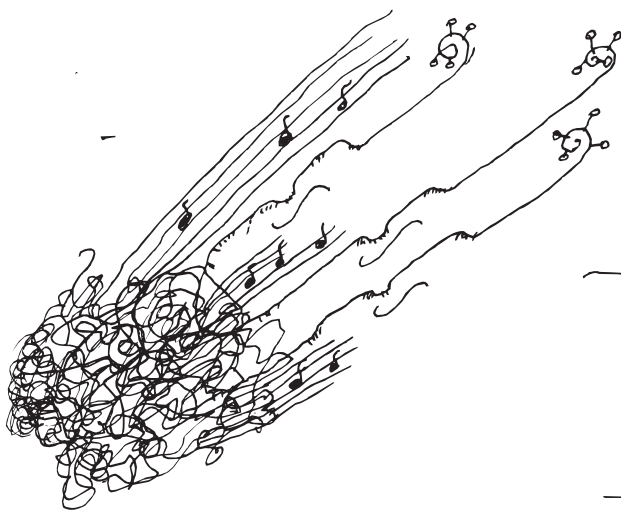


Od folkloru k world music: NA POČÁTKU BYLO ...

Redigovaly Irena Příbylová a Lucie Uhlíková



Městské kulturní středisko, Náměšť nad Oslavou

2016

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia *Od folkloru k world music: Na počátku bylo...*, konaného pod záštitou Městského kulturního střediska v Náměšti nad Oslovou ve dnech 26.–27. července 2016. Setkání se uskutečnilo s finanční podporou Ministerstva kultury.

From Folklore to World Music: In the beginning there was... international colloquy took place under the auspices of Municipal Culture Centre in Náměšť nad Oslovou, Czech Republic, on 26–27 July 2016. We gratefully acknowledge the generous support of the Ministry of Culture of the Czech Republic, without whose help this publication would not be possible.

Recenzovali / Reviewed by:
Doc. PhDr. Eva Krekovičová, DrSc.
Prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.

© Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslovou, 2016
ISBN 978-80-904905-8-1
ISSN 2336-565X

OBSAH

Úvodem	5
Introduction	7
<i>Marta Toncrová</i>	
Na počátku byla politika: několik glos k tzv. guberniální sběratelské akci	9
At the Beginning, There Was Politics: Some remarks concerning a gubernatorial collecting	22
<i>Matěj Kratochvíl</i>	
Fetiš nejstaršího zvuku. Věda, politika a fascinace počátky nahrávání zvuku	36
<i>Martina Pavlicová</i>	
Ochrana kulturního dědictví – počátek příběhu s otevřeným koncem	46
The Safeguarding of Cultural Heritage: A beginning of an open-ending story	57
<i>Lucie Uhlíková</i>	
Inovace tradice: fenomén mužských sborů na Slovácku a jeho počátky	69
The Innovation of Tradition: Male folk voice choirs in the Slovácko region and their beginnings	82
<i>Marta Ulrychová</i>	
Flauto dolce rinascito. Využití zobcových fléten v českých folklorních souborech na přelomu 60. a 70. let minulého století	95
<i>Julia Ulehla</i>	
Odkaz předků: Moravský folklór a městská avantgarda	106
Conjuring Ancestors: Moravian Folklore in the Urban Avant-Garde	114

<i>Jan Sobotka</i> Třikrát k pramenům blues	124
<i>Irena Příbylová</i> Je na západ cesta dlouhá: Kovbojská písnička v českých zemích 1919–1949	131
<i>Jiří Plocek</i> Co vše může způsobit vlna aneb pátrání po počátcích a významu hudby	159
<i>Petr Dorůžka</i> Konjunktura ideologicky podvratné hudby v poválečné Evropě: dramatický sled příčin a následků na časové ose 20. století	167
<i>Jiří Moravčík</i> Tuaregové na Sibiři, v arizonské poušti, Paříži a v interakci s popkulturou	179
<i>Milan Tesař</i> Na počátku bylo slovo a tomu slovu nikdo nerozuměl...	190
<i>Aleš Opekar</i> Opus nula. Juvenilie a jejich potenciál na příkladu Lenky Dusilové	197
<i>Boris Klepal</i> Bronius Kutavičius: world music v klasických formách	217
<i>Lenka Morávková</i> Bratři Baschetové a jejich zvukové sochy: Dotýkejte se a hrajte!	224
Medailony autorů	236

Od folkloru k world music: Na počátku bylo...

Úvodem

Hudební festival Folkové prázdniny v Náměšti nad Oslavou letos již poftinácetě (26.–27. 7. 2016) nabídl jako součást svého programu odborné kolokvium zaměřené na oblast hudby folklorní, folkové a etnické, na široký žánr tzv. world music a také na hudbu vážnou, spjatou ovšem nějakým způsobem s hudbou tradiční. Účastníci kolokvia mohli opět po dva dny sledovat přednášky muzikologů, etnologů, etnomuzikologů, hudebních publicistů, rozhlasových redaktorů, v neposlední řadě pak také samotných muzikantů. Kolokvium je od počátku platformou pro setkávání příslušníků akademické obce s hudebními publicisty a hudebníky. Účastníci se každoročně snaží najít společnou řeč na předem dané téma. V roce 2016 neslo kolokvium název *Od folkloru k world music: Na počátku bylo...*

Podle filozofa Jana Sokola teprve odchodem člověka se stává jeho život příběhem, tak jako obraz musí mít svůj rám. Osobní příběh vždy začíná a končí, ale činnost, která život naplňovala, končit nemusí. I ona má však někde své počátky – někdy ryze osobní, jindy svázané s tradicí, s módními vlnami, s výraznými vzory. Právě úvahy o vzniku hudebních projevů, jejich vývoji, konci, anebo naopak pokračování byly základem tématu mezinárodního kolokvia *Od folkloru k folklorismu: Na počátku bylo...* Začátky mohou být různorodé: slavné, ale i neslavné, některé chtěné, jiné lze označit jako kouzlo nechtěného. U některých stálo na počátku velké očekávání, následovalo však zklamání. Jindy ale velký úspěch. Některé momenty spjaté s vývojem hudební kultury jsou dnes již historií, jiné předznamenaly zformování výrazných proudů či žánrů. Někdy se dají vystopovat osobní či společenské příčiny jejich vzniku, jindy se o nich jen dohadujeme. Hledání odpovědí na otázku „proč něco bylo, není, anebo je“ patří ale k tomu nejzajímavějšímu momentu při studiu kultury a hudby zvlášť.

První den kolokvia je již pravidelně určen badatelům věnujícím se výzkumu spjatému s oblastí tradiční lidové kultury, zejména pak hudebního folkloru. Na program byly etnologické a etnomuzikologické příspěvky zaměřené jednak na vysvětlení kontextu vzniku některých významných mezníků zaznamenávání českého hudebního folkloru, jednak na proměny (inovace) tradice v moderní společnosti, její úlohu a nutnost ochrany

coby kulturního dědictví. Pozornost byla věnována např. také využití netradičních hudebních nástrojů (zobcových fléten) při interpretaci českého hudebního folkloru či ožívování moravských lidových písních na půdě neworské hudební avantgardy.

Příspěvky publicistů, rozhlasových pracovníků či badatelů, kteří se zabývají hudbou světa a moderními stylově žánrovými druhy, tvořily podstatnou část programu kolokvia druhého dne. Měly široké tematické rozpětí – od hledání počátků dřevního blues či prvních kovbojských písní v českých zemích nebo nejrannějších tvůrčích počínů českých písničkářek přes ostrůvky jazzu ve 40. a 50. letech 20. století v severní Africe či Itálii a klezmerovou hudbu mimo diasporu až po rockovou hudbu afrických Tuaregů na cestě kolem světa či minimalistickou hudbu spojenou s litevskou spiritualitou. Nejrůznějším podobám zvuku se věnovaly příspěvky o hudbě v mizejících jazycích světa, o jedinečných skleněných hudebních nástrojích nebo o zvukových vibracích, které přispívají k harmonii člověka.

Vyhledávanou součástí hudebního kolokvia jsou každoroční odpolední diskuse s umělci vystupujícími na hudebním festivalu. V roce 2016 odpovídala na otázky účastníků a posluchačů kolokvia Julia Ulehla, zpěvačka věnující se mj. osobité interpretaci lidových písní, které na Moravě zapsal její pradědeček, biolog a folklorista dr. Vladimír Úlehla. Mluvila o tom, jakým způsobem hledala cestu ke svým českým kořenům a tradiční kultuře Moravy, i o tom, jak vznikala hudební experiment *Dálava*, v němž ona coby vystudovaná operní zpěvačka prezentuje ve spolupráci se svým manželem, kytaristou Aramem Bajakianem a dalšími newyorskými muzikanty moravské lidové písně ze Slovácka. Diskutovalo se pak zejména o tom, jak lidé v České republice její pojetí vnímají.

Sborník *Od folkloru k world music: Na počátku bylo ...* přináší písemnou podobu většiny příspěvků přednesených na kolokviu (některé texty autoři dodali jak v české, tak v anglické verzi). Publikace odráží nejen aktuální výzkumná témata badatelů, ale také široký záběr hudebních publicistů a nastavuje zrcadlo současné, rychle se vyvíjející společnosti. Věříme, že pro čtenáře bude nejen poučením, ale zejména inspirací a rozšířením obzorů.

From Folklore to World Music: In the beginning there was...

Introduction

In 2016, the *Folkové prázdniny* folk music festival in Náměšť nad Oslavou, Czech Republic, included for the thirteenth time (26–27 June, 2016) a specialized colloquy focused on folk music traditional and modern, ethnic music and the broad genre of world music, as well as classical music, provided it was somehow linked with traditional music. For two days, the attendees of the colloquy observed the presentations of musicologists, ethnologists, ethnomusicologists, music publicists, radio broadcasters, and last but not least musicians themselves. Since its establishment, the Náměšť colloquy has provided a platform for the meeting of scholars and academics with music journalists and musicians.

According to philosopher Jan Sokol, it is the departure of a person from life which turns life into a story, and the story needs a frame. The personal story has a beginning and an end, but an activity which filled the life does not have to end. There are all kinds of beginnings: sometimes they are purely personal, sometimes they are tied to tradition, to popular waves of the period, or to distinctive role models. Pondering about the origin of music manifestations, their development, ending, or continuation, we decided to make it the key theme of the international colloquy *From Folklore to Folklorism: In the beginning, there was...* Beginnings vary: they can be famous as well infamous, some of them were intended, some of them just happened by chance. Sometimes there were great expectations at the beginning, followed by disappointment, or, in better cases, by success. Some moments connected to the development of music culture have disappeared in history, some contributed to the formation of distinctive streams or genres. Sometimes we can trace the personal or social causes of their emergence, sometimes we have to speculate. Asking “Why did this happen, why it does or does not exist”, and looking for answers is one of the most interesting moments within the study of culture and music especially.

Traditionally, the first day of the colloquy was devoted to research into traditional culture, especially musical folklore, as presented by scholars and researchers. The programme included presentations by ethnologists

and ethnomusicologists exploring the context of the beginning of some important milestones in the recording of traditional Czech folk music, which commented on the role of tradition and its transformations in modern society, and the necessity to safeguard it as cultural heritage. The focus of the presenters was also aimed at the use of non-traditional musical instruments (such as the recorder) in the interpretation of Czech musical folklore, and the second existence of Moravian folk songs in the hands of New York city musical avant-garde.

The second day of the colloquy provided space for publicists, radio broadcasters and researchers in the music of the world and modern genres of music. There was a broad scope of presentations: the searching for the earliest printed American blues songs or Czech cowboy songs or the juvenile compositions of the teenage singer-songwriters; jazz in the 1940s and 50s communities in the harbours of North Africa and Italy; klezmer music outside of its diaspora; the Tuareg tribes of Africa travelling around the globe with their rock music; and minimalist music in connection with the traditional spiritual music of Lithuania. Various forms of the sound of music were discussed in papers on the vanishing languages of the world; unique glass DIY musical instruments; and on music vibrations which contribute to human harmony.

A much sought-after part of the colloquy is an afternoon discussion with an invited artist. In 2016, it was Julia Ulehla, speaking about her New York/Vancouver-based project, *Dálava*. Ulehla is the grand-daughter of Czech biologist and folklorist Dr. Vladimír Ulehla who collected and recorded Moravian folk songs of Slovácko in the early 20th century. Julia is a North American singer with a professional background in opera singing and musicology and in *Dálava* she attempts to revive the old songs in a personal, experimental way. With her husband – guitarist Aram Bajakian and musicians of New York City avant-garde, they presented *Dálava* both in America and in Europe. In the colloquy discussion, Julia shared her experience of presenting songs in the Czech Republic, and the frequent emotional response of her Czech listeners.

The present volume of *From folklore to world music: In the beginning there was...* brings printed versions of most of the colloquy presentations (and offers some of them in English). It reflects not only the present-day interests of scholars, but it shows a broad range of interests of publicists as well, showing a multitude of topics from our fast-developing society. We believe that the volume will not only educate and entertain its readers, but it will provide inspiration and broadening of horizons as well.

NA POČÁTKU BYLA POLITIKA: NĚKOLIK GLOS K TZV. GUBERNIÁLNÍ SBĚRATELSKÉ AKCI

Marta Toncrová

Zájem o lidovou píseň v jeho nejstarší a základní podobě, to znamená sběr materiálu a jeho vydávání, zpravidla souvisel s myšlenkovými proudy osvícenství. Podnětem ke vzniku písňových sbírek však nemusel vždy být jen kulturní, vlastenecký či podobný bohulibý záměr. Zdá se, že zcela jiné důvody vedly k zorganizování akce, která se uskutečnila na začátku 19. století v části rakouských korunních zemích, tedy i v českém prostředí. Šlo o rozsáhlý sběr lidových písní, v české odborné literatuře nejčastěji označovaný jako guberniální, vyvolaný vídeňskou Společností přátel hudby (Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zu Wien). Započal v roce 1819¹ a na většině míst, to znamená v Horním a Dolním Rakousku, v Tyrolsku, ve Štýrsku, v Ilýrii, na Moravě a ve Slezsku, v témže roce také skončil. Pouze v Čechách se sbírání písní protáhlo až do roku 1823. Současné etnomuzikologické bádání stále vysoce hodnotí celou akci i její výsledky. Důvodů je hned několik. Především je to stáří i rozsah celé sběratelské aktivity a také absence jakékoliv selekce materiálu při jeho zapisování.² Navíc už v té době, na začátku 19. století, byl důsledně dodržován požadavek záznamu obou složek písní, tj. textu i nápěvu. Ke kladům lze připočíst také fakt, že se podařilo věrně zaznamenat originální znění. Nepočítalo se s otištěním (vydáním) písní, a proto nebylo nutno něco měnit, například v zájmu hledisek etických, estetických a dalších. To vše

1. Podrobně o počátku akce srov. Schmidt 1969a: 1n; Vetterl 1994: 9.

2. K selektivnímu přístupu a cenzuře v oblasti sběru a vydávání lidové písní srov. Uhlíková, Lucie 2015: Duch a povaha národa v písní. Idealizovaný obraz lidové písně v tištěných sbírkách první poloviny 19. století. In: Wögerbauer, Michael – Píša, Petr – Šámal, Petr – Janáček, Pavel a kol.: *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014. Svazek I / 1749–1938*. Praha: Academia, s. 333–344.

byly požadavky, které se na sběratelství kladly důsledně až o sto let později.

I přes jedinečnost celého podniku bylo jeho dobové hodnocení různé. Někteří znalci tuto akci přímo odsuzovali jako nepotřebnou a nic nepřinášející, např. v Brně žijící historik a politik Christian d'Elvert (1803–1896) se o ní vyjádřil jako o „*bohužel zcela nešťastné a nepoužitelné sbírce starých lidových melodií z Moravy a Slezska*“ (Vetterl 1994: 31, pozn. 15). Vedle novodobých, převážně oceňujících výroků a názorů se většinou ztrácí téměř vše ostatní, co s tímto rozsáhlým sběratelským aktem těsně souviselo, především samotný smysl celého velkolepého projektu. Cíl byl nejspíše ryze politický. Byl podnícen snahou projevit navenek v nejvyšších kruzích ušlechtilý zájem o lidovou kulturu národů žijících v rakouském císařství, a to v době, kdy nálada širokých vrstev nebyla vládnoucímu rodu příznivě nakloněná. Zřejmě proto se ze strany správních orgánů neobjevily žádné zábrany. Nepochopitelné ovšem je, že po vyvolání celé akce, která ve své době i v dalším dlouhém období po ní neměla svým rozsahem obdoby a pro monarchii měla mít důležitý význam, následoval nápadný nezájem o její průběh a výsledky, o jejich uložení, další zpracování či využití v praxi. Tento nezájem byl zřejmý jak u těch, kdo akci vyvolali, tak u nejvyšších míst i u ostatních aktérů, kteří byli na základě nařízení shora za její provedení přímo odpovědní.

Státními úřady řízená a podporovaná akce postrádala konkrétněji nastavený cíl. Vznikla zjevně nikoli z vědeckého či vlastenecky motivovaného zájmu, ale spíše z náhodného popudu v prostředí zmíněné vídeňské Společnosti přátel hudby (Deutsch – Hofer 1969: 11–21). Jako hlavní iniciátor se uvádí Joseph Sonnleithner (1766–1835), rakouský právník, hudebník a první jednatel společnosti. Byl dostatečně erudovaný k tomu, aby akci dobře a odborně připravil. Jeho účast však ve skutečnosti spočívala pouze ve stanovení rámcových pokynů, které určovaly, co se má sbírat a co je vhodné zapisovat. V dalším průběhu Sonnleithnerův zájem zcela pominul. Akci ve skutečnosti věnovaly větší pozornost

úřady, které dostaly zvláštní a nečekaný úkol, než hlavní iniciátor, to znamená vídeňská hudební společnost. Zájem úřadů ovšem taky zcela ustal tím, že příkazy byly provedeny a materiál, sice ne v úplnosti, byl shromážděn. Tím vše skončilo. Tak tomu bylo na dlouhých sto padesát let.

V českém prostředí se zejména ze strany inteligence během akce i po jejím ukončení projevil spíše negativní postoj. Jistě v tom hrály svou roli osobní důvody. Docházelo např. k vědomému zdržování vydání *Slovanských národních písní* (1822–1825) Františka Ladislava Čelakovského, které autor připravoval právě v době konání zmíněné sběratelské akce (Čelakovský 1946: 582). Podle slov folkloristy Jaroslava Markla (1931–1985) „tak došlo právě v době cenzurování Čelakovského sbírky k neoficiálním přípravám vydání guberniem získaných písní. Tato sbírka, skvostně vypravená a opatřená honosným věnováním nejvyššímu purkrabímu země české, měla vyjít co nejdříve, jako šlechtitý důkaz vládní tolerance a díky uměnímilovné šlechtě. Úspěchu připravované reprezentační sbírky mohl však vážně uškodit vydavatelský záměr Čelakovského.“ (Markl 1987: 27–28) Přednost samozřejmě dostaly práce na výstupu z celorakouského projektu dedikovanému hraběti Harrachovi před vydavatelským snažením Čelakovského. Cenzura nečekaně začala ohrožovat dosud poměrně hladký průběh přípravných prací na jeho edici lidových písní všech slovanských národů s přídatkem litevských písní, které měly být do edice rovněž zařazeny. V případě Čelakovského byla proto odmítavá reakce na průběh guberniální akce pochopitelná. Jsou známá také odsuzující slova jeho blízkého přítele a spolupracovníka Josefa Vlastimila Kamarýta na adresu guberniálního sběru, přesněji jeho vydané části, tzv. Rittersberkovy sbírky: „**Národní písně jsou památky historické; ale národní, ne pak takové, jaké nezbedná lůza necudným hrdlem pronáší [...]** jaké ledajaký hladový, obyčejně kramář ze své kotrby chase zpívá, takovéto vpravdě celému národu veřejně na cti utrhá, všechny jiné národy přelhává, kdo se opovází za národní je vydávati.“ (Markl 1987: 101)

Ke kritikům sběru patřil rovněž František Bartoš (1837–1906), který se vyjádřil přezíravě k výsledkům akce v předmluvě ke své druhé písňové edici (Bartoš 1889: V). Nicméně svůj postoj přehodnotil a zařadil přes dvě stovky písní do své třetí sbírky, kterou připravil k tisku společně s Leošem Janáčkem.³ Negativně hodnotili guberniální sběr také Karel Jaromír Erben, Otakar Hostinský, Otakar Zich a další badatelé. Kladné přijetí najdeme u literárního historika Stanislava Součka (1870–1935), který se zabýval materiálem shromážděným při akci v roce 1819 podrobně, aspoň jeho moravskoslezskou částí a hodnotil ji následovně: *„Není pochyby, že sbírka z roku z r. 1819 zasluhuje vydání celá pro svůj obsah i původ [zdůrazněno S. Součkem]. Jsouť tu záznamy písní lidu českého na Moravě (nehledíme-li k drobné sbírečce Fryčajově v Gallašově Muze Moravské) nejstarší, mnohdy úplnější, správnější a cennější všech pozdějších a jsou tu záznamy některých písní a hudebních skladeb potom zapadlých; jsou tu varianty pro vědecké studium tradice poetické a hudební už svou existencí důležité; jsou tu skladby umělé, aestheticky sice málocenné, ale zajímavé kulturnímu historikovi, jež spolu s některými skladbami již vydanými a jinými dosud ve starších sbornících rukopisných se tajícími dají látku k nenapsané dosud kapitole o umělé poesii naší ve věku XVIII.; jsou tu mimo nápěvy těchto skladeb tři ‚opery‘, které spolu se svěma textem pouze známými operami z Muzy Moravské [...] vymohou si zmínku nejen v dějinách básnictví, než i v dějinách hudby; posléze jsou tu poznámky přispěvatelů, leckdy velmi zajímavé. Ale sbírka i svým původem je otisku hodna. Je dokument absolutistického režimu, jenž sice tolik porozuměl zálibě romantické doby a měl tolik osvícenosti, že úřední služby a vliv propůjčoval k provedení úkolu čistě kulturního, ale tak málo cítil sociálně a tak málo myslil prakticky, že veškerou práci, neoslazenou a nevzpruženou sebe menší nadějí jakékoliv odměny, uvalil předem na proletáře*

3. Srov. Bartoš – Janáček 1899–1901.

*tehdejší, učitele, z nichž jeden mohl za ‚Finale‘ ke svému příspěvku
jistě právem složití popěvek*

*Rektoři jsou hodní lidi,
mají psoty dosti:
rektor chodí oškubany
a preceptor bosky*

*a s trpkostí zřetelnou si stesknouti, že úřady sice pro čest a zdar
školy zakazují učitelé přídobývati si skrovného chleba vyhráváním
po hospodách, ale ukládají mu úkol, který ho stál celý roční
sobotales od jednoho dítěte.“* (Souček 1910: 5–6) Celkově lze
konstatovat, že badatelé v průběhu 19. a na začátku 20. století
hodnotili akci značně rozdílně od toho, jak ji vnímá současná
odborná veřejnost.

Velmi podrobně je popsána situace kolem guberniálního sběru
ve studiích, které připojil k edici nejstarších českých sbírek
Jaroslav Markl (1987). Ten prostudoval množství materiálů,
které se z akce v Čechách v poměrně bohaté míře zachovalo (na
rozdíl od moravské strany, kde byla většina spisového materiálu
skartována). Přiblížil všechny známé okolnosti akce, zatímco
v pracích jiných autorů je pozornost věnovaná spíše průběhu
akce, jejím výsledkům, popřípadě dalším osudům získaného
materiálu. Konečná Marklova hypotéza o akci zní: „*Gesellschaft
der Musikfreunde neměla na sběru žádný prokazatelný zájem
a její jméno figuruje v dobových aktech ryze **formálně**. Podíl
Sonnleithnerův spočíval v pouhém námětu, jehož uskutečnění
bylo již výhradní **záležitostí ministerstva vnitra**. Nařízený sběr byl
podniknut nikoliv pro získání lidových písní, nýbrž pro samotný
průběh sběru, jehož povaha mohla příznivě zapůsobit v politicky,
národnostně i sociálně kritickém období.“* (Markl 1987: 35)

Otázky vyvolává i název akce a jeho hmatatelný výsledek, tedy
zápisy lidových písní různých národů habsburské monarchie.
V českém prostředí se obecně ujalo u odborné veřejnosti
a jejím prostřednictvím i u amatérských zájemců pojmenování
,guberniální sbírka'. V literatuře se můžeme setkat i s dalšími

názvy. V rakouské produkci se píše o tzv. Sonnleithnerově sbírce (Sonnleithner-Sammlung).⁴ V českém bádání se používal ještě na začátku 20. století název „Kolovratský rukopis“, podle nejvyššího purkrabího hraběte Kolovrata, který ovšem pouze vydal nařízení k provedení sběru. Jako „Kolovratská sbírka“ byl materiál označen v německé literatuře ještě zcela nedávno.⁵ Ve všech případech je zřejmé, že zmíněné názvy neodpovídají přesně realitě. Nejsou výpovědí o autorovi nebo o pořadateli písňové sbírky. Je známo, že osoby, jejichž jména sbírka nese, na realizaci akce neměly žádný podíl, anebo se o ni zasloužily jen nepatrně. Také název české části guberniálního sběru, která se jako jediná ve své době dočkala vytištění, tedy tzv. Rittersberkova sbírka, neodpovídá podílu editora Jana Rittera z Rittersberka (1780–1841) na realizaci edice. Jeho zásluhy se omezily na zveřejnění spíše namátkového výběru části písňových zápisů, který provedl ředitel pražské konzervatoře Bedřich Diviš Weber (1766–1842). Rittersberk písňe bez odborného přepracování vydal anonymně v roce 1825 pod názvem *České národní písně / Böhmische Volkslieder*. Spojení jména editora a díla nevyvolalo v odborných kruzích žádné námitky, tento problém se nijak neřešil. Na to byl zájem o sběr písní a jeho další osudy zjevně příliš nepatrný. Nezajímali se o něj ani iniciátoři akce, ani skuteční sběratelé – muzikanti, učitelé, vedoucí kůrů ad., kteří dostali práci navíc na základě příkazu, nedobrovolně a mimo rámec svých nevalně placených povinností.

Jisté zamyšlení vyvolává rovněž název „guberniální sbírka“. Jde o označení v praxi běžně používané, avšak jednoznačně srozumitelné většinou jen hrstce zasvěcených odborníků. Někdy je nejasné i pro ně. Více napovídá označení historikům, kterým není cizí v našem prostředí spíše minimálně používané slovo „gubernium“ nebo „guberniální“. Než se však dostaneme

4. Tak nazval výsledek guberniálního sběru rakouský badatel Raimund Zoder (1929: 49n).

5. „...der sogenannten Gubernial – oder Kolovratschen Sammlung“ (Schroubek 2008: 117).

k vysvětlení pojmu, je na místě krátké odbočení úzce související s naznačeným problémem. S nepřesným názvem písňové edice se totiž setkáváme v literatuře poměrně často. Kupříkladu označení Sušilova sbírka odpovídá skutečnosti, neboť František Sušil byl skutečně autorem zápisů písní a současně editorem tištěné podoby, podobně jako třeba Čeněk Holas.⁶ Ale např. známá Erbenova sbírka soustřeďuje zápisy nejen samotného Erbena, ale i záznamy jiných sběratelů. Navíc označení Erbenova sbírka se může vztahovat ke třem různým edicím, stejně jako tomu je u tří tzv. Bartošových sbírek. Zde se aspoň pro rozlišení zaužívalo označení B I, B II a B III. Jestliže na titulních listech jsou napsána jména F. Bartoše, K. J. Erbena či jiných, jde o jména editorů, tedy sestavovatelů sbírky, nikoli o autory písňových zápisů. Označení těchto sbírek je tedy přinejmenším nepřesné. Abychom neuváděli příklady jen z daleké minulosti, připomeňme sbírku lidových písní a tanců z Valašskokloboucka, která se uvádí pod jménem Karla Vetterla, ve 2. svazku je spoluautorkou Zdenka Jelínková.⁷ V duchu týmové práce, která se začala systematicky prosazovat v nově vzniklém Ústavu pro etnografii a folkloristiku Československé akademie věd na začátku 50. let 20. století, se na přípravě této vzorové písňové edice podíleli i další odborníci. Cílem bylo, aby příslušné části byly zpracovány dialektologem, historikem, etnografem, folkloristou.⁸

V uvedených případech se tituly edicí odvíjely od autorů či editorů, tj. osob. Jak ale ke svému označení přišla tzv. guberniální sbírka? Třebaže se toto označení i přes svou neobvyklost vžilo jako určitý *terminus technicus*, postrádá přesnost i oprávněnost, po jeho původu ostatně nikdo nepátral. Nedávno, díky upozornění

6. Holas, Čeněk 1908–1910: *České lidové písně a tance I.–VI.* Praha: B. Kočí.

7. Vetterl, Karel (ed.) 1955: *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka I.* Praha: ČSAV; Vetterl, Karel – Jelínková, Zdenka (eds.) 1960: *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka II.* Praha: ČSAV.

8. Srov. Uhlíková, Lucie (ed.) 2011: *Hudební a taneční folklor v ediční praxi.* Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., s. 35–36.

kolegyně Lucie Uhlíkové, jsme sledovali použití termínu v oblasti hudební folkloristiky. Slovem ‚gubernium‘ byl na počátku 19. století označen úřad v rakouských zemích, termín byl později nahrazen slovem místodržitelství. Nejvyšší správní úřad (tedy gubernium) byl zřízen v Praze, Brně, ve Štýrském Hradci, v Innsbrucku, v Terstu, ve Lvově, v Benátkách, Miláně, Zadaru a v Kluži. České gubernium nahradilo královskou reprezentaci a komoru. V jeho čele však zůstala osoba s původním titulem nejvyšší purkrabí. Na Moravě bylo gubernium zřízeno jen na čas, protože v roce 1782 byla Morava se Slezskem spojena v jeden administrativní celek, který byl pod vedením zemského hejtmána řízen Moravskoslezským guberniem (*Ottův slovník naučný* 1896: 580). Odtud pak zjevně bylo přisouzeno adjektivum guberniální onomu dění, které proběhlo na území spravované tímto úřadem. V odborných textech věnovaných sběratelské akci z roku 1819 je pak možno najít odvozená slova, např. moravský gubernátor, zejména pak spojení adjektiva se substantivem, např. *guberniální akce*, *guberniální nařízení*, *guberniální akta* nebo v němčině *Gubernial Verordnung*. Použití adjektiva ‚guberniální‘ není ovšem adekvátní. V této dnes rozšířené podobě označení sběru nebo sbírky jakoby se odrážela činnost úřadu, činnost úředníků gubernia. Ti byli sice pověřeni zadat úkol a patrně i dohlédnout na jeho splnění, vykonání všech nutných činností spojených se sběrem však bylo nařízeno zcela jiným aktérům, hudebníkům, vedoucím kůru, učitelům, varhaníkům a všem ostatním, kteří byli schopni zaznamenat písně v jejich kompletní podobě.

Slovo ‚gubernium‘ se objevuje v titulu, pod nímž byly sebrané písně zařazeny do sbírek Františkova muzea v Brně, později přeneseny do Moravského zemského archivu. Úplný název fondu zní *Lidové písně. Sbirka německých a českých lidových písní, kostelních zpěvů, melodií z Moravy a Slezska sebraná v roce 1819 na základě pokynu moravskoslezského gubernia (Volkslieder. Sammlung deutscher und böhmischer Volkslieder, Kirchengesänge, Melodie aus Mähren und Schlesien gesammelt im Jahre 1819 im Auftrages mähr.-schles. Guberniums)*. Název rukopisu české části

uložené v Praze zní *Sbírka českých národních písní duchovního i světského obsahu kromě národních tanců s nebo bez textu (Sammlung böhmischer Nationallieder geistlichen und weltlichen Inhaltes nebst Nationaltänzen mit und ohne Text)*; tak jej nazval B. D. Weber, který pořídil výbor ze zásilek došlých do roku 1923 do Prahy v rámci guberniální akce. Německé adjektivum *gubernial* se objevuje také v dobové korespondenci. Kantor Jan Vincenc Merlíček ze Želetic, jeden z moravských přispěvatelů, si ve svém přípisu ke sbírce stěžuje na újmu, která mu účastí na sběru vznikla: „Podle nejvyššího nařízení bylo učitelům zakázáno hrát v hospodách. Aby však mohl učinit zadost guberniálnímu nařízení a získal několik lidových písní, musel ze své trpké mzdy obětovat jednoroční školné za jedno dítě.“ (Vetterl 1994: 10)

Pokud jde o zavedení či nejstarší použití názvu ‚guberniální sbírka‘ v odborném textu, zdálo se, že adjektivum ‚guberniální‘ přisoudil nejstaršímu souboru písňových zápisů brněnský muzikolog a folklorista Karel Vetterl (1898–1979). Ten se jako první začal odborně a soustavně zabývat moravskoslezskou částí sbírky, která byla po skončení akce uložena ve dvou nestejných exemplářích v Brně a ve Vídni. Jeho cílem bylo zpřístupnit jeden z nejstarších písňových souborů široké veřejnosti formou tištěné edice. O sbírce už před Vetterlem pojednali František Bartoš, Stanislav Souček, Čeněk Zíbrt a další odborníci. Souček se sbírkou zabýval nejpodrobněji v roce 1910 ve studii *Jak použito sbírky lidových písní a tanců moravských a slezských, porízené r. 1819*. Podrobně zde probral a popsal, jak Bartoš použil písně zapsané v roce 1819 ve své poslední edici (1899–1901), jak zacházel s materiálem, jaké byly jeho zásahy do originálů apod. Vždy se však mluví o písňové sbírce z roku 1819, přičemž samotný Bartoš použil nepřesné označení „první sbírka českých lidových písní“. Čeněk Zíbrt v díle *Bibliografický přehled českých národních písní* (1895) píše rovněž jen o sbírce z roku 1819. Třebaže se termín guberniální sbírka nejčastěji spojoval se jménem Karla Vetterla, ten jej použil až ve studii *Volkslied-Sammelergebnisse in Mähren und Schlesien aus dem Jahre 1819* z roku 1973.⁹ Již zmíněný

Jaroslav Markl ale píše o „guberniální sbírce“ ve studii otištěné v časopisu *Hudební rozhledy* v roce 1955 a v 60. letech 20. století to byl mezi hudebními folkloristy zcela běžně používaný termín. Nicméně už v edici *Moravské písně milostné*, zpracované Leošem Janáčkem a Pavlem Vášou ve druhém desetiletí 20. století, najdeme u některých písní údaj *guberniální* nebo *guberniální 1819*.¹⁰ Přes zatím doložené dobové doklady, které naznačují původ názvu, zůstává neobjasněné, proč se zmíněné označení ujalo pouze v českém prostředí.

Poslední zajímavostí je problém vydání tohoto významného písňového pramene. Je zřejmá jistá naléhavost, až spěch při realizaci sběratelské akce. Někteří sběratelé měli podle příkazu úředníků dodat písně do dvou týdnů (Vetterl 1970: 235). Po splnění úkolu se však o výsledky jejich práce nikdo nezajímal. Kromě tzv. Rittersberkovy sbírky z roku 1825 vyšel až v roce 1987 Weberův výběr z české části sběru (tzv. Kolovratský rukopis) spolu s dalšími dobovými sbírkami (reedice Rittersberkovy sbírky, sbírka ze Sadské a další), připravený k vydání J. Marklem. Další část objevená v 90. letech 20. století je dostupná jako faksimile ve zpracování Lubomíra Tyllnera.¹¹ V roce 1994 po několikaletých neúspěšných jednáních s vydavatelstvími konečně vyšla moravskoslezská část guberniálního sběru, už na konci 70. let 20. století k tisku přichystaná K. Vetterlem. Zápisy rakouských písní vycházely po malých souborech, ucelené sběry byly zveřejněny až na konci 20. století v rámci *edice Corpus musicae popularis Austriae*.¹² Slovinské a chorvatské písně – pokud se podařilo zjistit, publikovány nebyly, část byla zničena a zbytek je uložen v instituci Glasbeno narodopisni institut v Lublani.

9. V recenzi rakouského katalogu (Deutsch – Hofer 1969) týkajícího se guberniálního sběru, píše K. Vetterl pouze o sbírce z roku 1819 (srov. Vetterl 1970).

10. Srov. Janáček – Váša 1930[–1937]: č. 9, 11, 24, 25/1a, 32 ad.

11. Kunz, Tomas Anton, 1995: *Böhmische Nationalgesänge und Tänze. České národní zpěvy a tance. I., II.* Ed. Lubomír Tyllner. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR.

12. Srov. Deutsch – Hofer 1969.

Závěr

Vysvětlení důvodů vzniku písňového sběru z roku 1819 či jeho nepřesného označení slovem guberniální už zřejmě nepovedou ke změně názvu sbírky ani názorů na její význam. Zůstává jedním z našich nejstarších písňových pramenů, na který pak navazovaly další sběratelské aktivity. Závěrem zopakujme, co bylo v původním záměru, jak jej formuloval J. Sonnleithner – zaznamenat všechno, co lid zpívá, světské i duchovní skladby. Tedy nezapisovat pouze lidové písně, nýbrž celý manifestní dobový repertoár, tj. skutečně zpívané písně, hrané skladby a provozované tance. Vznikl tak obraz lidového zpěvu, dnešní terminologií bychom řekli obraz podoby spontánního zpívání a zpěvnosti vůbec, nikoli pouze skladba repertoáru zpívaných lidových písní. Ze sbírky plyne, že repertoár netvořily pouze lidové písně, ale také další žánry. Na jeho skladbu měla vliv škola, kostel, dramatická díla, společenský a kulturní život vůbec, cestování, migrace obyvatelstva apod. Další výzkumy tuto skutečnost potvrdily. Guberniální sbírka, přes všechna svá omezení, je tohoto stavu nejstarším dokladem. Přes všechny výhrady ze strany různých odborníků je třeba ji chápat tak, jak ji charakterizoval rakouský etnomuzikolog Leopold Schmidt: „... *tudíž Sonnleithnerova sbírka musí být přijímána tak, jak vznikla: jako průřez lidovým zpěvem v rakouských zemích těsně po skončení napoleonských válek.*“ („Somit muss die Sonnleithner-Sammlung auch so genommen werden, wie sie entstanden ist: eine Querschnitt-Sammlung durch den Volksgesang in den österreichischen Ländern knapp nach Beendigung der Napoleonischen Kriege.“) (Schmidt 1969b: 11)

*Studie vznikla s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378076.

Prameny a literatura:

- BARTOŠ, František (ed.) 1889: *Národní písně moravské, v nově nasbírané*. Brno: Maticе moravská.
- BARTOŠ, František – JANÁČEK, Leoš (eds.) 1899–1901: *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění.
- DEUTSCH, Walter – HOFER, Gerlinde 1969: *Die Volksliedsammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung). 1. Teil*, Wien: Verlag A. Schendl.
- ČELAKOVSKÝ, František Ladislav, 1946: *Slovanské národní písně*. K vydání připravil Karel Dvořák. Kritické vydání. Praha: Ladislav Kuncič, s. 582.
- JANÁČEK, Leoš – VÁŠA, Pavel, 1930[–1937]: *Moravské písně milostné I*. Praha: Státní ústav pro lidovou píseň. Sbírka byla zpracována už v roce 1914.
- MARKL, Jaroslav 1955: Guberniální sběratelská akce a sbírka Rittersberkova z r. 1825. *Hudební rozhledy* 8, č. 15, s. 774–776.
- MARKL, Jaroslav 1967: Guberniální sběr písní z roku 1819. *Český lid* 54, s. 133–144.
- MARKL, Jaroslav 1968: Kolovratská sbírka lidových písní. *Český lid* 55, s. 25–36.
- MARKL, Jaroslav, 1987: *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Praha: Editio Supraphon, s. 27–28.
- Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. 10. díl*. 1896. Praha: J. Otto, s. 580 [heslo František Havrda].
- RITTER von Rittersberk, Johann 1825: *České národní písně. Böhmische Volkslieder*. Praha.
- SCHMIDT, Leopold 1969a: 1819. Zur Entstehungsgeschichte der Volksmusiksammlung der Ges. d. Musikfreunde in Wien. *Jahrbuch des österreichischen Volkliedwerkes* 18, s. 1–9.
- SCHMIDT, Leopold 1969b: Zur Bedeutung der österr. Volksliedsammlung von 1819. In: DEUTSCH, Walter – HOFER, Gerlinde: *Die Volksliedsammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung). 1. Teil*. Wien: Verlag A. Schendl, s. 11–21.
- SCHROUBEK, Georg R. 2008: *Studien zur böhmischen Volkskunde*. Münster – New York – München – Berlin: Waxmann Verlag GmbH.
- SCHUNKO, Franz 1966: Eine österreichische Volksliedsammlung aus dem Jahre 1819. *Jahrbuch des österreichischen Volkliedwerkes* 15, 1966, s. 1–14.
- SOUČEK, Stanislav, 1910: Jak použito sbírky lidových písní a tanců moravských a slezských pořízené v r. 1819. *Národopisný věstník československý* 5, s. 1–23.
- VETTERL, Karel 1970: Okolo písňové sbírky z roku 1819. *Národopisné aktuality* 7, s. 234–239.
- VETTERL, Karel 1972: Písně a tance Slováků z Ranšpurku před 150 lety. *Národopisné aktuality* 9, s. 271–284.
- VETTERL, Karel 1974: Volkslied-Sammelergebnisse in Mähren und Schlesien aus dem Jahre 1819. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, H 9, s. 53–56.
- ZÍBRT, Čeněk 1895: *Bibliografický přehled českých národních písní*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění.
- ZODER, Raimund 1929: Eine österreichische Volksliedsammlung aus dem Jahre 1819. *Das deutsche Volkslied* 31, s. 49–51.

At the Beginning, There Was Politics: Some remarks concerning a gubernatorial collecting

A gubernatorial collecting was an early 19th century activity which was initiated by the Society of Friends of Music in Vienna, Austria. Following the ideas of the Enlightenment concerning its understanding of relics of material and spiritual culture, the aim was to collect folk songs, dances, and music. The rendering of the gubernatorial collecting was ordered by Franz Earl of Saurau, Minister of Interior and Lord Chancellor. The instructions for collectors, namely teachers, musicians, priests, and church choir masters, were prepared by the first secretary and founder of the Society of Friends of Music, Joseph Sonnleithner. The collecting took place (within the lands of the Habsburg Empire) in 1819, but in the Czech lands it lasted till 1823. The main aims of the collecting activity were obviously political, especially the effort to demonstrate the recognition of culture of individual nations within the Habsburg Empire. These nations started to advocate themselves independently, as well as openly show their dissatisfaction with their unity within the Austrian rule. The gubernatorial collecting was very fast; the recorded material was deposited in Vienna, where it stayed unnoticed for the next one hundred and fifty years. Nevertheless, the songs of the Czech lands had a different fate. The contemporary scholarly research appreciates the value of the collection for its age, extent, and the fact that it includes all songs written down without moralistic censorship, thus providing a real picture of the period song repertoire, and a consistent record of both song parts: song lyrics and song melody. In spite of the fact that the results represented a unique and extensive song resource for the folk singing study, the period reflections of the gubernatorial collecting were predominantly unfavourable. In the Czech lands the collecting became known as the gubernatorial; which was perhaps because of the responsibility for its rendition in the Czech lands by gubernatorial clerks in Bohemia and Moravia. In the Austrian lands, the collecting is known as the Sonnleithner Collecting (*Sonnleithner-Sammlung*), after the first secretary of the Vienna musical society and possibly the initiator of the whole activity.

Key words: Folk songs; folk song collecting; politics; the Habsburg Empire; the Austrian Monarchy; *Sonnleithner-Sammlung*.

AT THE BEGINNING, THERE WAS POLITICS: SOME REMARKS CONCERNING A GUBERNATORIAL COLLECTING

Marta Toncrová

The interest in folk songs in its oldest and basic form, which means in the collecting of material and its publishing, usually related to the Enlightenment schools of thought. Song collections did not only emerge based on cultural, patriotic or similar meritorious intention. The events which took place in Austrian crown lands—which means also in the Czech environment—in the early 19th century seems to have been organized for completely different reasons. The events concerned a large collection of folk songs which is most often called “gubernatorial” in Czech specialized literature and which was brought about by the Vienna Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zu Wien [Society of Friends of the Music in the Austrian Imperial State]). The activity started in 1819¹ and ended in the same year in most places, i.e. in Upper and Lower Austria, Tyrol, Styria, Illyria, in Moravia and in Silesia. Only in Bohemia werethe songs collected until 1823. The contemporary ethnomusicological research still very much appreciates the aforementioned project and its results. There are several reasons for this. First of all, it is the age and volume of the entire collecting activity as well as the absence of any selection of the recorded material.² Moreover, as early as at that time, i.e. at the outset of the 19th century, the collecting of songs strictly respected the request

1. For details about the commencement of the project see Schmidt 1969a: 1n; Vetterl 1994: 9.

2. About the selective attitude to and censorship in the field of folk songs see Uhlíková, Lucie. 2015. “Duch a povaha národa v písni. Idealizovaný obraz lidové písně v tištěných sbírkách první poloviny 19. století” [The spirit and character of the nation in a song : Idealized image of folk songs in the printed collections of early 19th century] in Wögerbauer, Michael – Píša, Petr – Šámal, Petr – Janáček, Pavel and others. *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014. Svazek I / 1749–1938*. Praha: Academia. 333–344.

to record both components of a song, i.e. the text and the melody. The fact that they could faithfully record the original form is also positive. Nobody reckoned on the publishing of songs, and for this reason it was not necessary to change anything, for example due to ethic, aesthetic and other perspectives. All the above demands were strictly placed on collecting activities one hundred years later.

Despite the uniqueness of the project, its assessment differed at that time. Some experts condemned the project as something unnecessary which would not bring anything new—e.g. Christian d’Elvert (1803–1896), a historian and politician living in Brno, wrote about it as “*An unfortunately unhappy and unusable collection of old folk melodies from Moravia and Silesia*” (quoted as to Vetterl 1994: 31, note 15). Nearly everything else closely relating to that large collecting activity, especially the sense of that great project, mostly disappears beside the modern and predominantly appreciative statements and opinions. The aim was probably pure political. It was encouraged by the struggle to express—ostensibly and in the highest circles—a generous interest in the folk culture of the nations living in the Austrian Empire in the time, when wide social strata did not look with favour on the ruling House. This was probably the reason why the administration did not stop the project. However, it is hard to understand that the start of the project, which had no parallel with its volume in that period and for a long time later and which was supposed to be very important for the monarchy, was followed by a conspicuous indifference towards its course and results, their storing, consequent treatment and use in practice. This indifference could be seen both in the case of those who brought about the projects, and in the case of the highest positions and other parties that were responsible for the project based on the orders from on high.

The project administered and supported by state authorities lacked a more particular target. It was obviously not based on a scientific or patriotically motivated interest, but rather on an accidental impetus within the Society of Friends of the Music (Deutsch – Hofer 1969: 11–21). Joseph Sonnleithner (1766–1835), an Austrian lawyer, musician and the first secretary of the Society, is usually

mentioned as the major organizer. He was knowledgeable enough to prepare the project well and in a professional way. However, his participation consisted only in the determination of frame instructions that defined what was to be collected and recorded. During the next course, Sonnleither's interest completely faded. In reality, it was the state authorities—which were given a special and unexpected task—that paid higher attention to the project than its initiator—i.e. the Vienna Society of Friends of the Music. However, the authorities were no longer interested in the project, after the instructions had been met and the material had been collected, even though not in full. This meant the end of the project for the next one hundred and fifty years.

In the Czech environment, the attitude to the project, even after its end, was rather negative, above all from the intelligentsia. It must have been personal reasons that played a role in it. For example, the publication of the *Slovanské národní písně* [Slavic National Songs] (1822–1825) by František Ladislav Čelakovský, which the author prepared during the abovementioned collecting project (Čelakovský 1946: 582), was deliberately delayed. As Jaroslav Markl (1931–1985) said: “*The songs collected by gubernium were unofficially prepared for publication at the very time when Čelakovský's collection was censored. The gubernatorial collection, splendidly prepared and provided with a magnificent dedication to the highest burgrave of Bohemia, was expected to be published as soon as possible, as noble-minded evidence of governmental tolerance thanks to the art-loving nobility. However, the publisher's intention with Čelakovský could have done harm to the success of the prepared representative collection.*” (Markl 1987: 27–28). Of course, the works on the outcome of the all-Austrian project dedicated to Count Harrach took precedence over Čelakovský's publishing endeavours. The censorship began to endanger the reasonably smooth preparations for his edition of folk songs of all Slavonic nations with enclosed Latvian songs which were to be included in the edition too. In the case of Čelakovský, his disapproving reaction to the gubernatorial project was understandable. Well-known are also the rejecting

words of Josef Vlastimil Kamarýt, Čelakovský's close friend and collaborator, about the gubernatorial collection, and more exactly about its published section called the Rittersberg collection: "***The national songs are historical monuments; but the national songs, not the ones uttered by the naughty rabble in their immodest voice [...], not the ones sung usually by a hungry grocer from his head to domestic servants; those who dare to pass such songs off as the national ones slander the whole nation and deceive other nations with lies.***" (Markl 1987: 101)

František Bartoš (1837–1906) was one of the critics of the collection too. He expressed his dismissive opinion of the results of the project in the foreword for his second song edition (Bartoš 1889: V). However, he changed his feelings and incorporated two hundred songs into his third collection, which he prepared for print together with Leoš Janáček.³ The gubernatorial collecting was negatively assessed by Karel Jaromír Erben, Otakar Hostinský, Otakar Zich and other researchers. Stanislav Souček (1870–1935), a literary historian, expressed a positive opinion. In 1819, he dealt thoroughly with the material collected within the project, at least with its Moravian-Silesian section, and he wrote: "***There is no doubt that the collection from 1819 is worthy of being published as a whole due to its content and origin*** [bold print by Stanislav Souček]. *One can find recordings of the songs sung by the Czech people in Moravia, which are (if we do not take into account a small Fryčaj collection in the Muza Moravská [The Moravian Muse] by Gallaš) the oldest ones, and sometimes even more complete, correct and valuable than those published in all follow-up collections; one can find recordings of several songs and musical compositions that sank into oblivion later; there are also variants for a scientific study of poetic and musical traditions which are important due to their existence as well as artificial compositions which are not highly valued as to their aesthetics but interesting for a cultural historian and which—alongside*

3. See Bartoš – Janáček 1899–1901.

some already published pieces and other ones that are still hidden in older manuscripts—can offer material for a chapter about artificial poetry in the 18th century, which has not been written to date; in addition to melodies to these compositions, one can find three 'operas' which, together with two operas from the muza Moravská [Moravian Muse], [...] will succeed in being mentioned not only in the history of poetry, but also in the history of music; then there are also notes written by contributors, which are sometimes interesting. However, the collection is worthy of printing due to its origin. It is a document about the absolutistic regime that understood the fondness for the romantic period and was enlightened enough to lend its administrative services and influence to implement a pure cultural task, but its social feeling and practical thinking were so poor that it imposed all the work, not sweetened and not strengthened by a merest hope of any remuneration, on the proletarians of that time—teachers—one of whom was really entitled to compose the following chant as a 'Finale' of his contribution

*Rectors are good people,
they have quite a lot of troubles:
the rector is ragged
and the preceptor is barefooted*

and to complain with bitter disappointment that although the authorities forbid the teachers to make some scant extra money by playing in pubs due to the merit and luck of the school, they set him a task that cost him a year-worth sobotales [≈ a fee collected for teaching on Saturdays] from one child.” (Souček 1910: 5–6) It can be stated in general that the researchers of the 19th and early 20th centuries assessed the project differently from how it is perceived by the contemporary professional public.

The situation relating to the gubernatorial collecting is thoroughly described in the studies that Jaroslav Markl (1987) attached to the edition of the oldest Czech collections. Markl studied a lot of project materials that survived in a quite large amount in Bohemia

(in contrast to the Moravian part where most of the records were shredded). He depicted all the well-known circumstances of the project, while the works by other authors rather inform about the course of the project, its results and consequent fate of the collected materials. The final hypothesis that Markl says about the project is: *“Gesellschaft der Musikfreunde [The Society of Friends of the Music] was not demonstrably interested in the collecting and its name plays a pure **formal** role in the period files. Sonnleithner’s participation consisted in the mere suggestion the implementation of which was the **matter solely of the Ministry of Interior**. The ordered collecting was done not because of the recording of folk songs, but because of the **course** of the collecting whose nature could make a positive impression in a politically, nationally and socially critical period.”* (Markl 1987: 35)

The name of the project and its tangible results, i.e. records of folk songs of different nations living in the Habsburg Monarchy, also gives rise to questions. The Czech professional public and—through its activity—all those interested, accepted the name “gubernatorial collecting”. In the literature, we can encounter other names. Austrian works wrote about Sonnleithner’s collection (Sonnleithner-Sammlung).⁴ Czech researchers used the name “Kolowrat Manuscript” after Count Kolowrat, the highest burgrave, who, however, merely issued an order to carry out the collecting. The material was called the “Kolowrat Collection” in German literature quite recently.⁵ It is obvious in all the above cases that the mentioned names do not correspond to the reality. They do not say anything about the author or the organizer of the song collection. It is well known that the people who the collection is named after did not take any part in the implementation of the project, or they were instrumental to it only insignificantly. The name of the Bohemian section of the gubernatorial collecting, which was the only one

4. This is what the gubernatorial collecting was called by Austrian researcher Raimund Zoder (1929: 49n).

5. „...der sogenannten Gubernial – oder Kolovratschen Sammlung“ (Schroubek 2008: 117).

printed at the time, the Rittersberg Collection, does not correspond to the participation of the editor Jan Ritter from Rittersberg (1780–1841) in the implementation of the edition. His merits were restricted to the publication of a rather random selection of a part of the song records, which was made by Bedřich Diviš Weber (1766–1842), the director of the Prague Conservatory. Rittersberg published the songs—without expert revision—anonously under the name *České národní písně* [*Bohemian National Songs*] / *Böhmische Volkslieder* in 1825. The relation between the name of the editor and the work did not cause any objections in professional circles and the problem was not solved in any way. For this, the interest in the collecting of songs and the follow-up fate of the collection was too small. The collection did even not draw the attention of the project initiators or real collectors—musicians, teachers, regenschoris, etc., who were given an involuntary extra job based on an order and beyond their poorly paid duties.

The name “gubernatorial collection” is another reason for reflection. This name is commonly used in practice; however, it can be mostly understood by a few knowledgeable experts. Sometimes, the name is not clear even for them. The name is more familiar for the historians who know the words “guberniya” and “gubernatorial”, which are rather less used in the Czech environment. Before we explain the word, a short digression closely relating to the indicated issue is worth mentioning. The reason is that we encounter imprecise names of song editions quite often in the literature. For example, the name “Sušil Collection” corresponds to the fact that František Sušil recorded the songs and he was also an editor of the printed form, as for example Čeněk Holas was.⁶ On the other hand, the well-known Erben Collection, for example, concentrates on recordings made not only by Erben himself, but also by other collectors. Moreover, the name Erben Collection can relate to three diverse editions, as is the case with the three named Bartoš Collections. These used designations B I, B II and B III ought to be differentiated. If the

6. Holas, Čeněk. 1908–1910. *České lidové písně a tance I.–VI.* Praha: B. Kočí.

names of František Bartoš, Karel Jaromír Erben and others are written on the front page, these are the names of editors, i.e. those who compiled the collection, not the names of those who recorded the songs. For this reason, the designation of these collections is—at the very least—imprecise. So as not to mention only examples from a long time ago, we may remember the collection of folk songs and dances from the Valašské Klobouky area, which is mentioned under the name of Karel Vetterl, and Zdenka Jelínková is a co-author of the 2nd volume.⁷ In the spirit of team cooperation, which started to be promoted systematically at the Institute of Ethnography and Folkloristics of the Czechoslovak Academy of Sciences at the beginning of the 1950s, other experts also took part in the preparation of this model song edition. The objective was to have the corresponding sections treated by a dialectologist, historian, ethnographer and folklorist.⁸

In the cases mentioned above, the edition titles related to the names of authors or editors, i.e. people; however, in which way was the gubernatorial collecting given its name? Although the name—despite its strangeness—became established as a certain *terminus technicus*, it lacks exactness and legitimacy; after all, nobody was looking for its origin. Recently, thanks to information from our colleague Lucie Uhlíková, we were able to monitor the use of the term in the field of musical folkloristics. In the early 19th century, the name *gubernium* was used for an authority in Austrian lands; the term was later replaced by the word *místodržitelství* [governorship]. The highest administration authorities, i.e. *gubernium*, were established in Prague, Brno, Graz, Innsbruck, Trieste, Lvov, Venezia, Milan, Zadar, and Cluj. The Bohemian *gubernium* replaced the former royal representation and chamber. However, the authority was led by a person who

7. Vetterl, Karel (ed.). 1955. *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka I*. Praha: ČSAV; Vetterl, Karel–Jelínková, Zdenka (eds.). 1960. *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka II*. Praha: ČSAV.

8. See Uhlíková, Lucie (ed.). 2011. *Hudební a taneční folklor v ediční praxi*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., pp. 35–36.

continued to use the original title of “the highest burgrave”. In Moravia, the *gubernium* was established only for a certain period, as in 1782, Moravia and Silesia formed one administration unit which was governed by the Moravian-Silesian Gubernium under the leadership of the land *gubernator* (*Ottův slovník naučný* [Otto's *Encyclopaedia*] 1896: 580). From this, the adjective *gubernatorial* was assigned to events that took place on the territory administered by the authority mentioned above. In professional texts devoted to the collecting project in 1819, one can find derived words, such as Moravian *gubernator*, and especially connections of adjectives and substantives, for example *gubernatorial* event, *gubernatorial* order, *gubernatorial* files, or *Gubernial Verordnung* in German. However, the use of the adjective *gubernatorial* is not appropriate. The name of the collecting or collection, widespread today, seems to reflect the activity of an authority, the activity of *gubernium* clerks. These were authorised to assign a task and probably to check whether the task was fulfilled, but completely different actors, musicians, regenschoris, teachers, organists and others, who were able to record songs in their entire form, were ordered to do all the other necessary work relating to the collecting.

The word *gubernium* is included in the title under which the collected songs were incorporated into the collections at the Francis Museum in Brno, after that they were transferred to the Moravian Land Archives. The full name of the collection is *Lidové písně. Sbirka německých a českých lidových písní, kostelních zpěvů, melodií z Moravy a Slezska sebraná v roce 1819 na základě pokynu moravskoslezského gubernia* (*Volkslieder. Sammlung deutscher und böhmischer Volkslieder, Kirchengesänge, Melodie aus Mähren und Schlesien gesammelt im Jahre 1819 im Auftrages mähr.-schles. Guberniums* [Folk Songs. The Collection of German and Bohemian Folk Songs, Church Songs, Melodies from Moravia and Silesia collected in 1819 by order of the Moravian-Silesian Guberniums]). The manuscript of the Bohemian section stored in Prague is called *Sbirka českých národních písní duchovního i světského obsahu kromě národních tanců s nebo bez textu* (*Sammlung böhmischer Nationallieder geistlichen und weltlichen*

Inhaltes nebst Nationaltänzen mit und ohne Text [The Collection of Czech National Songs with Spiritual and Profane Content in addition to National Dances with Text or without It]); the collection was given its name by B. D. Weber who selected the songs from shipments which were delivered to Prague in 1923 within the gubernial project.) The German adjective *gubernial* also appears in the correspondence from that time. The teacher Jan Vincenc Merlíček from Želetice, one of the Moravian contributors, complains in his letter regarding the collection about the pecuniary lost he suffered through his participation in the collection: “According to the highest order, the teachers were forbidden to play in pubs. However, to comply with the gubernatorial order and to record some folk songs, he had to sacrifice a one-year school fee for one child from his poor salary.” (Vetterl 1994: 10)

As to the introduction or the oldest use of the name “gubernatorial collecting” in professional texts, it is the Brno musicologist and folklorist Karel Vetterl (1898–1979) who seems to assign (in his German language study) the adjective *gubernial* to the oldest collection of song records. He was the first one who began to deal professionally and systematically with the Moravian-Silesian section of the collection, which was stored in two non-identical copies in Brno and Vienna, after the project had ended. His objective was to make one of the oldest song complexes accessible to the general public in the form of a printed edition. František Bartoš, Stanislav Souček, Čeněk Zíbrt and other experts wrote about the collection prior to Karel Vetterl. Stanislav Souček dealt with the collection in detail in 1910, in his study called *Jak použito sbírky lidových písní a tanců moravských a slezských, pořízené r. 1819* [How the Collection of Moravian and Silesian Folk Songs and Dances, Collected in 1819, Was Used]. In the study, he explained and described thoroughly how Bartoš used the songs recorded in 1819 in his last edition (1899–1901), how he treated the material, to which extent he modified the originals, etc. However, he always speaks about “the song collection from 1819”, whereby Bartoš himself also defined the collection vaguely as “the first collection of Czech folk songs”. Čeněk Zíbrt in his work *Bibliografický*

přehled českých národních písní [*A Bibliographic Overview of Czech National Songs*] (1895) also writes solely about the 1819 collection. Although the term “gubernatorial collection” was mostly associated with Karel Vetterl, he did not use that term before his study *Volkslied-Sammelerggebnisse in Mähren und Schlesien aus dem Jahre 1819*, written in 1973.⁹ But Jaroslav Markl, mentioned above, writes about a *gubernatorial collection* as early as in his study published in the *Hudební rozhledy* journal [Musical Horizons] in 1955, and the term was commonly used by musical folklorists in the 1960s. Nevertheless, the term “gubernatorial” or “gubernatorial 1819” can be found as a description of some songs in the edition of *Moravské písně milostné* [*Moravian Love Songs*], which was processed by Leoš Janáček and Pavel Váša in the 1920s.¹⁰ Despite the hitherto period documents, which indicate the origin of the term, it has not been clarified yet why the term was accepted only in the Czech environment.

The final interesting fact is an issue concerning the publishing of this important song source. It is possible to notice a certain urgency, maybe a hurry with the implementation of the project. Some of the collectors, based on the instructions given, had to deliver the songs within two weeks (Vetterl 1970: 235). But after they fulfilled the task, nobody was interested in the results of their work. Besides the Rittersberg Collection from the year 1825, it was the Weber selection from the Bohemian part of the collecting (the Kolowrat Manuscript, prepared for the publication by Jaroslav Markl) alongside other period collections (the re-edition of the Rittersberg Collection, the Sadská Collection and others) that was published as late as in 1987. Another part, which was discovered in the 1990s, is available as a facsimile prepared by Lubomír Tyllner.¹¹ In 1994, after

9. In the review of an Austrian catalogue (Deutsch – Hofer 1969) relating to the gubernatorial collection, Karel Vetterl writes only about a 1819 collecting (see Vetterl 1970).

10. See Janáček – Váša 1930[–1937]: No. 9, 11, 24, 25/1a, 32 etc.

11. Kunz, Tomas Anton. 1995. *Böhmische Nationalgesänge und Tänze. České národní zpěvy a tance. I., II.*, edited by Lubomír Tyllner. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR.

years of failed negotiations with publishing houses, the Moravian-Silesian part of the gubernatorial collecting was at last published, although Karel Vetterl prepared it for print at the end of the 1970s. The recordings of Austrian songs were published to a limited extent; the comprehensive collections were published at the end of the 20th century, within the edition *Corpus musicae popularis Austriacae*.¹² The Slovenian and Croatian songs—as far as we could find out—have not been published yet; part of them was destroyed and the rest has been stored at Glasbeno Narodopisni Institut in Ljubljana.

Conclusion

The explanation of the reasons for the 1819 collecting of songs and the misleading designation of the collection as a *gubernatorial* one will probably cause neither a change in the collection's name nor the opinions on its importance. The collection remains one of the oldest Czech song sources, and it was followed by other collecting activities. Let us repeat in the conclusion what the original intention as formulated by Sonnleithner was: to record everything that people sing, both profane and spiritual compositions. This means not to record solely folk songs but the entire active repertoire of that time, i.e. the really sung songs, played compositions, and performed dances. In this way, a picture of folk singing developed; using today's terminology, we would define it as a picture of spontaneous singing and singing abilities, not only as a repertoire of sung folk songs. As can be seen from the collection, the repertoire did not include folk songs only, other genres were also included, because the singing repertoire was influenced by school, church, dramatic plays, social and cultural life, travelling, migration of inhabitants, etc. The follow-up research confirmed this fact. The gubernatorial collection, despite all its limitations, is the oldest document of the described situation. Despite all objections from different experts, the collection must be understood as it was characterized by the Austrian ethnomusicologist

12. See Deutsch – Hofer 1969.

Leopold Schmidt: “...and for this reason, the *Sonnleithner Collection* must be accepted as it was compiled: as a cross-section of folk singing in Austrian lands immediately after the end of the Napoleonic wars.” („Somit muss die *Sonnleithner-Sammlung* auch so genommen werden, wie sie entstanden ist: eine Querschnitt-Sammlung durch den Volksgesang in den österreichischen Ländern knapp nach Beendigung der Napoleonischen Kriege.“) (Schmidt 1969b: 11).

The study has been written with the institutional support of the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, v. v. i., RVO:6837876.

Bibliography:

- BARTOŠ, František (ed.). 1889. *Národní písně moravské, v nově nasbírané*. Brno: Matice moravská.
- BARTOŠ, František – JANÁČEK, Leoš (eds.). 1899–1901. *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění
- DEUTSCH, Walter – HOFER, Gerlinde. 1969. *Die Volksliedsammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung). 1. Teil*, Wien: Verlag A. Schendl.
- ČELAKOVSKÝ, František Ladislav. 1946. *Slovanské národní písně*, edited by Karel Dvořák. Critical edition. Praha: Ladislav Kuncič.
- JANÁČEK, Leoš – VÁŠA, Pavel. 1930[–1937]. *Moravské písně milostné I*. Praha: Státní ústav pro lidovou píseň.
- MARKL, Jaroslav. 1955. “Guberniální sběratelská akce a sbírka Rittersberkova z r. 1825.” *Hudební rozhledy* 8, no. 15: 774–776.
- MARKL, Jaroslav. 1967. “Guberniální sběr písní z roku 1819.” *Český lid* 54: 133–144.
- MARKL, Jaroslav. 1968. “Kolovratská sbírka lidových písní.” *Český lid* 55: 25–36.
- MARKL, Jaroslav. 1987. *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Praha: Editio Supraphon. 27–28.
- Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. 10. díl*. 1896. Praha: J. Otto [entry František Havrda, p. 580].
- RITTER von Rittersberk, Johann. 1825. *České národní písně. Böhmische Volkslieder*. Praha.
- SCHMIDT, Leopold. 1969a. “1819. Zur Entstehungsgeschichte der Volksmusiksammlung der Ges. d. Musikfreunde in Wien.” *Jahrbuch des österreichischen Volkliedwerkes* 18: 1–9.
- SCHMIDT, Leopold. 1969b. “Zur Bedeutung der österr. Volksliedsammlung von 1819” in Deutsch, Walter and Gerlinde Hofer. *Die Volksliedsammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung). 1. Teil*. Wien: Verlag A. Schendl. 11–21.
- SCHROUBEK, Georg R. 2008. *Studien zur böhmischen Volkskunde*. Münster – New York – München – Berlin: Waxmann Verlag GmbH.

- SCHUNKO, Franz. 1966. "Eine österreichische Volksliedsammlung aus dem Jahre 1819." *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes* 15: 1–14.
- SOUČEK, Stanislav. 1910. "Jak použito sbírky lidových písní a tanců moravských a slezských pořizené v r. 1819." *Národopisný věstník československý* 5: 1–23.
- VETTERL, Karel. 1970. "Okolo písňové sbírky z roku 1819." *Národopisné aktuality* 7: 234–239.
- VETTERL, Karel. 1972. "Písňe a tance Slováků z Ranšpurku před 150 lety." *Národopisné aktuality* 9, s. 271–284.
- VETTERL, Karel. 1974. "Volkslied-Sammelergbnisse in Mähren und Schlesien aus dem Jahre 1819." *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, H 9: 53–56.
- ZÍBRT, Čeněk. 1895. *Bibliografický přehled českých národních písní*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění.
- ZODER, Raimund. 1929. "Eine österreichische Volksliedsammlung aus dem Jahre 1819." *Das deutsche Volkslied* 31: 49–51.

Summary

A gubernatorial collecting was an early 19th century activity which was initiated by the Society of Friends of Music in Vienna, Austria. Following the ideas of the Enlightenment concerning its understanding of relics of material and spiritual culture, the aim was to collect folk songs, dances, and music. The rendering of the gubernatorial collecting was ordered by Franz Earl of Saurau, Minister of Interior and Lord Chancellor. The instructions for collectors, namely teachers, musicians, priests, and church choir masters, were prepared by the first secretary and founder of the Society of Friends of Music, Joseph Sonnleithner. The collecting took place (within the lands of the Habsburg Empire) in 1819, but in the Czech lands it lasted till 1823. The main aims of the collecting activity were obviously political, especially the effort to demonstrate the recognition of culture of individual nations within the Habsburg Empire. These nations started to advocate themselves independently, as well as openly show their dissatisfaction with their unity within the Austrian rule. The gubernatorial collecting was very fast; the recorded material was deposited in Vienna, where it stayed unnoticed for the next one hundred and fifty years. Nevertheless, the songs of the Czech lands had a different fate. The contemporary scholarly research appreciates the value of the collection for its age, extent, and the fact that it includes all songs written down without moralistic censorship, thus providing a real picture of the period song repertoire, and a consistent record of both song parts: song lyrics and song melody. In spite of the fact that the results represented a unique and extensive song resource for the folk singing study, the period reflections of the gubernatorial collecting were predominantly unfavourable. In the Czech lands the collecting became known as the gubernatorial; which was perhaps because of the responsibility for its rendition in the Czech lands by gubernatorial clerks in Bohemia and Moravia. In the Austrian lands, the collecting is known as the Sonnleithner Collecting (*Sonnleithner-Sammlung*), after the first secretary of the Vienna musical society and possibly the initiator of the whole activity.

Key words: Folk songs; folk song collecting; politics; the Habsburg Empire; the Austrian Monarchy; *Sonnleithner-Sammlung*.

FETIŠ NEJSTARŠÍHO ZVUKU. VĚDA, POLITIKA A FASCINACE POČÁTKY NAHRÁVÁNÍ ZVUKU

Matěj Kratochvíl

„Ach profesore, já bych tak ráda naslouchala Goethovu hlasu! Říká se, že měl tak nádherný orgán a že vše, co řekl, bylo tak smysluplné. Ach, kéž by jen býval mohl mluvit do fonografu! Ach! Ach!“ (Friedländer 1916: 159)¹ Rozdychtělá slova slečny Anny Pomkeové inspirovala profesora Abnossaha Pschorra ke konstrukci zařízení, jež do fonografického záznamu doslova vydestilovalo slova z hlasového orgánu velkého básníka, jejichž rezonance i mnoho let po jeho smrti těkala mezi zdmi jeho pracovny. Kromě fonografu k tomu bylo třeba vytvořit repliku velíkánova hrtanu, který se stal filtrem umožňujícím slyšet slova zdánlivě dávno odeznělá. Bizarní zvukový experiment, zahrnující mimo jiné exhumaci Goethova těla, se samozřejmě neodehrál ve skutečnosti, ale v povídce Salomona Friedländera, německého filozofa a spisovatele.² Byť v tomto případě jde tedy o fikci, kolekce historických záznamů, které v posledních desetiletích vycházejí z šera archivů a přinášejí hlasy zemřelých velikánů, jsou důkazem, že je cosi, co nás fascinuje na možnosti slyšet hlasy a zvuky z co nejdávnější minulosti. Co platí pro mluvené slovo, lze bezpečně vztáhnout i na hudbu. Technologické zjednodušení digitalizace zvukových médií vedla k produkci celých řad nahrávek, jejichž hlavní hodnotou není samotná kvalita obsahu, ale jeho stáří, možnost nést titul „nejstarší zvukový záznam“ v libovolném žánru či geografické oblasti. Friedländer svou povídku *„Goethe hovoří do fonografu“* napsal v roce 1916, kdy tento technický vynález byl již rozšířenou vymožeností a kdy s ním též pracovala řada badatelů oboru dnes zvaného etnomuzikologie.

1. Všechny překlady z angličtiny a němčiny Matěj Kratochvíl.

2. Friedländer své texty, včetně citované povídky, publikoval původně pod pseudonymem Mynona, tedy Anonym psáno pozpátku.

Magie přitahující nás k historickým zvukovým záznamům má kořeny v podstatě zvuku a v technologii jeho zachycování. Zvuk je ve své podstatě chvěním vzduchu, jež jehla fonografu uvěznila ve voskové drážce. Při přehrávání jsou pak tytéž vibrace vyslány k našemu uchu, čímž vzniká jakási kontinuita mezi minulostí a přítomností, nesrovnatelná se čtením písemných záznamů. Nadšení slečny Anny z Goethova hlasu má nepřehlédnutelný erotický podtón a hlas se pro ni stává fetišem, symbolem, do nějž je soustředěn obdiv ke slavnému muži. V tom, jak dnešní doba přistupuje k historickým nahrávkám, je takový fetišismus skryt pod vědeckým přístupem, při bližším pohledu je ovšem snadno rozpoznatelný. V následujících odstavcích bych rád shrnul některé obecnější myšlenky, které se mi vynořily v hlavě v průběhu let, kdy jsem se zabýval historickými zvukovými záznamy. Čeho všeho se stal zrod zvukového záznamu počátkem a ve kterých případech jde jen o iluzi počátku?

Různé druhy příběhů

Žijeme v době posedlé archivací. Nikdy v historii nebylo tolik energie vynaloženo na vytváření soupisů, hromadění dokladů, systematizování a katalogizaci. Kromě usnadnění fungování veřejné správy a spřízněných oblastí mají tyto činnosti jiný důležitý cíl, a tím je vytváření příběhů. Díky archivovaným datům můžeme sledovat příběh HDP nebo volebních preferencí, které si závažností nezádají s dávnými kronikami. V kultuře je fascinace příběhy skládanými z archivních dat všudypřítomná. Ze skic se před námi formuje třeba příběh zrození Dvořákovy symfonie, a čím více máme k dispozici archivních materiálů, tím lepší a plastičtější příběh bude.

Příběhy jsou ovšem různého druhu a liší se pak i to, co v nich považujeme za důležité. Zatímco například u pohádek záleží především na vyústění a závěrečném ponaučení, u příběhů archivního typu je naopak většinou nejdůležitější začátek. Královské rodokmeny sloužily k doložení původu a z něho vyplývajících nároků, jejich smyslem bylo tedy prokázat, že dotyčná linie

sahá bez přerušení do co nejdávnějších časů. Zdánlivě směšné lpění na zdokumentované kontinuitě má velkou symbolickou sílu a neomezuje se zdaleka na aristokratické rody. I při bádání o vývoji kultury máme sklony vytvářet příběhy a posloupnosti, potřebujeme převádět zjevný chaos existence lidských společenství do tvarů, které nám dávají nějaký smysl. Abychom tyto příběhy mohli vytvářet, hledáme dokumenty, popisujeme je, řadíme do posloupností. Čím starší dokument k nějakému příběhu najdeme, tím dále se posouvá počátek našeho příběhu. Většinou to v nás vyvolává vzrušení, pocit, že příběh, který sepisujeme, jde ještě o něco hlouběji, než jsme doposud věděli, a je ještě o něco závažnější. Po většinu lidské historie se archiváři spokojovali s písemnými prameny, ať šlo o počty poddaných nebo o zápisy písní. Zvukový záznam představoval zcela nový prvek. Vnášel do hry objektivitu, nebo alespoň její zdání.

K dokumentování svých životů a dějin používá lidstvo různá média. Někdy nám ovšem dělá problém rozlišit, kdy se rodí nový jev, a kdy se jedná pouze o nový způsob, jak existující projevy dokumentujeme. Tak je to například se vznikem písma – to zcela zásadně ovlivnilo způsob lidského myšlení i komunikace a dalo vzniknout novým formám. Vedle zcela nových projevů však bylo využito k zachycení těch forem, které existovaly před rozšířením písma a vyvíjely se paralelně s tím. Příkladem mohou být epické písňové formy na Balkáně i na dalších místech, které existovaly mnohem dříve, než je badatelé začali zaznamenávat. Jejich podoba, jak je fixovaná v nejstarších zápisech nebo nahrávkách, je jen jednou z nekonečného množství variant, jichž tento žánr nabýval.³

Podobnou situaci můžeme pozorovat u zvukového záznamu. Když Jesse Walter Fewkes v březnu roku 1890 nahrál zpěv indiánů kmene Passamaquoddy (čímž zahájil příběh terénního nahrávání tradiční hudby), nahrál jen momentální projev tradice, která existovala dávno před tím, než mezi indiány dorazil (Brady 1999: 52). Záměna počátku dokumentace s počátkem existence

3. K problému fixace a proměnlivosti balkánského epického zpěvu viz Lord 2000: 124–138.

může vytvořit příběh dosti odlišný od reality. Nejstarší nahrávky – ať už evropské lidové hudby, nebo kultur mimoevropských – vznikaly nahodile, a tak první zaznamenaný interpret mohl být typickým reprezentantem, stejně tak ale mohlo jít v rámci dokumentovaného jevu o projev netypický, který se ovšem aktem fixování v drážkách voskových válečků stal jistým symbolem.

Například na samém počátku 20. století britská společnost Gramophone Company zahájila své nahrávací aktivity v Indii, kam vyslala Fredericka Gaisberga, producenta, jenž měl v Evropě mimo jiné na starosti nahrávky proslulého operního pěvce Enrica Carusa. V hotelovém pokoji v Kalkatě natočil Gaisberg v listopadu 1902 zpěvačku Gauhar Jaan (Farrell 1993). Není jisté, zda šlo o skutečně první nahrávku indické hudby, rozhodně se však jednalo o zrod první indické hvězdy gramofonového průmyslu, která za sebou nechala více než šest set nahrávek. Paradoxně byla tato umělkyně arménsko-židovského původu a spíše než o reprezentantku indické hudby šlo o uměleckou a společenskou světoobčanku. Počátky příběhů hudebních kultur psané zvukovým záznamem tak jsou velmi často v podobné mlze jako mytologičtí předkové panovnických rodin.

Podobně se můžeme obrátit do české historie, k nejstarším zvukovým záznamům české lidové hudby. Když Otakar Zich nahrál v roce 1909 blatského dudáka Františka Kopšíka, nezvěčnil tím pravděpodobně typického představitele jihočeské dudácké hry, ale nadprůměrně technicky zdatného hráče s téměř metronomicky přesnou hrou (Tyllner 2001: 13).

Mlha kolem počátků zvukových záznamů je někdy způsobená jen nedostatkem systematičnosti, nepříznivými okolnostmi či neochotou interpretů. Jindy je ovšem třeba brát v potaz i jiné vlivy. Politické síly, které si uvědomovaly význam zvukového záznamu při psaní příběhu národa nebo jiné skupiny, se někdy aktivně angažovaly tak, aby bylo zaznamenáno to, co shledávaly vhodným, a naopak, aby některé elementy zůstaly nezdokumentované. S takovým cílem pozvala turecká vláda ve 30. letech 20. století maďarského hudebního skladatele a etnomuzikologa Bélu Bartóka



Interpreti Fonografické komise České akademie věd a umění, nedatováno [pravděpodobně 1929]. Archiv AV ČR – Masarykův ústav, v. v. i., Fond ČAVU..

(1881–1945), aby nahrával tamní lidovou hudbu, a s podobným zadáním fungovala ve stejné době tzv. Fonografická komise České akademie věd a umění. Ta deklarovala svůj cíl zdokumentovat hudbu a nářečí tehdejšího Československa, z nějž ovšem vynechala německé, maďarské, židovské a romské prvky. Rozsáhlá kolekce pořízená komisí tak představuje československou kulturu mnohem homogennější, než ve skutečnosti byla (Kratochvíl 2009).

Nový způsob vnímání

Jiným případem vztahu mezi hudbou a zvukovým záznamem jsou jevy, které skutečně vděčí za své zrození zvukovému záznamu a bez něj by pravděpodobně nebyly možné. Oblastí, u jejichž počátků můžeme hledat zvukový záznam, je každopádně obor zvaný přibližně od 50. let 20. století etnomuzikologie, na přelomu 19. a 20. století například srovnávací hudební věda. Tato vědní disciplína pracovala do zrození fonografu⁴ pouze s notovým zápisem hudby či jejím slovním popisem, což do značné míry limitovalo možnosti badatelů. Otto Abraham a Erich Moritz von Hornbostel, zásadní osobnosti počátků etnomuzikologie, oceňovali v roce 1904 na fonografu možnost „*nahrát hudební kus a studovat jej v pohodlí studia, kde vizuální složka tolik neodvádí pozornost jako při předvádění exotickými národy*“ (Abraham – Hornbostel 1904: 224).

Významný rumunský folklorista Constantin Brăiloiu (1893–1958) shrnul klady fonografického záznamu v roce 1931: „*Jen stroj je mimo vši pochybnost objektivní a jen jeho reprodukce je nezpochybnitelná a úplná. Jakkoliv dobře zapíšeme do not předváděnou melodii, vždy v našem zápise bude něco chybět, ať již tónbr hlasu, nebo zvláštní zdobení dané stylem sedláckého zpěvu, nemluvě o zvukových barvách nástrojů. S mechanickým záznamem navíc zabráníme únavě informantů a to nám pomůže získat rozsáhlejší sbírku. Konečně nám poskytuje prostředek ke kontrole, bez níž se neobejde žádná exaktní věda.*“ (Brăiloiu 1931: 204)

4. Thomas Edison zveřejnil svůj vynález v roce 1877.



*Thomas Edison s fonografem.
Foto Mathew Brady 1878*

Hudba jako znějící struktura, nikoliv již jako notový zápis, se tak stala předmětem vědy, předmětem více či méně exaktního zkoumání. Především se však zvukový záznam stal počátkem jiného přemýšlení o hudbě, a to nejen mezi vědci, ale mezi nejširšími vrstvami posluchačů. V dobách přededisonovských, chtěl-li člověk slyšet hudbu, měl jen dvě možnosti: sám nějakou vytvořit, či být v místě a čase přítomen tam, kde nějaká byla provozována. Hudba tedy byla událostí, procesem, z ekonomického hlediska službou. Se zvukovým záznamem odpadla nutnost přizpůsobovat se době a místu produkce hudby. Máme-li hudbu doma v podobě nahrávky, je jen na nás, kdy začne znít. Ze služby se náhle stává zboží, hudba je však zároveň vytržena ze svého původního kontextu a je možné ji snadno přesazovat do kontextů jiných.

Je dobře zdokumentováno, jak se jednotlivé hudební kultury navzájem ovlivňovaly, ale nástup zvukového záznamu dodal tomuto ovlivňování zcela jinou dynamiku a nové možnosti. Fonografický či gramofonový průmysl v tomto ohledu byl jednak

zprostředkovatelem, jednak přímo iniciátorem nových forem a fúzí. V prvních desetiletích 20. století nahrávací společnosti v mnoha ohledech doplňovaly, či dokonce suplovaly činnost etnomuzikologů. Ve snaze nabídnout potenciálním zákazníkům co nejlákavější výběr sestavovaly katalogy až překvapivě rozmanitého obsahu. Britská společnost Gramophone Company měla v roce 1910 ve svém katalogu 14 000 titulů hudby označované tehdy jako „orientální“, tedy pocházející z Asie a severní Afriky. Francouzská firma Pathé měla mj. silnou pozici v severní Africe a již v roce 1902 nabízela rozsáhlý katalog egyptských nahrávek, k nimž v následujících letech přibýly desky s výkony hudebníků z Alžírsku, Tunisu, Maroka, ale též Ruska a z Číny. V roce 1907 byla založena první komerční nahrávací společnost s kořeny jinde než v Evropě či Spojených státech amerických. Šlo o skupinu libanonských obchodníků z rodiny Baydá, kteří s využitím německé technologie založili značku Baidaphon, na níž vydávali hudbu své země. Takovýchto společností se postupem času objevilo více, v roce 1910 např. indická firma Ramagraph (Gronow 1981). Tyto nahrávky představovaly hudbu často v mnoha ohledech upravenou pro potřeby zvukového záznamu, ať již šlo o časové trvání nebo o obsazení upravované tak, aby lépe reagovalo na limity tehdejších zvukových zařízení.

Mnoho počátků

V posledních letech se s vývojem technologií stále častěji dostávají na veřejnost v digitalizované podobě mnohé „nejstarší nahrávky“ různých končin světa i různých žánrů. Jejich šumění a praskání v nás může vzbuzovat pocit, že je našim uším zprostředkováván přímý kontakt se samotným počátkem hudby. V určitých ohledech to může být pravda, je ovšem třeba mít na paměti, že je mnoho druhů počátků a každý může znamenat něco jiného.

Proslavený slogan kanadského filosofa, literárního kritika a mediálního teoretika Marshalla McLuhana (1911–1980) „médiu je poselství“ bývá citován spíše v souvislosti s analýzami současné mediální komunikace, ale je užitečné vztáhnout ho také

na historickou perspektivu.⁵ Zvukový záznam totiž můžeme najít u počátku mnoha jevů souvisejících s hudbou, ale zároveň málokdy analyzovaných. Jednou z těchto nových skutečností je právě ona téměř automatická dostupnost čehokoliv kdykoliv. „*Tam, kde dříve byl jen úzký výběr z různých období a skladatelů, magnetofon ve spojení s dlouhohrající deskou poskytl nabídku plného hudební spektra, v němž je šestnácté století stejně dostupné jako devatenácté a čínská lidová píseň je tak blízká jako píseň maďarská.*“ (McLuhan 1964: 283) Vedle nadšení z nových možností ovšem McLuhan upozornil na zrození obav z očekávání dopadů technologického vývoje na vztah společnosti k hudbě: „*Postřeh Johna Philipa Sousy, skladatele a kapelníka dechových orchestrů, ukazuje, jak komplikovaně byl fonograf zprvu přijímán. Řekl: „S fonografem vyjdou z módy hlasová cvičení! Co se pak stane s národními hrdly? Nebudou oslabena? Co bude s plícemi národa? Nezmenší se?*“ (McLuhan 1964: 275) Sousa tedy dal průchod obavám, zda rozšíření poslechu reprodukováné hudby není počátkem ztráty schopnosti lidí aktivně hudbu vytvářet. Obavám, které jsou dodnes živé, byť je těžké je nějak exaktně podložit.

V knize věnované roli zvukového záznamu v americké historii píše historik William Howland Kenney: „*Nahraná hudba hrála důležitou roli v podněcování a zachovávání toho, čemu se říká ,kolektivní paměť‘.*“ (Kenney 1999: xiv) Přidává tím další položku na seznam modalit vztahu mezi lidským společenstvím a hudbou, které se objevily, či radikálně změnily s příchodem zvukového záznamu. Tento seznam nemůže být nikdy definitivní, protože každý krok v technologickém vývoji může zároveň být počátkem nového způsobu chápání hudby. Snaha pochopit a kriticky zhodnotit tyto stále nové počátky je důležitější než objevování zapadlých archivních nahrávek nebo destilování hlasů velkých básníků z rezonancí dlících mezi zdmi jejich pracoven.

5. Zde mám na mysli způsob, jak jsou McLuhanovy myšlenky dnes aplikovány. On sám se historii médií věnoval, především právě v citované knize *Understanding Media. The Extensions of Man*.

*Studie vznikla s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace
RVO: 68378076.

Literatura:

- ABRAHAM, Otto – HORNBOSTEL, Erich Moritz 1904: Über die Bedeutung des Phonographen für die Vergleichende Musikwissenschaft. *Zeitschrift für Ethnologie* 36, s. 222–236.
- ALLEN, Philip M. 2005: *Historical Dictionary of Madagascar*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc.
- BRADY, Erika 1999: *A Spiral Way. How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson: University Press of Mississippi.
- BRÁILOIU, Constantin 1970 (1931): Outline of a Method of Musical Folklore. Překlad Margaret Moone. *Ethnomusicology* 14, s. 389–417.
- FARRELL, Gerry 1993: The Early Days of the Gramophone Industry in India. Historical, Social and Musical Perspectives. *British Journal of Ethnomusicology* 2, s. 31–53.
- FRIEDLÄNDER, Salomo 1980 (1916): „Goethe spricht in den Phonographen.“ In: *Das Nachthemd am Wegweiser und andere höchst merkwürdige Geschichten des Dr. Salomo Friedlaender*. Berlin: Eulenspiegel-Verlag, s. 59–78.
- GRONOW, Pekka 1981: The Record Industry Comes to the Orient. *Ethnomusicology* 25, s. 251–284.
- KENNEY, William Howland 1999: *Recorded music in American life. The phonograph and popular memory, 1890–1945*. New York: Oxford University Press
- KRATOCHVÍL, Matěj 2009: *Lidová hudba v Československu 1929–1937*. Praha: Etnologický ústav AV ČR.
- LORD, Albert B. 2000: *The Singer of Tales*. London: Harvard University Press.
- MCLUHAN, Herbert Marshall 1964: *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.
- TYLLNER, Lubomír 2001: *Dudy a dudácká muzika 1909*. Praha: Etnologický ústav AV ČR.

The Fetish of the Oldest Sound. Science, politics, and the fascination with the beginnings of sound recordings

The invention of the phonograph in the late 19th century started an obsession with the recorded sound as a document of history. As such it became an important part of the human need to create stories from archival materials and to see them as parts of objective truth, a direct connection with the past. With the growing accessibility of historical audio documents, we need to look critically at these sources and at the possibility to take them as a trace leading to the beginning of a particular part of music history. The present paper shows in which ways we can see the phenomenon of sound recording truly as the beginning of something new and in which cases such an impression can be misleading. Unconsciously or with a political or other intent, recordings can present music in a very different, sometimes distorted form. With special focus on traditional music, the author attempts to formulate some general ideas that should be kept in mind when dealing with historical recordings so that we do not become too fascinated with the “past speaking directly to us”.

Key words: Sound recording, traditional music, phonograph, media theory, music and politics.

OCHRANA KULTURNÍHO DĚDICTVÍ – POČÁTEK PŘÍBĚHU S OTEVŘENÝM KONCEM

Martina Pavlicová

V příspěvku náměšťského kolokvia z roku 2013 jsme se s Lucií Uhlíkovou zabývaly otázkou, jak je folklor včleněn či včleňován do kulturního dědictví.¹ Úvahy, co je obsahem kulturního dědictví, případné diskuse terminologické či jiné, postupně získávají své kontury – svědčí o tom mnohé nové studie v českém i mezinárodním prostředí; za inspirativní lze v nedávné době považovat např. studii švédského badatele Matse Nilssona v *Národopisné revue*,² v níž se zabývá rozdílem mezi kulturním dědictvím a tradicí.

Podstatou společenských věd je výzkum sociálního prostředí s vazbami na minulost i současnost, a to v sobě samozřejmě obsahuje, jako jeden z výrazných aspektů, velkou dynamiku vývoje. Nepopíratelně se tento rys projevuje i v kulturní dimenzi, a nám se tak naskýtá možnost sledování toho, co ochrana kulturního dědictví přináší. V zájmu objektivit je nutno konstatovat, že tento příběh se odvíjí v českém kontextu téměř dvě století, s větší či menší intenzitou, která vždy souvisela s politickými, ekonomickými a kulturními podmínkami okolní společnosti a samozřejmě i s osobním nasměrováním těch, kteří byli hybateli tohoto příběhu. Dosvědčují to dějiny vědy, ať již etnologie (národopisu), muzikologie, historie, literární vědy, ale také nejrozumnější doklady vlastivědné, filantropické, organizační atd., které provázejí vývoj kultury v lokálním, regionálním, národním i nadnárodním měřítku.³

1. Srov. Pavlicová – Uhlíková 2013.

2. Srov. Nilsson, Mats 2015: Udržte tancování při životě. Několik osobních postřehů o tanci jako tradici a kulturním dědictví. *Národopisná revue* 25, s. 291–296.

3. Některé úvahy viz Pavlicová, Martina 2011: Lidová kultura volně k použití – zamyšlení nad její ochranou a využíváním. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Cesty za vizi. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko*, s. 28–38.

V českých zemích se za výrazný bod v zájmu o tradiční lidovou kulturu považuje *Národopisná výstava československá*, která se konala v Praze v roce 1895. Od ní se začala odvíjet řada odborných, ale i amatérských aktivit na tomto poli. I před ní lze jmenovat mnohé události, které již v sobě měly zakódovány snahy prezentovat i udržovat odkaz tradiční lidové kultury (např. tzv. Jubilejní výstava v roce 1891 představila lidovou kulturu v expozici české chalupy⁴). Ale právě až Národopisná výstava československá představovala událost, která může být nahlížena vícerozpůsobem: mezník pro **vývoj národopisu jako vědeckého oboru** včetně budování sbírkových fondů materiální i nemateriální kultury, mezník pro **vývoj scénického folklorismu** – tedy předvádění „živého“ umění, vznik spolků a sdružení s cílem interpretace folkloru či lidové kultury na scéně vůbec, nakonec i jako mezník **ochrany a využití lidové kultury v rámci kultury národní**. Učitelé, vlastivědní pracovníci, spisovatelé, hudební skladatelé a další představitelé inteligence si již v té době několik desetiletí nejen uvědomovali zánik tradiční lidové kultury a jejích hodnot, ale mnozí se zapojili do snah uchovávat je či vrátit do „původního“ prostředí.

V různých evropských zemích nalézáme snahy obdobné. Např. činnost Cecila Sharpa (1859–1924) v oblasti lidového tance v Anglii byla na tomto fóru z různých pohledů již vícekrát popsána, ale v podstatě na celém evropském teritoriu se od 19. století objevovala národní hnutí, jež využívala lidovou kulturu v nejrůznějších podobách. Vzpomeňme např. etnický a státní vývoj Finska, který byl završen až roku 1917 a jehož emancipační proces se odvíjel pod sedmisetletou švédskou a od 19. století pod ruskou nadvládou. Významnou roli zde sehrál epos *Kalevala*, mytologický příběh Eliase Lönnrota (1802–1884) sestavený na základě legend, pověstí a písní. I přesto, že byl vytvořen uměle, stal se základem finské identity a jeho pokračování nacházíme v kulturních projevech Finska až do současnosti. Nakonec i 28. únor, den, kdy vyšla

4. Srov. např. Křížová, Alena – Pavlicová, Martina – Válka, Miroslav 2015: *Lidové tradice jako součást kulturního dědictví*. Brno: Masarykova univerzita, s. 100–102.

Kalevala v roce 1849 ve finální podobě (Pra-Kalevala vyšla v roce 1833, Stará Kalevala v roce 1835), je ve Finsku slaven jako národní svátek – Den Kalevaly.⁵ V novějších dějinách můžeme připomenout např. Maďarsko, kde ve 30. letech 20. století vzniklo hnutí, jehož cílem bylo propagovat a popularizovat lidový tanec a písně mezi mladými lidmi ve městech i na venkově. Hnutí se v překladu nazývalo Kytice z perel a jeho členové vyhledávali pamětníky, kteří znali tradice. Cíle byly nejenom sběratelské, ale i ochranné, což se posléze využilo i v kulturní politice Maďarska po druhé světové válce (Kürti 2001: 100–101).

Snahy na mezinárodním poli, které vedly k nastolení konceptu nehmotného kulturního dědictví (hmotné bylo vnímáno v ochranných tendencích podstatně dříve – viz *Úmluva o ochraně světového kulturního a přírodního dědictví* z roku 1972) se dají vystopovat již téměř před třemi desítkami let. Na Generální konferenci UNESCO v roce 1989 bylo přijato *Doporučení k ochraně tradiční a lidové kultury*. Tento dokument nezůstal bez odezvy ani v České republice – v roce 1995 se zde konala mezinárodní porada expertů UNESCO ze zemí střední a východní Evropy, která zhodnotila plnění uvedeného Doporučení v daných zemích. Porada se konala v Národním ústavu lidové kultury (NÚLK) ve Strážnici, což napomohlo ke konání dalších expertních setkání. Tato instituce pak vydala pro UNESCO metodologickou příručku *Zásady ochrany tradiční lidové kultury před nevhodnou komercializací*. V roce 2002 byla vytvořena česká varianta programu UNESCO *Žijící lidské poklady, a to Nositelé tradice lidových řemesel*.

V roce 1999 byl ve Washingtonu přijat *Akční plán na ochranu a rozvoj nehmotného kulturního dědictví*, v roce 2001 pak vydalo UNESCO *Všeobecnou deklaraci ke kulturní rozmanitosti*.

V roce 2003 byla na 32. zasedání Generální konference UNESCO přijata *Úmluva o zachování nehmotného kulturního dědictví*. Úmluva u svých členských států požaduje založení

5. O významu Kalevaly pro finskou kulturu srov. např. Polák, Martin 2011: *Geneze finského folklorismu*. Bakalářská práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.

národního seznamu (Česká republika splnila tuto podmínku v roce 2009 – Seznam nemateriálních statků tradiční a lidové kultury České republiky; příjemcem návrhů na zápis do seznamu je Ministerstvo kultury, návrhy na zápis posuzuje Národní rada pro tradiční lidovou kulturu. Správou seznamu je pověřen NÚLK ve Strážnici, který zajišťuje redokumentaci zapsaných statků).⁶

Existují však i jiné dokumenty, které na kulturně-politickém poli pracují s kulturním dědictvím – např. *The Faro Convention of the Value of Cultural Heritage for Society (Rámcová úmluva Rady Evropy o hodnotě kulturního dědictví pro společnost)* z roku 2005. Mimo jiné se zde uvádí, že členské státy se zavazují podporovat úctu k nedotknutelnosti kulturního dědictví, zabezpečit, aby všechny technické normy zohlednily zvláštní požadavky kulturního dědictví, podporovat využití materiálů, postupů a zručností vycházejících z tradice a zkoumat možnosti na jejich využití v současnosti.⁷

Pod tíhou výčtu těchto a dalších mezinárodních deklarací a prohlášení, které se často nesou v oficiálním úředním tónu, se však skrývá, pro etnologa mnohem zajímavější, samotná náplň těchto snah. Přesto nelze celou problematiku od pohledu politického a úředního zcela oddělit; vine se jak státní správou, jež zajišťuje plnění mezinárodních dohod, tak jednotlivými samosprávami, jež mají v kompetenci konkrétní kulturní projevy, které pod ochranu daných úmluv spadají. Pokud však nebudeme vidět jiné souvislosti, je nebezpečí, že v tomto úhlu pohledu se problematika ochrany kulturního dědictví může stát poněkud formální otázkou, která sice bude medializována např. kvůli zahraničním vazbám, ale vlastní smysl této ochrany poněkud unikne.

Zaměříme-li se na „terén“, který nás jako etnology ve vztahu k ochraně lidové kultury zajímá nejvíce, vidíme ho v souvislosti s naším oborem v několika rovinách.

6. Podrobněji o historii deklarací UNESCO viz Blahůšek, Jan 2010: Slovácký verbuňk v Reprezentativním seznamu nemateriálního kulturního dědictví lidstva. In: Blahůšek, Jan a kol.: *Slovácký verbuňk. Současný stav a perspektivy*. Strážnice: NÚLK, s. 9–17.
7. „Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society.“ *Council of Europe* [online] [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: <<https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/0900001680083746>>.

První rovina je teoretická, kdy jako badatelé osvětlujeme podstatu konkrétního projevu v rámci kulturního dědictví (podle nastavené definice Úmluvy UNESCO) a případně posuzujeme, zda pod samotnou ochranu spadá. Další rovinou je oblast aplikované etnologie či antropologie, kdy odborník může vstupovat do samotného procesu formování tradice – není to záležitost samozřejmě nová, tyto tendence vidíme již od dob NVČ, kdy poučení zájemci usměrňovali další život projevů tradiční lidové kultury a zasloužili se tak o formování folklorního hnutí či obecně folklorismu. V případě ochrany kulturního dědictví na mezinárodním poli pak odborníci z jednotlivých zemí vstupují na kolbiště s cílem uspět ve „volné“ soutěži UNESCO o zápisy na světové seznamy. Poslední rovinou je ta, která směřuje k podstatě etnologie: výzkum a studium kulturních projevů a procesů, které souvisejí s tendencemi ochrany kulturního dědictví, ale zároveň vyvěrají z transmise kulturních hodnot lokality a z role jejich nositelů.

Jako etnologové vidíme samozřejmě možnosti interpretace studia projevů tradiční lidové kultury: etnicita, národní či lokální identita, ale také např. globální či transnacionální kontext (Reed 1998). Z výše nastíněných rovin však celkem jednoznačně vyplývá, že základním úhlem pohledu ve vztahu ke snahám ochrany kulturního dědictví je především ten první – tedy ten, který dané projevy dává do souvislostí etnických, regionálních, národních, sebeurčovacích. Případný pohled globální je spíše potvrzením významu etnické či jiné identity v dnešním světě.

Ačkoli hlavní děj příběhu je jasný – tedy tradiční lidová kultura a snahy o její udržení, oživení či ochranu, kulisy příběhu stejné nebyly a nejsou, stejně tak jako některé jeho zápletky. Zcela jinak vyznívají příběhy tradiční kultury bývalých koloniálních zemí, ať již v zemích původu, nebo při přenosu do prostoru bývalých koloniálních mocností. Odlišně lze vyprávět příběhy ze zemí, které se emancipovaly z velkých říší, nebo těch, které patřily do vlivu někdejšího Sovětského svazu. A odlišné jsou i příběhy etnik, jejichž kultura vždy zůstávala minoritní v určitém celku, byla asimilována či vyhlazována a sama by neměla sílu např. ke státním sebeurčovacím procesům.

Jestliže v českém prostředí se zájem o lidovou kulturu v 19. století odvíjel od podob národního hnutí (zmíněná *Jubilejní výstava* v roce 1891 byla po neúčasti německého etnika – spory mezi mladočechy a staročechy – přímo manifestací češství), vznik nového státu v roce 1918 posílil ve vztahu k lidové kultuře funkce identity v konceptu českého, resp. československého národa na úkor etnických menšin v tehdejší Československu. Druhá polovina 20. století se u nás zcela jednoznačně v projevech i úvahách nesla ve stínu „železné opony“. Už v polovině 30. let 20. století bylo v někdejším Sovětském svazu deklarováno „lidové umění“ jako základ veškeré sovětské kultury a v následném dogmatu „socialistického realismu“ se stal folklor pramenem všeho nejlepšího v kultuře. Vznikaly modely scénických hudebních a tanečních prezentací, které byly charakteristické unifikací a zasahovaly i kulturní scénu satelitních států (Herzog 2010: 116). I když se v tomto hnutí často realizovaly významné umělecké osobnosti, jež s postupem let přehodnotily své dobové názory, 50. léta 20. století velmi silně zasáhla i je. Např. choreografka Alena Skálová (1926–2003), která se podílela se Souborem písní a tanců Josefa Vycpálka na tvorbě filmu *Zítří se bude tančit všude* (1952), v roce 1953 v publikaci zachycující pásmo českých a valašských tanců z tohoto filmu mj. napsala: „*Lidový tanec zaujímá na našich profesionálních scénách stále více místa a je nám dnes zcela jasné, že lidový tanec jako celé naše lidové umění musí být a bude základem, z něhož se obrodí veškeré naše taneční umění*“. (Skálová 1953: 5)

Nelze však přehlédnout i mnohé další návaznosti, které českou lidovou kulturu v období socialismu stavěly do jednoznačně zvýhodněné pozice. Byly to přenesené vazby právě na národní obrození, což přesně vystihl např. literární teoretik Vladimír Macura (1945–1999): „*„Čtení“ aktuální situace pomocí obrozeného kódu, neustálá konfrontace socialistické přítomnosti s obrozením měla dvoji funkci. Na jedné straně funkci regulativní, normativní: kladla na současnost požadavky normy zkonstruované z určitých dílčích momentů tradice (znovu je třeba zopakovat, že rovněž za cenu její podstatné celkové deformace dané propojováním prvků*

*různých časových rovin a důsledným potlačováním všeho, co se nehodilo). Na straně druhé měla funkci, kterou bychom mohli označit jako adaptační. Nový svět socialismu byl předkládán jako tradiční autentický svět ‚českých hodnot‘. Národ se zdál být od nich pouze vzdálen buržoazní kulturou, která přerвала přirozené lidové kořeny, na nichž stavěli naši ‚buditelé‘. Budování nové kultury tak bylo podle této logiky návratem k vlastním základům, z nichž se zrodila česká kultura a od nichž byla v podstatě cizorodými zásahy odvedena, tedy návratem k přirozenosti.“ (Macura 1992: 57) Stejně tak Vladimír Macura mimochodem připomíná další momenty, které v případě předávání lidových tradic fungovaly, i když je posunovaly jiným směrem. Uvádí to na příkladu prezentace lidových tanců na první spartakiádě v roce 1955. Jejich předobrazem byly tance moravských sokolů již před první světovou válkou (viz např. dobře zdokumentovaná připravovaná sokolská slavnost Moravský rok 1914⁸), spartakiádní představení však mířilo jinak: „*Taneční skupiny se tu sjely ze všech oblastí země, aby reprezentovaly Československo jako celek a demonstrovaly společně radost jako neměnný ‚stav duše‘ socialistického lidu.*“ (Macura 1992: 66)*

Druhá polovina 20. století v zájmu o lidovou kulturu postupně přinesla další impulsy odborné i umělecké, které samozřejmě nesetrvávaly na dogmatech poválečného období a které výrazným způsobem zasáhly do péče o lidové tradice vesměs pozitivně (muzejní expozice, muzea v přírodě, rozvoj scénického folklorismu v rámci osvětových koncepcí, folklorní festivaly ad.) (Pavlicová – Uhlíková 2008). Nová situace se změnou politických podmínek přišla po roce 1989 a v tendencích ochrany nehmotného kulturního dědictví se v podstatě prolnula s výše nastíněnými koncepcemi UNESCO.

Ačkoli se v našich úvahách nepohybujeme ve velkých kulturních systémech a odvíjejí se spíše z praktických znalostí „vlastního“

8. Srov. O Moravském roku 1914. Rozhovor Dušana Holého s Vladimírem Ševčíkem a Martinou Pavlicovou. *Národopisná revue* 3, 1993, s. 93–102.

terénu, který se v posledním století ve vztahu k tradiční lidové kultuře nebývale proměnil, mohli bychom citovat slova antropologa Clauda Lévi-Strausse (1908–2009), jež vyslovil ve své esejí *Rasa a dějiny*, kterou vydalo UNESCO v roce 1952: „*Mezinárodním institucím jistě neuniklo, že ve světě, jenž je ohrožen monotónností a jednotvárností, je nutné uchovat rozmanitost kultur. Chápou rovněž, že k dosažení tohoto cíle nebude stačit uchovávat místní tradice a uměle udržovat na živu minulost. Zachován musí být fakt rozmanitosti, nikoli historický obsah, který mu poskytla každá epocha a který by nikdo nedokázal prodlužovat za její vlastní hranice.*“ (Lévi-Strauss 1999: 61) Claude Lévi-Strauss nenabídl konkrétní řešení, které samozřejmě ani nabídnout nelze. Přesto si z této filozofické otázky můžeme odnést směr uvažování o naší vlastní lidové kultuře a projevech, které z ní chceme ochraňovat. Nelze totiž dát přesný návod jak, a zároveň nelze přesně vytyčit mantinely, kudy by jejich vývoj měl jít.

Stěžejním zápisům *na Reprezentativní seznam nemateriálního kulturního dědictví lidstva UNESCO* z českého a moravského prostředí (slovácký tanec verbuňk, masopustní obchůzky a masky na Hlinecku a jízda králů) je v podstatě méně než deset let. Výjimkou je tanec verbuňk, který byl zapsán v roce 2005. I jeho metodické nástroje, jež mají vést k zachování tance (tedy především soutěž verbířů), dospěly do stadia jistého kulturního artefaktu, který se vyvíjí sám o sobě. Není to ojedinělá skutečnost, protože z národních i mezinárodních zápisů kulturních statků je patrné, že některé prvky daných projevů představují stále přenos původní tradice, ale skrze festivaly a veřejná předvádění (jež tyto tradice nejen popularizují, ale zároveň přispívají k jejich předávání) nabalují na sebe elementy zcela nové. Srbské badatelky Dragana Radojičićová a Miroslava Lukićová Krstanovićová hovoří v této souvislosti o tzv. **tradicí v procesu** (Radojičić – Lukić Krstanović 2015: 303). U zápisů vztahujících se ke kalendářnímu cyklu (což se týká hlineckého masopustu a jízdy králů) je stále významná funkce sváteční příležitosti pro místní komunitu, i když i zde se prezentací těchto obyčejů při jiných příležitostech překračuje

původní rámec kulturního projevu a vznikají tak nová paradigmatata kulturního dědictví.⁹

Podmínky Úmluvy UNESCO, které je potřeba při ochraně kulturních projevů nemateriálního dědictví dodržet, hovoří jasně: nelze tolerovat případnou převažující komercializaci a turismus, tedy musí se dbát na etický rozměr, a je bezpodmínečně nutné, aby projev byl svázán s nositeli, jež jej předávají z generace na generaci. Je zřejmé, že ani zde se nelze opřít o kvantifikaci a jedná se spíše o duch zákona než o jeho literu. Ale právě proto je nutné onen „duch zákona“ podpořit tak, aby byl srozumitelný pro všechny zúčastněné: nejen pro etnology a další odborníky, kteří mohou teoretickým problémům více porozumět, ale především pro nositele a zainteresované přímo v terénu. Text *Úmluvy* neříká nic o tom, že projev má být uchováván v podobě, v jaké byl zapsán – ostatně slova Claua Lévi-Strausse, která jsme citovali, naznačují, že to při vývoji kultury není ani možné. Jak má ale zapsaný a ochraňovaný projev ve svých dalších podobách vypadat? Pro obecnou odpověď můžeme sáhnout po pokračování citátu Lévi-Strausse: „*Tolerance není kontemplativní stanovisko, udělující odpustky všemu, co bylo nebo co je. Je to dynamický postoj, spočívající v předvídání, chápání a podpoře všeho, co jeví odhodlání být. Rozmanitost lidských kultur je za námi, kolem nás a před námi. Jediný požadavek (jenž je pro každého jedince zdrojem odpovídajících povinností), který bychom se mohli vůči ní snažit uplatnit, je ten, aby se uskutečňovala v takových podobách, které by přispívaly k větší štědrosti všech ostatních.*“ (Lévi-Strauss 1999: 61)

Příběh ochrany kulturního dědictví tedy nekončí.¹⁰ Musíme si ho však připomínat, abychom nesetrvávali jenom v našem pohledu a s naším vkladem do něj jako jediným možným. A měli bychom připomínat i podstatu toho, jaký má smysl kulturu uchovávat,

9. Srov. např. Stavělová, Daniela 2013: Vlčnovská jízda králů pohledem současného výzkumu (experimentu). *Národopisná revue* 23, s. 3–13.

10. Obdobně jsme to s Lucií Uhlíkovou konstatovaly i u folkloru, ale trochu v jiných souvislostech (srov. Pavlicová – Uhlíková 2013).

rozvíjet i ochraňovat, a to samozřejmě nejenom lidovou, která z úhlu naší odborné specializace určuje hlavní výsek našeho zájmu.

A na závěr ještě jedna poznámka. Ochrana lidové kultury se odehrává na poli kulturně-politickém, které je často výsadou státního či správního systému. V roce 1946 vydal významný sociolog Inocenc Arnošt Bláha esej *Kultura a politika*. I když zde můžeme vidět onu poválečnou ideu sociální spravedlnosti, kterou řada intelektuálů přisuzovala (mylně) politickému systému v Sovětském svazu, samotná úvaha o vztahu kultury a politiky je velmi podnětná. Poměr mezi kulturou a politikou vyjádřil Inocenc Arnoš Bláha v pěti bodech: kultura nad politikou, kultura pod politikou, kultura vedle politiky, politika v kultuře a kultura v politice (Bláha 1946: 9). Právě ten poslední vztah považuje za ideál, o „*kterém bude moci být mluveno, až do ní proniknou prvky vědecké (logické), estetické [...] a prvky filosofické a ethické.*“ (Bláha 1946: 27) Zcela jistě to neplatí jenom pro politiku, ale i kulturně-politickou sféru, která tvoří významný rámec ochrany kulturního dědictví. A zcela jistě by si tento étos měli připomínat všichni, kteří se v prostoru dotýkajícího se lidové tradice pohybují. Rozvíjení příběhu o lidové kultuře, zájmu o ní a o její ochraně záleží vždy jen na těch, kteří se tohoto procesu zúčastňují.

Literatura:

- BLÁHA, Inocenc Arnošt 1946: *Kultura a politika*. Brno: Zemská osvětová rada.
- „Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society.“ *Council of Europe* [online] [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: < <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/0900001680083746>>.
- HERZOG, Philippe 2010: „National in Form and Socialist in Content“ or rather „Socialist in Form and National in Content“?: The „Amateur Art System“ and the Cultivation of „Folk Art“ in Soviet Estonia. *Narodna umjetnost* 47, č. 1, s. 115–140.
- KÜRTI, László 2001: *The Remote Borderland: Transylvania in the Hungarian Imagination*. Albany: State University of New York Press.
- LÉVI-STRAUSS, Claude 1999: *Rasa a dějiny*. Brno: Atlantis.
- MACURA, Vladimír 1992: *Šťastný věk: Symboly, emblémy a mýty 1948–89*. Praha: Pražská imaginace.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2008: Folklorismus v historických souvislostech let 1945–1989 (na příkladu folklorního hnutí v České republice). *Národopisná revue* 18, s. 187–197.

- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2013: Folklor jako součást nehmotného kulturního dědictví: kam s ním? In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 9–21.
- RADOJIČIĆ, Dragana – LUKIĆ KRSTANOVIĆ, Miroslava 2015: Vytváření nehmotného kulturního dědictví v Srbsku. *Národopisná revue* 25, s. 297–306.
- REED, Susan A. 1998: The Politics and Poetics of Dance. *Annual Review of Anthropology* 27, s. 503–532.
- SKÁLOVÁ, Alena 1953: Úvodem. In: KOS, Bohumil – LIVOROVÁ, Helena – HRKALOVÁ, Liběna (eds.): *Lidové tance. Pásmo českých a valašských tanců Věrpálkova souboru*. Praha: Mladá fronta, s. 5.

The Safeguarding of Cultural Heritage: A beginning of an open-ending story

The essence of social sciences is the research of social setting and its links to the past and present. One of the issues which is discussed within this context in a cultural setting is the protection or safeguarding of cultural heritage. In the Czech lands, this issue has been discussed for almost two centuries, with bigger or smaller intensity, and was always connected with the political, economic, and cultural conditions of the society around it. This can be proved by the history of science, be it ethnology (ethnography), musicology, history, or literary science, as well as various proofs in national history and geography, philanthropy, organizations, and more, which follow the development of culture within local, regional, national, and multinational levels. The first efforts, which led to an introduction of the concept of intangible cultural heritage, appeared three decades ago; they were represented especially by UNESCO. They climaxed in 2003, when the General Conference of UNESCO accepted the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. To avoid it being a mere formality, it is necessary to include a broader perspective, especially a professional approach to ethnology. It includes the study of history (such as the Ethnographic Czechoslovak Exhibition in Prague in 1895, which opened a further interest in traditional folk culture in Bohemia and Moravia, and which was followed by numerous professional as well as non-professional activities in the field). Apart from the study of history, there is the study of processes and manifestations in which traditional folk culture has had an important role (such as ethnicity, national and local identity). The conditions of the UNESCO Convention, which must be fulfilled in the safeguarding of the cultural manifestations of intangible heritage, are clear: possible commercialization and tourism cannot be tolerated, and the ethical aspect must be observed; it is essential that a manifestation (of tradition) is linked with its bearers, who pass it from generation to generation. The final interpretation of the convention depends on professionals: they must make it understandable to all involved, both the scholars and the bearers of the tradition in the country, and they must follow its ethical dimension.

Key words: UNESCO; Safeguarding of the Intangible Heritage; history; traditional folk culture; Bohemia; Moravia.

THE SAFEGUARDING OF CULTURAL HERITAGE: A BEGINNING OF AN OPEN-ENDING STORY

Martina Pavlicová

In this paper, presented at the Náměšť Colloquy in 2013, Lucie Uhlíková and I focused on how folklore has been incorporated into the cultural heritage.¹ Reflections on what that heritage embraces and attendant discussions of terminology and related issues have gradually come into focus. An inspiring example from among the rising numbers of new studies undertaken both here and abroad is the 2015 paper by the Swedish researcher Mats Nilsson, published in the *Journal of Ethnology* (*Národopisná revue*), which examines the difference between the cultural heritage and tradition.²

The essence of the social sciences is to research the social environment and its ties to past and present. Key is its strong developmental dynamic, and this is indisputably reflected in the cultural dimension, as well. Thus we have the opportunity to observe what protecting the cultural heritage brings. Objectively, it is a story which has been unfolding in the Czech environment for almost two hundred years, one whose intensity has fluctuated with the political, economic, and cultural conditions of the time and with the personal inclinations of its protagonists. This is visible in the history of science—in ethnology, musicology, history, and literary criticism—as it is in various local historical, philanthropic, organizational, and other documents that have

1. Cf. Pavlicová – Uhlíková 2013.

2. Cf. Nilsson, Mats. 2015. “Udržte tancování při životě. Několik osobních postřehů o tanci jako tradici a kulturním dědictví.” *Národopisná revue* 25: 291–296. The author perceives folk dance as cultural heritage in the sense that it has been recorded and presented to spectators in an unchanging manner. Tradition entails the dance “being continuously practised” at various occasions.

accompanied cultural development at the local, regional, national, and international levels.³

In Bohemia and Moravia, the *Czechoslavic Ethnographic Exhibition* (*Národopisná výstava československá*) of 1895 was a watershed event for interest in traditional folk culture, giving rise to a flowering of scholarly and amateur activities in the area. Even prior to the exhibition, a number of events took place that tried to maintain and present the legacy of traditional folk culture. Among them was the Anniversary Exhibition of 1891, which presented folk culture using the setting of the traditional Czech village house.⁴ But not until the *Czechoslavic Ethnographic Exhibition* did an event take place with significance on multiple horizons: it was a milestone in **the development of ethnology as a scientific field**, including the establishment of collections of tangible and intangible culture; a milestone in **the development of sonic folklorism**, i.e., the presentation of “live” art and the establishment of clubs and associations interpreting folklore or folk culture on the stage; and, finally, a milestone in **the protection and use of folk culture within national culture**. At that time, teachers, ethnographers, writers, composers, and other representatives of the intelligentsia had been aware—for several decades—that traditional folk culture and its values were dying. Many of these people had also taken part in maintaining traditional culture and values and strived to return them to their “original” environment.

Similar efforts may be found in a number of other European countries. The work of Cecil Sharp (1859–1924) on folk dancing in England, for instance, has been described at this forum several times and from several points of view. But national movements

3. Some such considerations are available in Pavlicová, Martina. 2011. “Lidová kultura volně k použití – zamyšlení nad její ochranou a využíváním” in *Od folkloru k world music: Cesty za vizí*, edited by Irena Přibylková and Lucie Uhlíková, 28–38. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko.

4. Cf., e.g., Křížová, Alena – Pavlicová, Martina – Válka, Miroslav. 2015. *Lidové tradice jako součást kulturního dědictví*. Brno: Masarykova univerzita (pp. 100–102).

making use of folk culture in its various forms have sprung up across Europe since the 19th century. They include the ethnic and state development of Finland, which attained final form only in 1917. The country's emancipation process had unfolded during seven hundred years of domination by the Swedish and, starting in the 19th century, by the Russians. For the Finish, the *Kalevala* epic, a mythological story by Elias Lönnrot (1802–1884) put together on the basis of legends, tales, and songs, played a key role. Despite its artificial origin, it became the basis of the Finnish identity. The epic is still a force in Finnish culture to this day: February 28, 1849, the publication date of the final version of *Kalevala* (earlier versions known as the Proto *Kalevala* and the Old *Kalevala* had been published in 1833 and 1835 respectively), is even celebrated as a national holiday—*Kalevala Day*.⁵ A more recent example is that of Hungary. In the 1930s, a movement arose aimed at promoting and popularizing folk dancing and singing among young people in towns and villages. The movement was called the Bouquet of Pearls, and its members sought witnesses who knew the traditions. They were not only collectors but guardians, a role in Hungary's cultural politics they took up once again after World War II had ended (Kürti 2001: 100–101).

International efforts to establish the intangible cultural heritage began almost three decades ago. (The tangible heritage was recognised to be worthy of protection much earlier—see the 1972 *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*.) In 1989, at the UNESCO General Conference, a *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore* was adopted. The impact of the document was felt in the Czech Republic, too. In 1995, the country hosted an international meeting of UNESCO experts from the countries of Central and Eastern Europe who evaluated the implementation of the Recommendation in the region. The meeting was held at

5. For *Kalevala*'s significance for the Finish culture, cf., e.g., Polák, Martin. 2011. *Geneze finského folklorismu*. Bachelor thesis. Brno: Masarykova univerzita.

the National Institute of Folk Culture in Strážnice and formed the basis for further scholarly gatherings. The National Institute of Folk Culture subsequently issued a methodology guidebook for UNESCO: *Principles of Protection of Traditional Folk Culture from Inappropriate Commercialisation*. In 2002, a Czech variant of the UNESCO Living Human Treasures program, entitled *Bearerers of the Tradition of Folk Crafts* was established.

In 1999, an *Action Plan for Safeguarding the Intangible Cultural Heritage* was adopted in Washington, and in 2001, UNESCO published the *Universal Declaration on Cultural Diversity*.

In 2003, at the 32nd General Conference, the *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* was adopted. The Convention demands UNESCO member states establish a Representative List recording the Intangible Cultural Heritage of Humanity. (The Czech Republic met this condition in 2009 by preparing the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity of the Czech Republic. Applications are received by the Ministry of Culture and are assessed by the National Council for Traditional Folk Culture. The List is administered by the National Institute of Folk Culture in Strážnice, which provides for re-documentation of the assets recorded).⁶

There are other cultural/political documents that concern the cultural heritage. One is the 2005 Faro Convention on the Value of Cultural Heritage for Society. Among other things, signatories pledge to respect the inviolability of the cultural heritage; to ensure that all technical standards take the specific needs of the cultural heritage into account; to promote and explore the present-day use of materials, techniques, and skills based on tradition.⁷

6. For more detailed history of the UNESCO declarations, see Blahůšek, Jan. 2010. "Slovácký verbuňk v Reprezentativním seznamu nemateriálního kulturního dědictví lidstva" in Blahůšek, Jan a kol.: *Slovácký verbuňk. Současný stav a perspektivy*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury. 9–17.

7. "Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society." *Council of Europe* [online] [accessed July 15 2016]. Retrieved from: <<https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/0900001680083746>>.

But of much greater interest to ethnographers than this list of official sounding, formal declarations—a list which is by no means exhaustive—is the subject itself. It cannot be completely disentangled from political and official viewpoints: the public administrative bodies responsible for compliance with international agreements must be taken into account, as must the individual local governments whose competencies include the specific cultural expressions that are subject to the conventions' protection. If all these contexts are not considered, there is a danger that protection of the cultural heritage will become a formal issue, one that will receive media coverage insofar as it touches on international obligations, but whose essential meaning may fall by the wayside.

Focusing on the “terrain”, the thing most interesting to us as ethnographers, several levels are discernible.

The first level is theoretical. As researchers, we explain the nature of a specific expression within the context of the cultural heritage according to the definition indicated in the UNESCO Convention. Potentially, we assess whether the expression is or is not covered under the protections. The next level consists in applied ethnology or anthropology. Here, experts may directly intervene in the tradition-forming process. This is nothing new. Such tendencies have been apparent from the time of the *Czechoslavic Ethnographic Exhibition*. Well-informed enthusiasts have shaped the future course of folk culture expressions and thus contributed to the formation of the folk movement, and folklorism in general.

Then there is the protection of the cultural heritage in the international arena, where experts from individual countries come to battle in the UNESCO “free competition” to have their items entered into the world heritage lists. And the final level goes to the very heart of ethnology: research into and the study of cultural expressions and processes related to protection of cultural heritage. These explorations, however, are coloured by the transmission of the cultural values of a particular location and the role played by the bearers of culture.

As ethnologists, of course, we see an opportunity to study the expressions of traditional folk culture: ethnicity, national and local identity, global and transnational contexts (Reed 1998). Of the levels discussed above, it is clearly the first that provides a basis for investigating efforts to protect the cultural heritage, since it places individual expressions into their ethnic, regional, national, and self-determination contexts. Any global view simply confirms ethnic or some other identity in the contemporary world.

The main storyline is clear—traditional folk culture and the efforts made to maintain it, to revive and protect it—but the setting of the story changes, and so does the plot. Sometimes the focus is the traditional culture of an ex-colony, sometimes the culture of the colonizers. Sometimes it is the story of a country that has gained emancipation from a vast empire, or those countries that were under the sway of the former Soviet Union. Still other stories concern the cultures of ethnicities that have always lived as minorities within a greater whole or those that have been assimilated or exterminated and thus had no means left by which to establish self-determination.

If within the Czech environment the interest in folk culture in the 19th century was based upon a national movement—the 1891 Anniversary Exhibition was a direct expression of Czech national identity, since the German ethnicity refused to take part after a dispute between the Young Czech Party and the National Party—then the origin of a new state in 1918 reinforced the role played by identity in the folk culture of the Czech, or Czechoslovak, nation at the expense of ethnic minorities in Czechoslovakia. Cultural expressions and considerations in the second half of the 20th century were clearly influenced by the “Iron Curtain”. Within the Soviet Union, “folk art” had been declared the basis of all Soviet culture as early as the 1930s. The subsequent rise of “socialist realism” made folk art the preferred source of culture. Models of stage music and dance presentation came into being that were unified in character and influenced the cultural scene in Soviet satellite countries, as well (Herzog 2010:116). Significant Czech artists frequently took

part in the movement, and although they re-evaluated their stance over time, the 1950s nonetheless strongly impacted them. They included Alena Skálová (1926–2003), the choreographer, who worked on the film *“Zítř se bude tančit všude”* (1952) with the song-and-dance troupe “Soubor písní a tanců Josefa Vycpálka”. In 1953, in a book describing the selection of Czech and Moravian Wallachian dances featured in the film, she wrote: *“Folk dance has assumed a position of growing prominence on the professional stage. Today, it is very clear to us that folk dance, like folk art as a whole, must and will be the basis for the revival of all our dance art.”* (Skálová 1953: 5)

Many other factors placed Czech folk culture in an advantaged position during the socialist era. They included attempts to build on the national revival period accurately described by the literary theorist Vladimír Macura (1945–1999): *“Decoding the current situation using the revivalists’ code and the continued confrontation between the socialist presence and the revival served a double purpose. On the one hand, it had a regulatory and normative function: it placed requirements on the present that were construed from partial moments of the tradition. (Once again, it should be noted that this took place at the expense of a substantial general deformation of the tradition due to the interconnection of various time levels and the thoroughgoing suppression of anything that did not fit.) On the other, it fulfilled what might be labelled an adaptive function. The new world of socialism was presented as an authentic world of ‘Czech values’. The nation seemed to be disconnected from these values by bourgeois culture that severed the natural human roots that our ‘revivalists’ built on. According to this logic, the construction of new culture thus represented a return to the roots from which the Czech culture was born, and from which it was separated by foreign actions. Therefore, it was a return to the natural.”* (Macura 1992: 57) Macura notes other factors that worked towards the transference of the folk tradition, although they pushed it in a different direction. He presents an example,

using the folk dance presentations of the first Spartakiade in 1955. These presentations were based on dances that had been performed by Moravian “Sokol” groups prior to World War I. (See, e.g., the well-documented Sokol event *Moravian Year*, which took place in 1914⁸.) The Spartakiade performance, however, had a different goal: “*Dance groups from all parts of the country arrived there to represent Czechoslovakia as a whole and to jointly demonstrate joy as the permanent ‘state of soul’ of the socialist people.*” (Macura 1992: 66)

The second half of the 20th century gradually brought further impetus for an interest in folk culture that did not stand on the dogmas of the post-war period. It had its greatest impact on care taken to preserve folk culture in the form of museum exhibitions and by establishing open-air museums, developing scenic folklorism for educational purposes, holding folk culture festivals, and so on. (Pavlicová – Uhlíková 2008) The political changes of 1989 brought the protection of the intangible cultural heritage in the country practically into line with the UNESCO concepts outlined earlier.

Although our concern here is not with large-scale cultural systems but rather the practical knowledge of our “own” terrain—something that has undergone unprecedented change in its relationship to traditional folk culture—the words of anthropologist Claude Lévi-Strauss (1908–2009) are nevertheless apropos: in his essay *Race and History*, published by UNESCO in 1952, he says, “*The need to preserve the diversity of cultures in a world which is threatened by monotony and uniformity has surely not escaped our international institutions. They must also be aware that it is not enough to nurture local traditions and to save the past for a short period longer. It is diversity itself which must be saved, not the outward and visible form in which each period has clothed that diversity, and which can never be*

8. Cf. “O Moravském roku 1914. Rozhovor Dušana Holého s Vladimírem Ševčíkem a Martinou Pavlicovou.” *Národopisná revue* 3 (1993): 93–102.

preserved beyond the period which gave it birth.” (Lévi-Strauss 1999: 61) Claude Lévi-Strauss did not offer a specific solution, since one is in any event impossible. But despite the lack of an answer, from a philosophical standpoint, Lévi-Strauss’s observation may inspire the direction we take in considering our own folk culture and which expressions we wish to protect. This may be helpful, since no specific guidebook exists as to how these expressions are to develop nor what stages they are to pass through.

Key inscriptions of cultural expressions from Bohemia and Moravia, namely the Carnival processions and masks in the Hlinecko region and the Ride of the Kings, were recorded in the UNESCO *Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity* less than ten years ago. The only exception is the ‘Verbuňk’, a Slovácko region dance, which was entered in 2005. Even the methodological tools aimed at preserving the dance—particularly the contest of recruiters—became a sort of cultural artefact that underwent its own development. This situation is not unique. Both Czech and international inscriptions of cultural assets make it clear that some elements of the expressions on the list do still represent a transfer of the original tradition. However by means of festivals and public presentations—which not only popularize these traditions but also contribute to their transference—they take on entirely new features. Serbian researchers Dragana Radojičić and Miroslava Lukić Krstanović describe this as **tradition in process** (Radojičić–Lukić Krstanović 2015: 303). For inscriptions related to the calendar cycle—the Hlinecko Carnival and the Ride of the Kings—the fact that these events represent festive occasions for the local community is of key importance, although their presentation on other occasions exceeds the original boundaries of cultural expression, thereby giving rise to new cultural heritage paradigms.⁹

9. Cf., e.g., Stavělová, Daniela. 2013. “Vlčnovská jízda králů pohledem současného výzkumu (experimentu).” *Národopisná revue* 23: 3–13.

The UNESCO conditions, which must be met if expressions of the intangible cultural heritage are to be protected, speak clearly: the dominant motivation cannot be commercialization and tourism. Care must be taken to ensure their ethical aspect, to make certain that they are heartfelt expressions of the bearers who pass them from one generation to the next. Clearly, there is no firm basis in quantification; it is the spirit of the law rather than the letter of it which is to be observed. But this means the “spirit of the law” must be supported to be comprehensible for all stakeholders: not only ethnographers and other experts who may have a deeper understanding of theoretical issues, but particularly the tradition bearers and stakeholders in the field. The *Convention* text says nothing about the expression being maintained in the form in which it was inscribed. Moreover, the words of Claude Lévi-Strauss suggest that this is not even possible given cultural development. But what should future inscribed and protected expressions look like? For a general idea, we return to Lévi-Strauss: *“Tolerance is not a contemplative attitude, dispensing indulgence to what has been or what is still in being. It is a dynamic attitude, consisting in the anticipation, understanding and promotion of what is struggling into being. We can see the diversity of human cultures behind us, around us, and before us. The only demand that we can justly make (entailing corresponding duties for every individual) is that all the forms this diversity may take may be so many contributions to the fullness of all the others.”* (Lévi-Strauss 1999: 61)

The story of cultural heritage protection does not end here.¹⁰ But we must be aware of it so that we do not become trapped within our own point of view, using it as the only possible input. And we must call attention to the core truth that culture must be maintained, developed, and protected. This is not only so, of course, for folk culture, the key subject of our expertise.

10. Lucie Uhlíková and I stated this similarly in the case of folk culture, albeit in a slightly different context. See Pavlicová – Uhlíková 2013.

One final note in conclusion. The protection of folk culture takes place within the cultural/political realm and is thus frequently shepherded solely by the state or by the administrative system. In 1946, the leading sociologist Inocenc Arnošt Bláha published the essay *Culture and Politics*. Although it illustrates the post-war notion of social equality, something many intellectuals (wrongly) attributed to the Soviet political system, his consideration of the relationship between culture and politics is inspiring. Bláha expressed the relationship between culture and politics in five points: culture over politics, culture under politics, culture alongside politics, politics in culture and culture in politics (Bláha 1946: 9). It is the last of these relationships he considered the ideal “*which can come under discussion only once culture includes elements of science (logic), aesthetics [...] as well as philosophical and ethical elements.*” (Bláha 1946: 27) This certainly holds true not only for politics but the cultural/political sphere that creates a crucial framework for protecting the cultural heritage. Anyone concerned with the folk tradition should keep this ethos in mind. The development of the folk culture story, interest in it, and its protection always lie with those who take part in the process.

Bibliography:

- BLÁHA, Inocenc Arnošt. 1946. *Kultura a politika*. Brno: Zemská osvětová rada.
- “Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society.” *Council of Europe* [online] [accessed July 15 2016]. Retrieved from: <<https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/0900001680083746>>.
- HERZOG, Philippe. 2010. “National in Form and Socialist in Content” or rather “Socialist in Form and National in Content”? The “Amateur Art System” and the Cultivation of “Folk Art” in Soviet Estonia. *Narodna umjetnost* 47, no. 1: 115–140.
- KÜRTI, László. 2001. *The Remote Borderland: Transylvania in the Hungarian Imagination*. Albany: State University of New York Press, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1999: *Rasa a dějiny*. Brno: Atlantis.
- MACURA, Vladimír. 1992. *Šťastný věk: Symboly, emblémy a mýty 1948–89*. Praha: Pražská imaginace.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie. 2008. “Folklorismus v historických souvislostech let 1945–1989 (na příkladu folklorního hnutí v České republice).” *Národopisná revue* 18, no. 4: 187–197.

- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie. 2013. "Folklor jako součást nehmotného kulturního dědictví: kam s ním?" in: *Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie*, edited by Irena Příbylová and Lucie Uhlíková, 9–21. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko.
- RADOJIČIĆ, Dragana – LUKIĆ KRSTANOVIĆ, Miroslava. 2015. "Vytváření nehmotného kulturního dědictví v Srbsku." *Národopisná revue* 25: 297–306.
- REED, Susan A. 1998. "The Politics and Poetics of Dance." *Annual Review of Anthropology* 27: 503–532.
- SKÁLOVÁ, Alena. 1953. "Úvodem" in *Lidové tance. Pásmo českých a valašských tanců Věcpálkova souboru*, edited by Bohumil Kos, Helena Livorová, and Liběna Hrkalová, 5. Praha: Mladá fronta.

Summary

The essence of social sciences is the research of social setting and its links to the past and present. One of the issues which is discussed within this context in a cultural setting is the protection or safeguarding of cultural heritage. In the Czech lands, this issue has been discussed for almost two centuries, with bigger or smaller intensity, and was always connected with the political, economic, and cultural conditions of the society around it. This can be proved by the history of science, be it ethnology (ethnography), musicology, history, or literary science, as well as various proofs in national history and geography, philanthropy, organizations, and more, which follow the development of culture within local, regional, national, and multinational levels. The first efforts, which led to an introduction of the concept of intangible cultural heritage, appeared three decades ago; they were represented especially by UNESCO. They climaxed in 2003, when the General Conference of UNESCO accepted the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. To avoid it being a mere formality, it is necessary to include a broader perspective, especially a professional approach to ethnology. It includes the study of history (such as the Ethnographic Czechoslovak Exhibition in Prague in 1895, which opened a further interest in traditional folk culture in Bohemia and Moravia, and which was followed by numerous professional as well as non-professional activities in the field). Apart from the study of history, there is the study of processes and manifestations in which traditional folk culture has had an important role (such as ethnicity, national and local identity). The conditions of the UNESCO Convention, which must be fulfilled in the safeguarding of the cultural manifestations of intangible heritage, are clear: possible commercialization and tourism cannot be tolerated, and the ethical aspect must be observed; it is essential that a manifestation (of tradition) is linked with its bearers, who pass it from generation to generation. The final interpretation of the convention depends on professionals: they must make it understandable to all involved, both the scholars and the bearers of the tradition in the country, and they must follow its ethical dimension.

Key words: UNESCO; Safeguarding of the Intangible Heritage; history; traditional folk culture; Bohemia; Moravia.

INOVACE TRADICE: FENOMÉN MUŽSKÝCH SBORŮ NA SLOVÁCKU A JEHO POČÁTKY

Lucie Uhlíková

Rozlišování tzv. autentického a neautentického projevu či prezentovaného materiálu je v oblasti folkloristicky či etnologicky zaměřených prací stále živou problematikou, i když se mění jak úhel pohledu, tak pojmoslovný aparát a hodnocení konkrétní aktivity či komunikační struktury (hudebního, tanečního, slovesného či dramatického útvaru, hmotného artefaktu atd.). Autentičnost je spojována s oblastí tradiční lidové kultury a zejména s folklorem zdokumentovaným v tzv. první existenci, tedy ve spojení s původním **časovým, prostorovým a významovým rámcem** (s původními/primárními funkcemi)¹ a především s původním/autentickým nositelem, zakotveným v tzv. tradiční pospolitosti². Na tomto místě je třeba konstatovat, že rozlišování „tradičních“ (preindustriálních) společností od společností „moderních“ (industriálních), používané zejména v sociálních vědách, není příliš šťastné, neboť jak ukázal např. sociolog a historik Eric Hobsbawm ve sborníku *The Invention*

1. Tomuto tématu jsem se společně s Martinou Pavlicovou věnovala v předchozím ročníku náměšťského kolokvia v příspěvku s názvem *Mimo svůj čas, prostor i význam – lidové tradice na jevišti*. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.) 2015: *Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 9–24.
2. V etnologické literatuře je toto prostředí označované jako tradiční vesnice či tradiční venkov, což je označení přesnější, protože řada lokalit je dle velikostní struktury vlastně malým městem. Z pohledu sociologického lze venkov definovat jako „obydlený prostor mimo městské lokality tradičně charakterizovaný orientací na zemědělství a menší hustotou obyv., ale i jiným způsobem života, většinou propojeným s přírodou, a také jinou soc. strukturou ve srovnání s městem. [...] Z hlediska sociologie je venkov charakterizován především specifickým typem komunity, tzv. vesnickou komunitou (či rurální komunitou nebo venkovským společenstvím), která se většinou vymezuje v protikladu ke komunitě urbánní těmito znaky: 1. vyšší mírou vzájemné soc. závislosti; 2. menší variabilitou profesních možností; 3. menší soc. diferenciací a také zúženým prostorem sociální mobility; 4. silnější vazbou na tradici a slabší inklinací k soc. změně; 5. silnější determinací přír. prostředím.“ (Hudečková 1996: 1380)

of Tradition (1983), masová produkce tradice v Evropě je spjata **právě** se vznikem tzv. moderní společnosti a nacionalismem.³ Bez ohledu na vzájemnou hierarchii připomeňme např. tradice národní, politické, církevní, vojenské či spolkové.

Část nově zkonstruované tradice Hobsbawm označuje termínem *invented traditions* (vynalezené tradice). Hobsbawm dešifruje jejich vznik a funkce v kontextu nacionalismu a vzniku národních států. Pro tyto nové tradice je důležitá spjatost s představami o hluboké zakotvenosti v čase a kontinuitě: konstruktivisty staví na iluzi starobylosti (např. vymyšlené tradice Skotské vysočiny a Walesu, britské imperiální tradice v Indii a v Africe, v českém kontextu pak zejm. cyrilometodějská tradice na Moravě), představují hledání opory pro nově vznikající formy strukturace společnosti, instituce, nové autority a legitimizují jejich nároky. Přestože tyto nově zkonstruované tradice zaujímají v životě jednotlivců či sociálních skupin méně místa, jejich význam především ve veřejném životě je značný.

Ve svém příspěvku se chci ale zabývat tradicemi lidovými, které E. Hobsbawm řadí do rámce tradic „pravých“. Tyto „pravé“ tradice mohou být různě starobylé, nicméně byly a často dodnes jsou kontinuálně udržovány, obnovovány a pozměňovány tak, aby bylo možné zapojit je do **soudobého kulturního systému**. Tradice coby specifický mechanismus přenosu informací, vnímaných příjemcem jako vědomé navazování na minulost, totiž vždy obsahuje aspekt interpretační (Pavlicová – Uhlíková 2008a: 52–53). Jednoduše řečeno nositel tradice musí to, co předává, konfrontovat s dobou, ve které žije, tedy s přítomností, s kulturou, ve které žije a jejíž je součástí.

3. „Ostré odlišení ‚tradiční‘ společnosti od společnosti moderní, tak jak je v sociálních vědách zavedeno (mj. špatným čtením německého sociologa Maxe Webera), se ve světle zmíněné koncepce ukazuje do značné míry jako iluze.“ Srov. „Zemřel britský historik Eric Hobsbawm.“ *Britské listy* [online] 1. 10. 2012 [cit. 12. 7. 2016]. Dostupné z: <<http://blisty.cz/art/65229.html>>. K nepřesnosti členění na tradiční a moderní společnosti, resp. kultury srov. též Kandert, Josef 1999: Poznámky k výzkumu a chápání „tradice“. *Český lid* 86, s. 197–213.

Bez ohledu na to, že vymezení lidové kultury nejen v českém, ale i v evropském kontextu je v podstatě umělou konstrukcí spjatou s konstituováním národa a vystavěnou na hledání kulturních odlišností, jsou tradice, které označujeme jako lidové⁴, v českém a moravském prostředí z velké většiny udržovány především na půdě tzv. folklorního hnutí coby organizované a institucionalizované platformy pro uvědomělou péči o **kulturní dědictví**. To je ovšem třeba chápat – nejen v kontextu právních dokumentů UNESCO – ve smyslu svým způsobem uzavřeného, definitivní obsahu (je předáváno „dědicům“ coby nástupcům či následníkům, aby ho zachovali). Tradici lze naopak vnímat jako otevřenou strukturu, která nemá definitivní obsah, neustále se vyvíjí prostřednictvím interpretace (svůj předmět vždy *zpřítomňuje* – srov. Scruton 2005: 20), je neustále znovu vytvářena, inovována. Lidové tradice, zejména ty spjaté se zpěvem a tancem, nejsou ale pouze záležitostmi scénické prezentace v oblasti folklorního hnutí. Dodnes jsou součástí **kultury všedního dne** a platformou pro naplňování potřeb individuálních i kolektivních. Na rozdíl od dříve poměrně kulturně homogenních lokálních pospolitostí je však oblast, ve které je nacházíme, výrazně segmentovaná. Tradice odkazující se k lidové kultuře udržují spíše jednotlivci, rodiny či spolky, při konkrétní festivitě se udržování tradice nebo pouhé přihlížení týká tu většího, tu menšího počtu lidí, prakticky nikdy ale nejde o celou obec.

Mužské sbory na Slovácku

Právě výše uvedené otázky jsou důležitým odrazovým můstkem pro uchopení a hodnocení fenoménu mužských folklorních pěveckých sborů,⁵ jejichž nebyvalý rozmach sledujeme

4. Vzhledem k zaměření kolokvia jsou termínem lidové tradice myšleny především hudební a taneční projevy. S jejich prezentací jde pak samozřejmě ruku v ruce problematika vývoje lidového oděvu až do současnosti, jeho rekonstrukce a otázky jevištního kostýmu.
5. Označení sborů termínem „folklorní“ není zcela ideální (stejně jako např. u folklorních souborů), protože nejde o v pravém smyslu slova o oblast folkloru jako takového. Používám ho v tomto případě pouze pro odlišení od pěveckých sborů zaměřených na jiné žánry, zejména artificiální hudbu.

v posledních zhruba dvaceti letech především na Slovácku. Ale také třeba na Brněnsku, které se nechává některými prvky lidové kultury Slovácka – či spíše představami o ní – silně inspirovat.⁶ S mírnou nadsázkou lze říct, že sbory dnes existují téměř v každé slovácké obci – při terénním výzkumu jsem do letošního roku evidovala jen v tomto regionu na 120 sborů a jejich počet každým rokem roste.⁷ Podle dostupných informací vznikl první samostatně se prezentující mužský sbor roku 1957 ve Velké nad Veličkou,⁸ nicméně až do vzniku folklorního souboru Velička (1968) plnili zpěváci při veřejných vystoupeních sboru také roli tanečníků. Další mužské sbory lze zaznamenat k roku 1964 v Kudlovicích a také v Kyjově. Pomalu rostoucí počet mužských sborů na Slovácku pak lze sledovat až do roku 1989, kdy došlo k významné proměně celé české společnosti. Hned v následujícím desetiletí počet sborů vzrostl dvojnásobně (z 20 zhruba na 40) a o dalších deset let se opět zdvojnásobil (v roce 2010 zhruba 80 sborů). Příčiny této exploze nemáme zatím dostatečně zodpovězeny, a tak se jim na tomto místě nechci věnovat.

Když ale stručně shrnu již publikované poznatky ze svého zhruba tříletého terénního výzkumu (Pavlicová – Uhlíková 2014; Uhlíková 2015), pak lze konstatovat, že se ve sborech sdružují převážně ženatí muži středního a staršího věku. (Věkový průměr se však nedá jednoduše stanovit, protože věkový rozptyl mezi nejmladším a nejstarším členem může být i čtyřicet a více let.) Nejdůležitější motivací pro vznik a fungování těchto kolektivů je potřeba mužů **organizovaně zpívat repertoár odkazující k obecným** (a často velmi iluzorním) **představám veřejnosti o lidových tradicích**, dále potřeba prezentovat svůj zpěv **veřejně**

6. Na Brněnsku lze příklon k tradicím Slovácka sledovat dlouhodobě do té míry, že ho lze vnímat jako rozšiřování Slovácka na úkor Brněnska, a to vzhledem k vymezení těchto národopisných regionů v etnografických pracích zaměřených na jednotlivé prvky tradiční kultury (způsob obživy, stavitelství, kroj, folklor, dialekt atd.)

7. Podobně se dá hovořit i o ženských pěveckých sborech, ale jejich výzkumu se autorka prozatím nevěnovala.

8. K historii vzniku a k činnosti tohoto sboru srov. Šalé, František – Šaléová, Věra (eds.) 2012: *Hore Velkú... Horiňácký mužský sbor z Velké nad Veličkou*. Boskovice: Albert.

a v **kroji**. Nejde tedy o pouhé udržování lokální zpěvní tradice nebo o uvědomělé oživování a pěstování folklorního dědictví, ale také o vnější reprezentaci určité skupiny s akcentem na její lokální identitu, která je manifestována prostřednictvím oděvu. Kroj je totiž velmi důležitým diferenciačním znakem zejména při přehlídkách a vzájemných setkáváních sborů, příslušníci sborů podle něj na první pohled rozlišují, odkud jsou ostatní účastníci – kroj zde tak nabývá jednu ze svých primárních funkcí, a to identifikační.⁹

Důležitým předpokladem úspěšné práce sboru je nalezení osoby, která je nejen ochotná, ale hlavně schopná sbor vést, podmínkou pro členství u jednotlivých zpěváků je pak především ochota docházet do zkoušek a společně zpívat. Kvalita zpěvu jednotlivců je důležitá pouze ve sborech, které mají vyšší umělecké ambice, což souvisí především s osobností vedoucího, jeho nároky a cíle. Může jít ale také o názor kolektivní, zejména pokud ve sboru převažují dobří zpěváci.

Během svého výzkumu jsem zjistila, že v posledních dvaceti letech je nejdůležitější inspirací pro vznik nového sboru fakt, že v sousedních obcích již podobné sbory fungují. Sami respondenti však princip nápodoby většinou popírají. Jako počáteční impulz udávají náhodnou okolnost (pohřeb, svatbu, oslavu silvestra, přípravu hodů, výročí založení obce, sjezd rodáků ad.), v řadě obcí dokonce již proběhly dřívější neúspěšné pokusy o založení sboru. Několik sborů vzniklo jako součást folklorního souboru, od kterého se později oddělily, jiné jsou dosud součástí souborové organizační struktury. Těchto sborů je však velmi málo. Náš původní předpoklad, že členy mužských sborů jsou především bývalí členové folklorních souborů, se nepotvrdil. Mezi zpěváky však nacházíme často muzikanty, kteří se věnovali či dosud věnují velmi pestré směsici hudebních žánrů od folkloru přes dechovku až po bigbít. Obecně lze říct, že většina zpěváků nebyla aktivní ve folklorním hnutí, v době svého mládí se však rádi zúčastňovali

9. Srov. Bogatyrev, Peter 1937: *Funkcie kroja na Moravskom Slovensku*. Turčianský Sv. Martin: Matica slovenská.

tradičních příležitostí (hody, fašanky), mnozí pocházejí z rodin, kde se v domácím prostředí hodně zpívalo a kde se pěstoval pozitivní vztah k lidovým tradicím. U většiny starších členů sborů lze vysledovat určitý sentiment, zpěv ve sboru u nich vyvolává silné emoce spjaté se vzpomínkami na již uplynulá mladá léta, která jsou zcela logicky idealizována („*Dříve to bylo jiné, více se zpívalo a tančilo, tradice se více udržovaly*“). Z rozhovorů také vyplývá silný lokální patriotismus jednotlivých aktérů, který je zvláště zřetelný ve sborech, které sdružují zpěváky z různých obcí.

Činnost mužských pěveckých sborů jako organizovaných těles zaměřených především na nácvik a veřejnou prezentaci písňového folkloru (konkrétně tradičního mužského repertoáru) spadá do oblasti folklorismu. Zároveň však sbory plní vzhledem ke svým členům funkci, které etnologie spojuje spíše s kulturou všedního dne. Zkoušky, ale i další akce, při nichž se členové sborů scházejí (oslavy narozenin, výlety či jen prosté setkávání se za účelem zazpívání si u vína, při zabijačce apod.) jsou příležitostmi ke společnému zpěvu a ke komunikaci s ostatními či k výměně informací (na Ždánicku a Kyjovsku jsou členové také vinaři, kteří navzájem konzultují pracovní postupy či problémy). Jde o relaxaci, únik od každodenních starostí, ale také o seberealizaci a vlastní růst, o pocit smysluplného trávení volného času, o sebeuznání a sebeúctu, tedy z psychologického hlediska o naplňování základních individuálních potřeb.

Odlišnost i jednota: směřování jednotlivých sborů

Právě proto, že tyto spolky fungují na pomezí organizovaného folklorního hnutí a spontánní každodenní kultury, lze podle hlavní motivace činnosti vyčlenit dva typy mužských sborů. Pro jednu je prioritou kvalitní veřejná prezentace, jejich práci charakterizuje větší intenzita nácviků, autoritativnější vedení, důraz na dobrý zpěv vylučující spoluúčast horších zpěváků. Tyto sbory mají snahu vydávat vlastní zpěvníky či zvukové nosiče na komerční bázi a společný sborový zpěv se nachází vysoko na žebříčku priorit členů těchto kolektivů.

Pro druhé je hlavní sám společný zpěv a setkávání se: přestože se veřejně prezentují, upřednostňují přirozené spontánní zpívání např. ve vinných sklepech a v kolektivu najdeme vedle sebe dobré i horší zpěváky. Tomu je přizpůsoben repertoár a frekvence zkoušek – mnohé sbory se pravidelněji scházejí pouze v tzv. festivalové sezóně, tedy v měsících dovolujících zpěv v plenéru na přehlídkách a setkáních mužských sborů, na folklorních festivalech či při různých lokálních etnokulturních aktivitách.

Z hudebněfolkloristického hlediska směřuje činnost mužských sborů k veřejné prezentaci písní, které označujeme jako lidové, velmi často jsou ale v jejich repertoáru písně nové, zkomponované buď jako nápodoba lidových písní, anebo jde o výrazně autorská díla, odkazující se k tradici např. motivikou textu, dialektem či způsobem vedení nápěvu. Silným inspiračním zdrojem je však také žánr známý jako lidovka, a to zejména v těch částech Slovácka, kde se ve spojení s lidovými tradicemi od druhé poloviny 19. století výrazně prosadila dechová hudba. Ta ovlivnila estetické cítění několika generací obyvatel venkova a k textové poetice i melodicko-harmonické struktuře lidových písní nabídla přitažlivou alternativu, preferující námětová klišé z okruhu milostné a přírodní tematiky (Kotek 1998: 102–103). K nim později přibýly náměty spjaté s vinohradnictvím a vinařstvím a s odkazy na „domov“, který reprezentuje tu Morava, tu Slovácko, tu konkrétní název města či vesnice. Jde o písně zkomponované v nedávné minulosti (cca v posledních třiceti letech), často dokonce přímo pro potřeby toho kterého sboru. Vazba na původní lokální či regionální zpěvní tradici je tak u sledovaných sborů poměrně kolísavá. Nacházíme sbory, které se programově soustřeďují na interpretaci tzv. pravých lidových písní, zachycených v průběhu 19. a 20. století sběrateli či získaných z individuálního repertoáru jednotlivých členů sboru.¹⁰

10. Řada zejména starších zpěváků z tzv. folklorně živých oblastí Slovácka se naučila zpívat v prostředí rodiny či lokální pospolitosti (při tradičních zvykoslovných příležitostech) a jejich znalosti jsou tak zdrojem pro budování repertoáru pěveckého sboru, jehož jsou členy. Právě díky těmto zpěvákům lze hovořit o kontinuitě zpěvní tradice.

Na druhé straně existují sbory, které nemají na co navazovat, protože fungují v obcích, v nichž lidová kultura zanikla dříve, než bylo možné ji zachytit, nebo se nenašel nikdo, kdo by zde lidové písně a tance zapsal. Anebo – a takových případů nalezneme mnoho – bylo v obci i v jejím okolí zapsáno jen malé množství písní. Takové sbory pak staví svůj repertoár tak říkajíc na zelené louce, vybírají si písně podle vkusu buď vedoucího, anebo členů sboru. V jejich podání pak můžeme slyšet repertoár zaměřený na některý konkrétní slovácký subregion či subregiony, anebo na celou oblast Slovácka, ba i dalších národopisných oblastí; některé sbory interpretují také skladby z oblasti vážné či duchovní hudby.

Ať už je průběh zkoušek a technika nácviu jednotlivých sborů jakkoliv odlišný (nácviu z not nebo podle sluchu, za doprovodu hudebního nástroje či *a cappella*, s procvičováním hlasové techniky či zcela bez ní), všechny sbory spojuje **pravidelný nácviu** směřující k textové i nápěvové **unifikovanému**, co možná nejpreciznějšímu zpěvnímu projevu,¹¹ předváděnému veřejně divákům. A právě zde je namístě položit si otázku, kde se vlastně mužské sbory vzaly, co bylo příčinou jejich vzniku, jak souvisí či nesouvisí s lidovou tradicí či jinými oblastmi?

Mužský zpěv – a to jak mužů svobodných, tak ženatých – hrál ve folklorní tradici Slovácka významnou úlohu především ve spojení s tancem, zněl ale také třeba při pasení dobytka či koní, ve chvílích odpočinku při kosení trávy či při večerním zpívání svobodných chlapců při chůzi po vesnici¹². Společný zpěv ženatých mužů však v tradici neměl žádným způsobem organizovanou či institucionalizovanou formu. Tu máme doloženu pouze v oblasti zpěvu sakrálního v podobě literátských bratrstev¹³ či kostelních

11. Ve zpěvu převažuje dvojhlas (odpovídající mladší folklorní tradici), objevuje se však i tříhlas a čtyřhlas, a to pod vlivem chrámového zpěvu a klasických pěveckých sborů zaměřených na jiné žánry (artificiální hudba).

12. K mužskému zpěvu *a cappella* srov. Klusák 1958: 6, 62, 65, 69, 72.

13. Literátská bratrstva – laické organizace, které v minulosti působily při chrámech a mj. plnily funkci kostelních sborů. Jejich rozvoj je spjat zejména s 15. a 16. stoletím. Byly zrušeny v roce 1783 nařízením Josefa II. Některé se však udržely a v 19. století obnovily činnost, ve stejné době vznikla některé zcela nové. Více srov. Fukač 1997.

sborů. Ty měly nicméně naprosto odlišnou funkci, a to zpěv v chrámu či v plenéru při církevních příležitostech v rámci lokální spopolitosti. Mužské folklorní sbory se však scházejí primárně proto, aby nacvičily svůj repertoár pro **vystoupení** – tedy pro veřejnou produkci se zábavní funkcí. Platformu pro jejich vznik je podle mého názoru třeba jednoznačně hledat **ve folklorismu**, konkrétně v oblasti koncertní či scénické prezentace lidových tradic, spjaté na počátku s činností různých příležitostně sestavených skupin tradičních nositelů (tanečníků, zpěváků, muzikantů) a zejména spolků,¹⁴ které prostřednictvím akcí spojených s předváděním lidových písní a tanců propagovaly svůj politický program. Spolky jsou také spojnicí ke druhé inspirační bázi, kterou představuje v minulosti u nás velmi rozšířený **sborový zpěv zaměřený na umělé hudbu**. V repertoáru těchto sborů měly různé aranžované lidové písně důležité místo už od druhé poloviny 19. století, a to ze stejného důvodu, jaký vedl k předvádění lidových tradic – k upevnění vlastenectví a podpoře národně emancipačních cílů. K těmto dvěma organizovaným formám přistupují na půdě folklorního hnutí o něco později také **slovácké krúžky** coby předstupeň vzniku folklorních souborů.¹⁵ Mužské sborové zpívání představovalo zcela logickou krúžkařskou aktivitu, protože funkcí těchto kolektivů bylo sdružování jedinců se silným vztahem k lidové tradici – nejdříve těch, kteří odešli do Prahy a Brna, později přímo na Slovácku (Kyjov 1909, Tvrdonice 1927, Mikulčice 1939 ad.).¹⁶

14. Např. Sokol, Orel, Dělnické tělovýchovné jednoty, Jednoty agrárního dorostu, Národní jednota pro jihozápadní Moravu, Sdružení venkovské omladiny. Srov. hesla jednotlivých spolků in Pavlicová – Uhlíková 1997. K tématu srov. též Pavlicová – Uhlíková 2008b, anglicky Pavlicová – Uhlíková 2013.

15. Více srov. Krist 1970.

16. První tzv. slovácký krúžek založili moravští studenti v Praze v roce 1896. Od té doby byly pravidelně pořádány tzv. slovácké večírky se zpěvem, o něco později se členové krúžku začali prezentovat i veřejně. Na krúžkem pořádaných akcích vystupovali také muziky ze Slovácka a ze Slovenska. Veřejná činnost však nebyla intenzivní, členové se většinou soustřeďovali na interní akce (přednášky, nácvik písní a tanců). Na počátku 20. století podobně se ze schůzek a veřejných vystoupení brněnských studentů ze Slovácka a Slovenska konstituoval Slovácký krúžek Brno, po vzniku Československa v roce 1918 pak Slovácký krúžek Bratislava. Podle pražského a brněnského vzoru

Mezi folklorismem a živou zpěvní tradicí

Zárodky vzniku institucionalizovaných mužských sborů jsou tak zřejmou záležitostí folklorismu a výzkum potvrdil, že první samostatné sbory takto také vznikly. Rozmach tohoto fenoménu v posledních dvaceti letech a způsob jeho fungování nás však zavádí k úvaze o vztahu **folklorismu** coby záměrné a institucionalizované prezentace projevů lidové kultury, a to především její archaické vrstvy (Leščák – Sirovátka 1982: 254), a **tradice** jako mechanismu přenosu a zároveň otevřené, neustále inovované a měnící struktury. Živá tradice v postmoderní i v současné post-postmoderní společnosti již není normou, jejíž dodržování, resp. nedodržování je určitou komunitou sankcionováno. Vždy ale reflektuje současnost, kulturní hodnoty svých nositelů – jen na nich je, co z minulosti zachovají, a co naopak změní, přidají, či prostě interpretují odlišně ve významu (obsahu) či funkci (např. maska medvěda ve fašankovém průvodu dnes již nemá magický/plodnostní význam, přesto je zachovávána, podobně je to s jízdou králů ad.). Lokální tradice je dnes směsicí tradic lidových, církevních, národních, spolkových či politických ad., ovlivněných v mnoha aspektech kulturou masovou.

Folklorismus naopak vnímáme jako snahu o ožívování, udržování a předvádění kulturního dědictví. Již z podstaty svých cílů folklorismus nepředpokládá změnu/proměnu projevů lidové kultury, sekterými pracuje. Jednotlivé prvky tradice spíše konzervuje (zejména formu – taneční krok, nápěv, písňový text). Pohyb/proměnu lze zaznamenat ve způsobu interpretace, který se týká např. tempa, zkracování textů písní, stanovení taneční choreografie, instrumentálního obsazení muziky, využití konkrétního prvku či projevu mimo jeho původní funkci (interpretace svatební písně v rámci vystoupení, tedy mimo kontext svatebního obřadu ad.). Svým způsobem jde však o „umrtvení“ vývoje tradice.

pak vznikaly další slovácké i valašské krůžky také na venkově. Více srov. Krist 1970. K historii nejstarších krůžků srov. Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie 1997: *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury.

Jako součást masové kultury ovšem folklorismus významně působí na představy širokých vrstev obyvatelstva o lidové kultuře a v lokálním společenství je často velmi silným inspiračním zdrojem i pro jednotlivce, kteří se v tzv. folklorním hnutí nikdy neangažovali. Jde o jev, resp. hnutí či směr, který v masovějším měřítku reflektujeme již více než sto let, a jak doložila řada etnografických výzkumů, zcela zřejmě ovlivňuje živou lokální tradici zejména tam, kde jsou její součástí rezidua lidové kultury – tedy kultury spjaté s tzv. preindustriální společností. Nejen jednotlivci, ale části komunit či celé komunity reflektují způsob interpretace folklorních tradic na jevišti a v médiích, přebírají styl či přímo individuální manýry výrazných interpretů, a některá pojetí se proto stala interpretační normou i pro oblast živé tradice, resp. každodenní kultury.¹⁷

A právě jisté napětí mezi zmíněnou interpretační normou determinovanou folklorismem a živou lokální zpěvní tradicí je zajímavým momentem, který přinesl výzkum mužských sborů. Součástí nácviu repertoáru ve sborech jsou totiž nezřídka i velmi žhavé diskuse o tom, jak tu kterou píseň zpívat, jaký je „správný“ text či nápěv, jaké je vhodné tempo, frázování, vedení druhého hlasu, co je ještě „folklorní“, resp. tradiční, a co už ne. Bude se to možná zdát úsměvné, ale právě takový názorový nesoulad vedl v roce 2005 k rozdělení mužského sboru ve Vacenovicích na dvě samostatná tělesa.

Diametrálně odlišný přístup ke kulturnímu dědictví, než je v oblasti souborového folklorního hnutí, potvrzují také dotazy na respektování zápisů lidových písní, tak jak je předkládají tištěné sbírky. Řada sborů si texty upravuje zejména s ohledem na dialekt místa své působnosti, názvu lokality často přizpůsobují místní substantiva a adjektiva. Stejným způsobem však přistupují i k písňím nalezeným na internetu, na zvukových nosičích či

17. Např. hra primášů Josefa V. Staňka, Vítězslava Volavého, Jury Petru st., Jožky Kubíka, Martina Hrbáče, zpěvní projev Jožky Severina, Jiřiny Šebetovské, Jarmily Šulákové, Vlasty Grycová, Dušana a Luboše Holých či Josefa Laži.

interpretovaným jinými sbory – pokud se jim píseň líbí, prostě si ji přizpůsobí. Vznikají tak nové variační obměny písní, a to velmi podobným způsobem, jaký známe z lidové tradice. Prostřednictvím setkávání mužských sborů tak dochází k šíření písní z jednotlivých slováckých subregionů do dalších. S ním jde pak ruku v ruce obohacování individuálních repertoárů jednotlivých zpěváků, kteří jsou díky neustálému rozšiřování sborového repertoáru schopni interpretovat desítky a někdy i stovky písní.

Co říct závěrem? Výzkum mužských sborů na Slovácku přináší poněkud odlišný náhled na folklorní tradici a její vývoj v současnosti, než bychom možná očekávali. Na jedné straně lze tyto kolektivy bez rozpaků zařadit do oblasti folklorního hnutí, na straně druhé jsou v řadě obcí důležitým udržovatelem reziduálních lidových tradic (hody, fašanky ad.), iniciují ale také formování nových aktivit odkazujících k folklorním tradicím – např. živé betlémy, otevírání vinných sklepů, košty slivovice, sečení trávy či obilí, v neposlední řadě již zmíněná setkání či přehlídky pěveckých sborů, které v řadě případů přerostly v lokální folklorní festivaly. Důležitým faktorem jejich činnosti je ale také posilování skupinové pospolitosti a naplnění potřeby zpěvu v každodenní kultuře, směřující nejen k relaxaci, ale také k vyjádření emocí, vztahu k domovu, půdě a často také k Bohu. A z tohoto hlediska jde o skutečně živou, stále se proměňující tradici.

Literatura:

- FUKAČ, Jiří: Literátská bratrstva. In: FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury* Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 518–519.
- HOBBSAWM, Eric – RANGER, Terence (eds.) 1983: *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- HUDEČKOVÁ, Helena 1996: Venkov. In: *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum.
- KLUSÁK, Vladimír: *Píseň a život I. Písně z přírody*. Praha: SNKLHU, 1958.
- KRIST, Jan Miroslav 1970: *Historie slováckých krúžků a vznik souborů lidových písní a tanců na Slovácku. K vývoji některých forem druhé existence folklóru*. Praha: Ústřední dům lidové umělecké tvorivosti.
- LEŠČÁK, Milan – SIROVÁTKA, Oldřich 1982: *Folklór a folkloristika*. Bratislava: Smena.

- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2008a: Folklor, folklorismus a etnokulturní tradice. Příspěvek k terminologické diskusi. In: BLAHŮŠEK, Jan – JANČÁŘ, Josef (eds.): *Etnologie – současnost a terminologické otázky*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, s. 50–56.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2008b: Folklorismus v historických souvislostech let 1945–1989 (na příkladu folklorního hnutí v České republice). *Národopisná revue* 18, 2008, s. 187–197.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2013: *Folklore Movement and its Function in the Totalitarian Society /on an example of the Czech Republic in the 2nd half of the 20th century*. *Národopisná revue / Journal of Ethnology* 23, 2013, č. 5, s. 31–42.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2014: Folklore Traditions in Contemporary Everyday Life: Between Continuity and (Re)construction (based on two examples from the Czech Republic). *Slovenský národopis* 62, 2014, s. 163–181.
- SCRUTON, Roger 2005: *Estetické porozumění. Eseje o filosofii, umění a kultuře*. Brno: Barrister & Principal.
- UHLÍKOVÁ, Lucie 2015: Mužské folklorní sbory na Slovácku a nová písňová tvorba (příspěvek k výzkumu proměn tradice v současnosti). *Folia ethnographica* 2015, č. 2, s. 135–151.
- „Zemřel britský historik Eric Hobsbawm.“ *Britské listy* [online] 1. 10. 2012 [cit. 12. 7. 2016]. Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/books/2012/oct/01/eric-hobsbawm-died-aged-95?newsfeed=true>>.

*Studie vznikla s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace
RVO: 68378076.

The Innovation of Tradition: Male folk voice choirs in the Slovácko region and their beginnings

The focus of this study is on field research into male voice choirs in the Czech Republic, and particularly in the ethnographic area of Slovácko, where folk traditions have partially survived to this day. These choirs operate on the border between the organized folk revival movement (which fosters archaic forms of folk traditions outside their original environment and functions, especially onstage) and spontaneous everyday culture strongly related to a local or regional folklore tradition, whether it be real or constructed. The author explores the context within which that institutionalized, organized form developed and presents the results of fieldwork that investigated the role choirs play in maintaining and transforming folk traditions (such as the annual feast and carnival) and developing new ones. The motivations of the individuals involved was also explored, as was their relationship to the traditions. Opinions and taste were also studied as factors that influence the repertoire of the choirs and its transformation.

Key words: Field research of ethnocultural traditions; transformation of tradition; male voice folk choirs; the Slovácko region.

THE INNOVATION OF TRADITION: MALE FOLK CHOIRS IN THE SLOVÁCKO REGION AND THEIR BEGINNINGS

Lucie Uhlíková

Differentiating authentic from inauthentic expressions or performance material has become a subject of intense interest within folkloristics and ethnology, although the viewpoint taken, terminology, and evaluation of specific activities and communication structures (particularly music, dance, verbal and dramatic expression, tangible artefacts, etc.) have been evolving. Authenticity has been associated with traditional folk culture, particularly with documented ‘first-existence’ folk expressions—those recorded within the original framework comprising space, time, and meaning (featuring the original/primary functions)¹, and involving the original/authentic bearers anchored in the traditional community.² Note here that differentiating ‘traditional’(pre-industrial) societies from ‘modern’ (industrial)

1. Martina Pavlicova and I have focused on this topic in our paper entitled “Mimo svůj čas, prostor i význam – lidové tradice na jevišti” [Out of Their Time, Space and Meaning: Folk Traditions on Stage] presented at the most recent run of the Náměšť colloquy. In: *Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu* [From Folklore to World Music: On and Off Stage], edited by Irena Příbylová and Lucie Uhlíková, 9–24. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, 2015.
2. The ethnology literature in the Czech Republic understands this environment as the traditional village or rural area. This is a more precise designation since—based upon their size—many sites are actually small towns. From the sociological point of view, a “rural area” may be defined as “a populate area outside city boundaries with a lower population density and traditional focus on agriculture, along with a different way of life—usually connected to nature—and a different social structure, compared to that of urban areas. [...] Sociology considers the village community (or rural community) a typical feature of rural areas. Such a community is usually defined in contrast to urban community in terms of the following characteristics: 1) higher degree of mutual social dependency; 2) less variability of professional opportunities; 3) less social differentiation and more narrow space for social mobility; 4) stronger ties to tradition and weaker tendency towards social change; 5) stronger determination by the natural environment” (Hudečková 1996: 1380).

societies, particularly as is done in social sciences, is ill-advised: sociologist and historian Eric Hobsbawm, for instance, in *The Invention of Tradition* (1983), showed that mass production of tradition in Europe is tied directly to the origin of modern society and nationalism.³ Even setting aside the hierarchy this implies, think, for example, of national, political, religious, or military traditions, along with those related to voluntary associations.

Hobsbawm refers to some newly reconstructed traditions as *invented traditions*. He deciphers their origin and functions against the backdrop of nationalism and the origin of nationstates. These new traditions have substantial ties to notions of being deeply anchored in time and continuity: Hobsbawm bases their constructs on the illusion of ancientness (examples include the invented traditions of the Scottish Highlands and Wales, British imperial traditions in India and Africa, and, in the Czech context, the notable Cyril and Methodius tradition of Moravia). These constructs represent a search for support for newly originating structures within society, for new institutions and new authorities, and legitimise their demands. Although these newly constructed traditions take little space in the lives of individuals or social groups, their importance in public life has been considerable.

In the present paper, however, I would like to focus on folk traditions, those that Hobsbawm classifies as “true”. Even though the degree to which these “true” traditions are ancient may vary, they have been continuously maintained, revived and modified to fit the **contemporary cultural system**. This is because tradition—as a specific mechanism for transferring information that is perceived by the receiver as establishing voluntary ties with

3. “Among other factors, the sharp differentiation between ‘traditional’ and ‘modern’ societies was introduced into the social sciences by misreading the German sociologist Max Weber and, under examination in light of the above categorisation, turns out to be illusory.” Cf. “Zemřel britský historik Eric Hobsbawm.” *Britské listy* [online] 1. 10. 2012 [accessed July 12. 2016]. Available at: <<https://www.theguardian.com/books/2012/oct/01/eric-hobsbawm-died-aged-95?newsfeed=true>>. The imprecise classification into ‘traditional’ and ‘modern’ societies, and therefore cultures, was also the focus of Kandert, Josef. 1999. “Poznámky k výzkumu a chápání „tradice“.” *Český lid* 86: 197–213.

the past—always includes an interpretative aspect (Pavlicová – Uhlíková 2008a: 52–53). Simply put, the bearers of tradition must confront whatever they transfer with the time in which they live—that is, with the present—as well as with the culture in which they live and of which they have been a part.

The definition of folk culture both in the Czech Republic and in Europe is actually an artificial construct, one which relates to the composition of the nation and which is built upon a search for cultural differences; still, there are traditions referred to as “folk traditions”.⁴ Within the Czech and Moravian environments, these folk traditions have been maintained especially as part of the folk revival movement, that is, as part of an organized, institutionalised platform for conscientiously preserving the **cultural heritage**. In some senses, UNESCO legal documents, among others, define cultural heritage as closed off, definitive content: it is passed on to be maintained by “heirs”— successors or descendants. In contrast, tradition may be perceived as an open structure without definitive content. It continues to develop through interpretation (it always *makes* its subject *present* – cf. Scruton 2005: 20) and is continuously created and innovated. Folk traditions, particularly those related to song and dance, are much more than a stage presentation of the folk revival movement. They have been part of **everyday culture** and have served as a platform for fulfilling the needs of individuals and groups alike. In contrast to the local communities of times past, characterized as they were by fairly high levels of cultural homogeneity, the region which is our focus here is significantly segmented. Folk culture traditions have frequently been maintained exclusively by individuals, families or associations. During a particular festivity, the number of people who maintain the traditions or at least observe them differs but practically never involves the entire village.

4. Because of the focus of the colloquy, “folk traditions” refer to, in particular, display of music and dance. Music and dance presentation goes hand in hand with the development of folk costumes to date, reconstruction of original costumes and issues related with stage costumes.

Male voice choirs in the Slovácko region

The issues above serve as an important springboard for grasping and evaluating the phenomenon of male voice folk choirs, which have seen an unprecedented boom over the past twenty years, particularly in the Slovácko region but in others as well: the Brno region, for instance, has been strongly inspired by some Slovácko folk culture elements.⁵ It is only a slight exaggeration to say that choirs exist in almost every Slovácko village today: during my field work, I registered up to 120 choirs in the Slovácko region as of this year, and their numbers continue to grow.⁶ Based upon available information, the first independent male voice choir originated in Velká nad Veličkou in 1957.⁷ However, until the establishment of the Velička folk ensemble in 1968, singers also functioned as dancers during public performances. Other male voice choirs were recorded in Kudlovice and Kyjov by 1964. A slowly growing number of male voice choirs in the Slovácko region was apparent until 1989, when Czech society as a whole underwent significant changes. In the decade that followed, though, the number of choirs doubled (from 20 to approximately 40), and, in the subsequent decade, doubled again (by 2010 there were approximately 80 choirs). The reasons for the boom have not been explored sufficiently to allow me to focus on them at this point.

Briefly summarising my three-year field research (Pavlicová – Uhlíková 2014; Uhlíková 2015), choirs are usually comprised of middle-aged or elderly married men. (The average age may be misleading, since the ages of the youngest and oldest members may span forty years or more.) The greatest motivation behind the

5. The Brno shift towards Slovácko traditions has been apparent over a long-term. It may be perceived as an expansion of Slovácko at the expense of the Brno region in view of the definition of these ethnographic regions in ethnographic articles in which the individual elements of traditional culture were used: livelihood, architecture, costumes, folk traditions, dialect, etc.
6. Similar attention could also be paid to female choirs, but the author has not focused on them yet.
7. For more information on the history of the origin and operation of this choir, cf. Šalé, František – Šaléová, Věra (eds.) 2012: *Hore Velkú... Hornácký mužský sbor z Velké nad Veličkou*. Boskovice: Albert.

origin and functioning of these groups is the need these men feel to **sing a repertoire referring to general**—and frequently highly illusory—**ideas the public have about folk traditions** and to do so in an **organized** fashion, along with the need to present their singing in **public** wearing the **folk costume**. Therefore, the choirs are not about the mere maintenance of the local singing tradition, nor are they simply a conscious revival and cultivation of the folk heritage; rather, they are also about public representation of a particular group, with an emphasis on its local identity manifested through clothing. This is because the folk costume is an important differentiation marker, in particular during folk song festivals and encounters involving individual ensembles. Their members may thus immediately discern where others come from: here, the folk costume takes on one of its primary functions—that of differentiation.⁸

Successful work by an ensemble is predicated upon finding a person both willing and capable of leading it; the membership of individual singers is based upon their willingness to take part in rehearsals and sing together. The performance quality of individual singers is important only in choirs with high artistic ambitions, something related to the character of their leader, his or her demands and goals. However, if good singers prevail in the choir, the ensemble's objectives may be an expression of the singers' collective opinion.

In the course of my research, it became clear that over the past twenty years, the salient motivation for establishing new choirs has been the presence of similar choirs in neighbouring villages. The respondents themselves, though, usually deny emulating their neighbours and point to a random event instead: a funeral, a wedding, a New Year's celebration, preparation for annual feasts, the anniversary of the founding of their village, a meeting of the village diaspora, and so on. Many villages had seen prior

8. Cf. Bogatyrev, Peter 1937: *Funkcie kroja na Moravskom Slovensku*. Turčianský Sv. Martin: Matica slovenská.

unsuccessful attempts to establish a choir. Several were established as part of folk ensembles, from which they later separated; others have remained part of the ensemble's organizational structure, although these are rare. Our original presumption, that male voice choirs are comprised of former members of folk ensembles, was not confirmed. Nevertheless, there are frequently musicians among the choir singers: those who used to or have focused on a very wide range of musical genres, ranging from folk music and brass music to beat music. Most singers were not active in the folk revival movement. But as young people, they did enjoy traditional occasions like the annual feasts and carnival processions. Many came from families where they used to sing at home a lot and where a positive relationship to folk traditions was cultivated. The majority of older choir members show a certain sentiment: singing in the choir generates strong emotions tied to bygone times when they were young, a period of time they naturally idealise (it used to be different, people used to sing and dance more, traditions used to be more cultivated). Interviews carried out with the singers show strong local patriotism, keenly felt especially in choirs in which singers from several villages meet.

Although the activity of male voice choirs, as organized associations focused on the rehearsal and public presentation of folk songs (namely traditional male voice repertoire) falls under folklorism, the choirs provide their members with functions related by ethnology to everyday culture. Rehearsals, as well as other events during which the choir members meet—birthday celebrations, trips or meetings over a glass of wine, during the traditional pig slaughter and so on—provide opportunities for singing together, communicating and sharing information. For instance, in the Ždánice and Kyjov regions, choir members are also winemakers and make use of these get-togethers to consult their work procedures or issues. Taking part in the choir is a form of relaxation that helps people escape their everyday worries and provides self-fulfilment and a meaningful way to spend their leisure time. It is about recognizing one's worth and self-esteem—from a psychological standpoint, about fulfilling basic individual needs.

Differences as well as unity: the future of individual choirs

The fact that these associations operate on the border between an organized folk revival movement and spontaneous everyday culture allows two types of male voice choir to be distinguished, based upon the key motivators of the individual choirs. Some prioritize quality public presentation. They rehearse intensively, have strong leaders, and emphasize quality singing, discouraging poor singers from taking part. These ensembles try to publish their own commercial song books and release their own recordings, and their members attach a high value to singing in the choir.

For others, it is just being in the choir and getting together that provides the motivation. They do perform publicly, but they prefer spontaneous singing, for example in wine cellars. Ensembles of this type include singers of all competencies, and this is reflected in their repertoire and frequency of their rehearsals. Many choirs hold regular meetings only during the festival season, that is, in the months when the weather is conducive to singing in the open air, at folk shows, at meetings of male voice choirs, folk festivals, and various local ethnocultural events.

From the point of view of musical folkloristics, the goal of male voice choirs is to publicly present songs classified as folk songs. But their repertoire frequently includes new songs, either composed as folk song imitations or specific, original works referring to tradition through the motives used in the lyrics, the dialect, or the melodic theme. A genre known as *lidovka*⁹ is also a dominant source of inspiration. Its presence is especially felt in those portions of the Slovácko region where brass music, tied to folk traditions, have had a significant influence since the late 19th century. This type of music influenced the aesthetic sensibilities of several generations of people living in rural areas. It offered a pleasant alternative to poetic lyrics and the melodic-harmonic structure of folk songs, and thematically

9. Both the Czech *lidová píseň* and *lidovka* terms share a common etymological root and refer to folk song: the former to traditional folk music whose author is lost to history, and the latter to modern folk songs by known composers released commercially by the mass media. A typical example is “Škoda lásky” by Jaromír Vejvoda, known in English as the “Beer Barrel Polka”.

focused on romantic and nature clichés (Kotek 1998: 102–103). In addition, brass themes were tied to viticulture and winemaking and references to “home”, represented by either Moravia, the Slovácko region or the specific name of a town or village. These songs are of recent vintage—approximately the last 30 years—and have sometimes been composed for the needs of a particular choir. Thus the relationship between the choirs studied and original local or regional song traditions is uneven. Some choirs focus on performing what is taken as genuine folk songs: recorded by collectors in the course of the 19th and 20th centuries, or songs from the repertoire of individual choir members.¹⁰ Others have no past to build upon. They operate in villages whose folk culture had vanished before it could be recorded, or where there was no one around to do the recording. There are also some cases in which only a few songs were recorded in the village and its surroundings. Such choirs have to build a repertoire from scratch; they choose songs based upon the taste of their leader or choir members. The repertoire may focus on a particular area or areas of the Slovácko region or on the region as a whole, and even include other ethnographic regions; some choirs also perform classical or spiritual music.

Whether the rehearsals and practice techniques of individual choirs differ or not—in terms of using sheet music or practising by ear, being accompanied by a musical instrument or singing *a cappella*, practising voice technique or leaving it out entirely—all choirs have one thing in common: **regular** practice aimed at **unified** and maximally precise, publicly performed singing.¹¹ At this point, one may ask where male voice choirs came from, what brought them into being, and how they are or are not related to the folk traditions of other areas.

10. Many older singers learnt to sing in their family environment or local communities during traditional festivities. Their knowledge thus serves as a source for building a repertoire of their choir. It is thanks to these singers, that it is possible to talk about continuity of the song tradition.

11. In terms of singing, two-part harmony prevails, something that corresponds to a more recent folk tradition. Three- and four-part harmonies also appear, motivated by church singing and classical choirs focused on other genres (i.e., it is artificial music).

Vocal music for the male voice—sung by both single and married men—played an important role in the folk tradition of the Slovácko region, particularly as relates to dance. But it was also sung by shepherds watching their sheep, by villagers when the grass was scythed, or when single men walked through the village in the evenings.¹² Traditionally, though, common singing by married men had no organized or institutionalized form. The only exception was sacral song, where choristers, burghers and craftsmen joined literate fraternities that existed side by side with church choirs.¹³ The church choir, however, had an entirely different function: to sing in church or in the open air to accompany local community religious occasions. Today, male voice choirs meet primarily to rehearse their repertoire for **performance**, i.e., for a public production whose aim is to entertain. In my opinion, **folklorism** provided the necessary basic platform for the origin of male voice choirs. Specifically, the concert and stage presentations of folk traditions were first connected to the groups that bore folk culture—dancers, singers and musicians—assembled for specific occasions, and for folk culture associations whose political programme was promoted through the presentation of folk songs and dances. These associations also represent a connection to another base of male voice choir inspiration, i.e., **choral singing focused on artificial music**, something widespread in the Czech Republic in the past. Folk songs played an important role in the repertoire of these choirs focused on artificial music since as early as the second half of the 19th century, for the same reason that stood behind the presentation of folk traditions: an effort to reinforce patriotism and support national emancipation goals. Subsequently, the two above mentioned organized forms were expanded to include Slovácko Circles: hobbyist groups that fostered the Slovácko folk song and dance tradition, a precursor

12. For more on male voice singing *a cappella* cf. Klusák 1958: 6, 62, 65, 69, 72.

13. Literate fraternities were laymen organizations that used to operate at churches, among others as church choirs. Their development took place namely in the 15th and 16th centuries. In 1783, Joseph II issued a regulation by which they were dissolved. Some of them survived and renewed their operation in the 19th century, along with new brotherhoods established at that time. For more information cf. Fukač 1997.

to folk ensembles. Logically, male voice choirs were part of these circles since they aimed at associating individuals with a strong relationship to the folk tradition: first, those who left for Prague and Brno, and later people living right in the Slovácko region (Kyjov 1909, Tvrdonice 1927, Mikulčice 1939, and so on).

Between folklorism and the tradition of live singing

Institutionalized male voice choirs thus clearly originated under folklorism and the study showed that the first independent choirs came into being in this fashion. The boom this phenomenon has experienced in the most recent twenty years, and the manner in which it functions in the Czech Republic, makes us consider the relationship between **folklorism** as an intentional and institutionalized presentation of folk culture, in particular of its archaic level (Leščák – Sirovátka 1982: 254), and **tradition** as a transfer mechanism that is simultaneously a continuously innovative and changing structure. In postmodern and post-post-modern society, live tradition is no longer a norm. To maintain it or not maintain it may be sanctioned by certain communities. But it always reflects our contemporaneity and the cultural values of its bearers: it is up to them alone what features from the past they maintain and what they change or interpret differently in terms of meaning (content) and function (e.g., the mask of a bear in a carnival parade no longer has any magical or fertility meaning, but has been maintained nevertheless; a similar situation applies to the Ride of Kings, etc.). Today, local tradition is a mixture of folk, church, national, association and political traditions that have been influenced in many respects by mass culture.

Folklorism, in contrast, is perceived as an effort to revive, maintain and present our cultural heritage. The nature of folklorism is such that it does not anticipate any change/transformation of the folk cultural phenomena with which it works. It tends to conserve individual elements of a particular tradition (typically the form, such as dance steps, tune or lyrics). Movement/transformation may be registered in the interpretation, i.e., the tempo, reducing lyrics, working out dance choreography, instruments present in the

band, making use of a specific element or manifestation outside its original function (for instance interpreting a wedding song as part of a performance, i.e., outside a wedding ceremony, etc.). In some ways, however, this is “anaesthetising” any development of the tradition.

As part of mass culture, though, folklorism has a significant impact on how the masses see folk culture. Local communities frequently find it a strong source of inspiration, even those individuals who have never taken part in the folk revival movement. It is a phenomenon, a movement or a trend whose mass presence has been felt for more than a hundred years. As dozens of ethnographic studies have documented, it clearly influences live local tradition, in particular in areas including folk culture residues, i.e., residues of culture tied to pre-industrial society. Not only individuals but entire communities or parts of them reflect the way folk culture traditions are interpreted on stage and in the media. They take on the style or directly adopt the individual manner of excellent performers and some concepts have therefore become the interpretation norm for live tradition as well, i.e. for everyday culture.

This tension arising from the above mentioned interpretation norm determined by folklorism and the local live song tradition is an interesting moment that came to light in the course of the research into male voice choirs. Choir rehearsals frequently include heated discussions of which songs to sing, which set of lyrics or tune is “right”, which tempo, phrasing, second voice lead to choose, what is still part of folk culture, i.e., what is in the tradition and what is not. It may seem humorous, but such a discrepancy of opinion caused the Vacenovice male voice choir to split into two independent ensembles in 2005.

This diametrically different approach to cultural heritage from that practised within the ensemble folk revival movement is also confirmed by answers to questions on whether the way folk songs are recorded in print are respected. Many choirs modify lyrics, in particular based on the dialect of the area, and frequently adjust local substantives and adjectives to fit the name of their location.

They take the same approach to songs discovered online, on audio media or those interpreted by other choirs: if they like the song, they simply adapt it. This gives rise to new song variations that come to being in a very similar fashion to that documented in folk tradition. Meetings of male voice choirs aid the spreading of songs from one individual Slovácko sub-region to another. This goes hand in hand with enriching the repertoires of individual singers who—thanks to the continuous expansion of their choir repertoire—are capable of interpreting dozens and sometimes hundreds of songs.

What to say in conclusion? The study of male voice choirs in the Slovácko region brings a somewhat different view of folk tradition and its current development than might be expected. On the one hand, these groups may clearly be classified as part of the folk revival movement, but on the other hand, they function as significant maintainers of residual folk traditions in many villages (annual feasts, carnival processions, etc.). They also initiate the creation of new activities that refer to the folk tradition: i.e., live nativity scenes, wine cellar opening rituals, plum brandy tastings, grass or grain scything, and, last but not least, choir meetings or presentations, some of which have turned into local folk culture festivals. Among other important factors, the choirs' activity also includes the reinforcement of group togetherness and fulfils the need for song in everyday culture aimed not only at relaxation, but also at expressing emotions, one's relationship to one's home, land, and frequently God. In this respect, male voice choirs represent a truly live and continuously changing tradition.

The study has been written with the institutional support of the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, v. v. i., RVO:6837876.

Bibliography:

- FUKAČ, Jiří. 1997. "Literátská bratrstva" in *Slovník české hudební kultury*, edited by Jiří Fukač and Jiří Vysloužil, 518–519. Praha: Editio Supraphon.
- HOBBSAWM, Eric – RANGER, Terence (eds.). 1983: *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- HUDEČKOVÁ, Helena. 1996. "Venkov" in *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum.

- KLUSÁK, Vladimír. 1958. *Píseň a život I. Písňe z přírody*. Praha: SNKLHU.
- KRIST, Jan Miroslav. 1970: *Historie slováckých krúžků a vznik souborů lidových písní a tanců na Slovácku. K vývoji některých forem druhé existence folklóru*. Praha: Ústřední dům lidové umělecké tvorivosti.
- LEŠČÁK, Milan – SIROVÁTKA, Oldřich. 1982. *Folklor a folkloristika*. Bratislava: Smena.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie. 2008a: "Folklor, folklorismus a etnokulturní tradice. Příspěvek k terminologické diskusi" in: BLAHŮŠEK, Jan – JANČÁŘ, Josef (eds.): *Etnologie – současnost a terminologické otázky*, edited by Jan Blahůšek and Josef Jančář, 50–56. Strážnice: Národní ústav lidové kultury.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie. 2008b. "Folklorismus v historických souvislostech let 1945–1989 (na příkladu folklorního hnutí v České republice)." *Národopisná revue* 18, no. 4: 187–197.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2013: "Folklore Movement and its Function in the Totalitarian Society /on an example of the Czech Republic in the 2nd half of the 20th century." *Národopisná revue / Journal of Ethnology* 23, no. 5: 31–42.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie. 2014: "Folklore Traditions in Contemporary Everyday Life: Between Continuity and (Re)construction (based on two examples from the Czech Republic)." *Slovenský národopis* 62, no. 2: 163–181.
- Scruton, Roger 2005: *Eстетické porozumění. Eseje o filosofii, umění a kultuře*. Brno: Barrister & Principal.
- UHLÍKOVÁ, Lucie 2015: "Mužské folklorní sbory na Slovácku a nová písňová tvorba (příspěvek k výzkumu proměn tradice v současnosti)." *Folia ethnographica* 49, no. 2: 135–151.
- "Zemřel britský historik Eric Hobsbawm." *Britské listy* [online] 1. 10. 2012 [accessed July 12 2016]. Retrieved from: <<https://www.theguardian.com/books/2012/oct/01/eric-hobsbawm-died-aged-95?newsfeed=true>>.

Summary

The focus of this study is on field research into male voice choirs in the Czech Republic, and particularly in the ethnographic area of Slovácko, where folk traditions have partially survived to this day. These choirs operate on the border between the organized folk revival movement (which fosters archaic forms of folk traditions outside their original environment and functions, especially onstage) and spontaneous everyday culture strongly related to a local or regional folklore tradition, whether it be real or constructed. The author explores the context within which that institutionalized, organized form developed and presents the results of fieldwork that investigated the role choirs play in maintaining and transforming folk traditions (such as the annual feast and carnival) and developing new ones. The motivations of the individuals involved was also explored, as was their relationship to the traditions. Opinions and taste were also studied as factors that influence the repertoire of the choirs and its transformation.

Key words: Field research of ethnocultural traditions; transformation of tradition; male voice folk choirs; the Slovácko region.

FLAUTO DOLCE RINASCITO. NÁVRAT ZOBCOVÉ FLÉTNY DO SOUČASNÉHO HUDEBNÍHO ŽIVOTA A JEJÍ VYUŽITÍ V ČESKÝCH FOLKLORNÍCH SOUBORECH

Marta Ulrychová

Proč tentokrát tak honosný název? Odpověď je nasnadě. Má evokovat atmosféru doby, kdy se čeští interpreti v uvolněném ovzduší konce 60. let 20. století rozpomněli jednak na někdejší jazyk vzdělců, jednak na mateřštinu umělců dobývajících někdejší evropská kulturní centra: *Ars rediviva*, *Ars antiqua*, *Collegium flauto dolce*, *Collegium quodlibet*, *Collegium pro arte antiqua*, *Collegium fiddle dolce*, *Musica cum gaudio*, posléze v oblasti folklorní hudby *Chorea bohémica*, *Musica bohémica*, *Dolce miseria*... U českého názvu naopak paradoxně zůstávali *Pražští madrigalisté*. V instrumentáři uvedených souborů se vedle ostatních historických nástrojů začala opět prosazovat zobcová flétna, ačkoliv předcházející 19. století tomuto nástroji přálo jen výjimečně.¹ Ve snaze objasnit novodobý průnik tohoto nástroje do současného hudebního života, potažmo i do instrumentáře folklorních kapel, musíme tento proces trvající u nás zhruba tři desítky let sledovat nejprve z hlediska obecných změn v přístupu k interpretaci staré hudby, posléze i z hlediska hudební pedagogiky.²

1. Nástroj hojně používaný v renesanční a barokní hudbě mizí v 18. století z hudebního života, neboť jeho neprůrazný, subtilní tón se jen stěží mohl prosadit mezi ostatními nástroji, jejichž technické zdokonalování vneslo do hudební produkce nové požadavky – kvalitu tónu a snahu po zvukové plnosti.
2. Obliba zobcové flény v Anglii koncem 19. století směřovala pozvolna od amatérského k profesionálnímu hraní. O pozdvižení její prestiže jako koncertního nástroje jak v sólové, tak souborové hře se v průběhu 20. století zasloužila řada flétnistů. Za všechny uvedme Švýcara Hanse Martina Lindeho (1930), Holanďany Franse Brüggena (1934–2014), Waltera van Hauwe (1948) či Petera Holtslaga (1957).

Na konto interpretační praxe lze jen velmi zjednodušeně konstatovat, že i do českých zemí počínaje 60. léty doléhaly ze zahraničí hlasy požadující tzv. poučenou interpretaci předklasické hudby. Na hudební scéně se začali vydělovat tzv. autentici prosazující hru na dobové nástroje a stylové provedení skladeb ve smyslu poučenosti, jak ji definovali autoři dobových traktátů, např. Johann Joachim Quantz ve svém *Pokusu o návod jak hrát na příčnou flétnu* (Quantz 1990: 13). Byť snaha o autenticitu posléze ovládla i další stylová období včetně romantismu i hudby 20. století, brzy se na druhé straně vymezili skeptici poukazující na nemožnost rekonstruovat celou hudební praxi se vším všudy, tedy i s akustickým prostředím a nároky někdejšího posluchače. Za všechny uvedu názor současného strahovského regenschoriho Vladimíra Roubala: „*Kdyby měl Bach k dispozici soudobé pozouny, jistě by je rád použil.*“³

Zatímco hráči na smyčcové nástroje pracně sháněli střevové struny, cembalisté a gambisté stavitele dobových nástrojů, měli hráči toužící po zobcové flétně cestu usnadněnou. Stačilo přejet státní hranici do bývalé Německé demokratické republiky a v Krušných horách navštívit v městečku Marktneukirchenu výrobce pány Schneidera a Heinricha. Za poměrně směšnou peněžní částku od 30 východoněmeckých marek výše si hráči pořizovali slušné nástroje vhodné jak pro sólovou, tak ansámblovou hru. Náročnější interpreti, jimž byla otevřena i jiná strana hranice, neváhali pašovat nástroje jiné zvukové kvality či jiného ladění.

Ve školní výuce se zobcová flétna v západoevropských zemích začala prosazovat v 50. letech 20. století. Její popularizaci napomohlo široké uplatnění v metodicky progresivních hudebně pedagogických systémech, jakým byl například *Schulwerk* Carla Orffa. Ty zařadily zobcovou flétnu mezi tzv. lehce ovladatelné nástroje jako jeden z úspěšných prostředků zvládnutí nejelementárnějších hudebních prvků. Toto nazírání na zobcovou

3. Rozhovor s Vladimírem Roubalem, Praha 2000.

flétnu u nás získalo převahu a neotřásl s ním ani interpretační výkony hráčů Jiřího Stivína (*1942), Petra Zejfarta aj., jakož i snahy zavést výuku zobcové flétny do osnov vysokých škol.⁴

Jaký byl a nadále zůstává stav výuky na našich ZUŠ? Zde se setkáváme s dvojitou formou. První je využití zobcové flétny jako přípravy na tzv. velký dechový nástroj, druhou pak představuje výuka zobcové flétny jako hlavního nástrojového oboru, a to v rozpětí 1. a 2. cyklu. V prvním případě výuku obstarávají učitelé dechových nástrojů, většinou absolventi konzervatoří, vojenské hudební školy, pedagogických fakult, výjimečně vysokých škol uměleckého zaměření. Mnozí nepokrytě přiznávají, že se prohřešují proti specifikům hry na zobcovou flétnu, aby svého žáka co nejdříve připravili ke hře na svůj nástroj. Také v druhém případě, kdy se zobcová flétna vyučuje jako samostatný nástroj, zůstávala a zůstává výuka pod jejich vedením, i když naštěstí přibývají absolventi konzervatoří, kteří se zde zobcové flétně mohli věnovat již jako hlavnímu nástrojovému oboru. K průlomovému okamžiku – otevření výuky zobcové flétny na našich konzervatořích – došlo až na přelomu tisíciletí, a to po dlouhých diskusích a průtazích. Dosud nízký počet absolventů ovšem nemůže garantovat žádoucí kvalitu výuky. Jak dokazuje vysoké procento dětí navštěvujících výuku zobcových fléten na našich ZUŠ, patří tento nástroj k nejpožadovanějším. V souvislosti s růstem cen ostatních nástrojů nemůžeme předpokládat, že by se zájem utlumil.

4. O iniciativě Jiřího Stivína, kterou vyvinul v letech 1993–1994 ve prospěch otevření studijního oboru sólové zobcové flétny na pražské HAMU, informovala autorka tohoto příspěvku spolu s Mojmírem Poláčkem ve stati *Zobcová flétna jako hlavní nástrojový obor – zbožné přání, či potenciální realita* na brněnské konferenci *Musica viva in schola* 17. 10. 1995. J. Stivín se obrátil na vedení pražské HAMU, jmenovitě děkana Josefa Chuchra, s návrhem zavést zde výuku zobcové flétny jako hlavního nástrojového oboru. Poté, co se tehdejší umělecká rada seznámila se Stivínovým dopisem, přistoupila na návrh uspořádat přehrávku, v níž by adepti studia před zástupci dechového oddělení prezentovali zobcovou flétnu jako seriózní koncertní nástroj, rovnocenný ostatním. Po přehrávce vedení poukázalo na nízkou úroveň předvedených výkonů a doporučilo podmínit studium nástroje na HAMU studiem na konzervatoři. Viz Korespondence J. Stivína s děkanem HAMU J. Chuchrem, soukromý archiv Jana Kvapila.

Velký podíl na oblibě zobcové flétny v 70. letech měly aktivity Václava Žilky (1924–2007) v podobě výchovných koncertů⁵ a letních akcí.⁶ Známy pražský flétnista tak nejenže poukázal na léčivé účinky tohoto nástroje, ale využil ho jako prostředku uvádějícího děti i dospělé do světa hudby.⁷ Neváhal dokonce této výchovné funkce využít i v ženských nápravných zařízeních (mag 1997).⁸

Ruku v ruce s rostoucí popularitou nástroje v 60. a 70. letech rostlo i uplatnění plastových variant japonských výrobců Yamaha a Aulos, jen výjimečně německé firmy Honner. Japonské firmy vyráběly flétny v pěti variantách – od sopraninové (F) přes sopranovou (C), altovou (F), tenorovou (C) až po basovou (F). Dřevěné nástroje si děti pořizovaly jen výjimečně. Tato situace se v 90. letech po otevření hranic na západ výrazně zlepšila. Navíc počínaje 90. lety se výroba dřevěných nástrojů spolu se svými syny věnuje i známý výrobce dud Pavel Číp ze Zubří.

Zájem o hru na zobcovou flétnu si vyžádal i vznik instruktivního materiálu. Obligátní metodickou pomůckou dodnes zůstává 1. a 2. díl *Školy pro sopranovou zobcovou flétnu* dalšího velkého propagátora zobcových fléten Ladislava Daniela (1922–2015), jakož i jeho *Škola hry na altovou zobcovou flétnu*.⁹ Méně

5. Jejich sérii s názvem *Dřevěná píšťalka* zahájil v roce 1976 v pražském Divadle hudby.
6. Počínaje rokem 1976 vedl výuku v interpretačních seminářích *Setkání přátel komorní hudby* probíhajících v prvních čtrnácti červencových dnech v Bechyni. Akce organizovala od roku 1975 Česká hudební společnost. Po dvou ročnících část žáků převzal Jiří Stivín.
7. Jako výsledek Žilkovy spolupráce s pediatrií a alergologií vznikl roku 1983 projekt *Léčivá píšťalka*, který zahrnoval letní tábor *Hutapi* (*Hudební tábor pištců*), školení zdravotních pracovníků v brněnském Institutu pro vzdělávání zdravotních pracovníků a seriál téhož názvu vysílaný v Československém rozhlasu na stanici Regina. Od roku 1997 Žilka inicioval soutěž *Pískání pro zdraví* organizovanou Institutem UCB pro alergii společně s pražskou agenturou Srdce. Po Žilkově smrti pro nedostatek finančních prostředků soutěž zanikla.
8. O stejné tematice informovala i ČT 2 v pořadu *Hudební klub* odvysílaném 18. 5. 1997.
9. Klady a zápory této metodické pomůcky jsem se podrobně zabývala ve studiích *K problematice výuky na našich základních uměleckých školách* (Ulrychová 1993: 71–79) a *Poznámky k metodice hry na základních uměleckých školách* (Ulrychová 1998: 125–128), dále v publikaci *Metodické poznámky a studijní materiál ke hře na sopranovou zobcovou flétnu* z roku 1995.

jsou využívány *Základy hry na sopránovou zobcovou flétnu* Miloslava Klementa (1931), či autorova dvojdielná *Škola hry na altovou zobcovou flétnu*. Také zde se v současnosti instruktivní materiál výrazně obohatil. Uvedme např. *Flautoškoly* Jana a Evy Kvapilových.

Popularita zobcových fléten motivovala v 70. letech i naše skladatele. Tiskem vyšly skladby Petra Ebena (1929–2007), Jana Hanuše (1915–2004), Luboše Sluky (*1928), Jana Děda (1936–2015), Jana Málka (*1938) aj., zatímco jiné – Jiřího Berkovce (1922–2008) či Jana Kapra (1914–1988) většinou vzniklé na požádání Václava Žilky dosud zůstávají v rukopise. K tzv. klasické původní tvorbě psané pro zobcovou flétnu, anebo jiné melodické nástroje stejného ladění (Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Antonio Vivaldi, Georg Philip Telemann) se žáci dostávají až ve vyšších ročnících.

Jak jsem již několikrát naznačila, i v někdejší Československu se objevily snahy pojmut zobcovou flétnu jako virtuózní nástroj rovnocenný ostatním nástrojům. V tomto směru se angažoval zejména Jiří Stivín, který se ve svých četných a žánrově různorodých aktivitách mimo jiné profiloval i jako hráč virtuózně ovládající hru na všechny typy zobcových fléten.¹⁰ Již méně je širší veřejnosti známa jeho pedagogická činnost, které se Stivín věnoval na přelomu 70. a 80. let jako lektor letních interpretačních kurzů *Setkání přátel komorní hudby* v jihočeské Bechyni, posléze na setkáních *Capart* ve svém bydlšti ve Všenorech u Prahy. Motivoval a vychoval zde celou řadu pedagogů a interpretů, z nichž mnohým se již podařilo vystudovat zobcovou flétnu na zahraničních školách. Většinu z nich dnes najdeme na našich předních hudebně pedagogických pracovištích (Julii Branou na

10. V paměti zůstává především jeho erbovní nahrávka koncertantních skladeb se zobcovou flétnou Georga Philipa Telemanna (Supraphon 1981) či flétnových koncertů Antonia Vivaldiho (Opus 1983). Množství skladeb barokních mistrů ve Stivínově interpretaci obsahují CD s názvem *Pocta svaté Cecílie*, která jsou záznamem koncertů pravidelně pořádaných Stivínem v listopadu k příležitosti jeho narozenin. Viz diskografie Jiřího Stivína.

plzeňské konzervatoři, Jakuba Kydlíčka na pražské konzervatoři, Jana Kvapila na Pedagogické fakultě v Olomouci aj.). Stivínově pedagogické činnosti, jeho metodám a osobnosti učitele jsem s kolegou Christopherem Koyem věnovala samostatnou studii, z níž vyjímám následující: „*Interest in Stivín can be observed among a number of generations. Stivín is a musician who must be seen and should be shown to children, for then they can learn what music really is about. The multi faceted artist does not have to strain and torment himself; he can remain true to himself without undergoing under stress, or cheap knocking-down of others, but can let him originality be his only advertising in our often rough show-business world.*“ (Ulrychová – Koy 2002: 249)¹¹

K renesanci zobcové flétny muselo zákonitě dojít i v oblasti aranží folklorního materiálu. Tento trend můžeme poměrně dobře sledovat díky archivu Českého rozhlasu v Plzni uchovávajících četné úpravy Jaroslava (*1939) a Josefa (*1946) Krčkových. Lze poměrně s určitostí tvrdit, že právě úpravy Jaroslava Krčka vzniklé v 70. letech představují onen námi hledaný nulový bod, jimiž se jeho úpravy původně zamýšlené pro Plzeňský lidový soubor lišily od předcházejících úprav Lukášových a Bláhových. Jaroslav Krček nekomponoval pouze pro tento soubor. Plzeňské studio však využíval i po svém odchodu do Prahy, tedy po vzniku souboru Chorea Bohemica¹² a posléze Musica Bohemica¹³. Odklon od romantizujícího pojetí Jaroslav Krček demonstroval na prvním LP souboru Chorea Bohemica v roce 1974 obsahujícím nahrávky

11. „*Zájem o Stivína lze pozorovat po mnoho generací. Stivín je hudebník, kterého musí vidět zejména děti, aby vůbec pochopily, o čem je hudba. Tento všestranný umělec netvoří pod tlakem, je si jist sám sebou, nenechá se vyvést z míry, ale může si dovolit být originální v našem často drsném prostředí šoubyznysu.*“

12. Chorea Bohemica vznikla na podzim roku 1967 při Ústředním kulturním domě železničářů v Praze. Kromě počátečních *Českých korálků* vytvořila v oné době pásma *České legendy a zpěvy vánoční*, *Blázniv den*, a *Chorea danza* v choreografii Aleny Skálové.

13. Musica Bohemica působila jako komorní soubor Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK. Tento ansámbl uvedl do tehdejší československé diskografie tituly *Vánoční zpěvy z doby husitské*, *Vánoční pastorále z barokních kancionálů* a *Lidové zpěvy vánoční z doby klasicismu a baroka*.



Josef Krček a jeho bratr Jaroslav Krček. Obě foto Zdeněk Vějvoda

z let 1972–1973 pořízené v Československém rozhlasu v Praze.¹⁴ Pavel Jurkovič v průvodním slově vyzdvihuje Krčkovu „*vůli po původnosti*“, již může mít právě „*vzdělaný hudebník, který volbou a úpravou, tedy už podílem skladatelským objevuje a zdůrazňuje latentní znaky písně.*“ Dále pokračuje: „*Jestliže Krček vybírá především písně starší vrstvy a používá nezvyklých nástrojů, není to staromilství: je to návrat k písni v její nejzákladnější podobě a zároveň pro naši dobu tak typická potřeba hledat nový, dosud neslyšený zvuk, který dokonalá nahrávací technika dovede zachytit velmi citlivě a dokáže ho umocnit.*“ Toto nové pojetí české lidové písně, které Jurkovič nazývá „*návratem k očiště a prostotě*“, vedlo Krčka ke zdůraznění tanečního charakteru českého folkloru při hledání nových zvukových kvalit. Krček dokázal zajímavě kombinovat staré nástroje s nástroji současnými. Vedle novotvarů vyrobených truhlářem Borůvkou ze Stružince (z bicích např. jentakbouch, semtambouch) to byly rekonstrukce

14. *Chorea Bohemica*. LP. Praha: Supraphon 1974.



*Hudební skladatel Jan Málék.
Foto Zdeněk Vejvoda*

nástrojů lidového instrumentáře (ozembouch, pastýřská trouba či lidová harfíčka), vedle starých nástrojů (žaltáře, niněry, trumšajtu) to byly právě zobcové flétny různého ladění. Ty Krček kombinoval se smyčcovými nástroji, příčnou flétnou, klarinetem a fagotem. Tato nově pojatá instrumentace tak dávala Krčkovým úpravám nádech hlubší historické perspektivy. Krčkovy nahrávky jsou ostatně všeobecně známy i z dalších četných gramofonových nahrávek. Za všechny uvedme *Lidové zpěvy vánoční* (1978), *Dřevo se hudbou odívá* (1979), *Radujme se, veselme se* (1982), *České a moravské lidové balady* (1987).

Ve stínu působení Jaroslava Krčka zůstává poněkud nezaslouženě tvorba jeho bratra Josefa. Vznikala během 70. let pro plzeňský Soubor písní a tanců Škoda, dnes přejmenovaný na Mladinu. V paměti zůstává především pásma *Husaři, husaři, Žito, žitečko* a *Selské rebelie*. Ze zvukových nosičů připomeňme *Hej, hej, koleda. Vánoční písně z Podkrkonoší* (1985) natočené a řízené souborem Musica bohémica, dále *Staré světské písně* (1989), pro něž se podkladem stala známá sbírka ze Sadské, konečně pak i *Rittersberkovy České národní písně* (1990), na jejichž úpravách se podílel spolu s bratrem Jaroslavem. Všechny úpravy byly psány

pro Musicu bohemicu, vedenou Jaroslavem. Teprve v 90. letech se Josef osamostatnil odchodem do Příbrami, kde založil amatérské seskupení Chairé. Domnívám se, že v umění instrumentace zobcových fléten došel Josef Krček z našich upravovatelů folklorního materiálu nejdále. Svědčí o tom i jeho současné úpravy pro soubor Chairé, jehož je uměleckým vedoucím.

Bohužel jen velmi málo je veřejnosti známa úprava folklorního materiálu z pera pražského skladatele Jana Málka, který je shodou okolností podobně jako Zdeněk Lukáš a Jaroslav Krček též posluchač ze třídy Miroslava Kabeláče. Menší část Málkových úprav pro Plzeňský lidový soubor využívá tradičního nástrojového obsazení (např. Jan Málek je autorem *Koncertu pro dudy*), většina – využívající zobcových fléten různého ladění a jejich kombinace se smyčcovými a bicími nástroji – pak v polovině 70. let vznikla pro plzeňské amatérské těleso *Dolce miseria* (Sladká bída), které se kromě folkloru specializovalo i na hudbu starších stylových období, tedy renesance a baroka. Dodejme, že jak Josef Krček, tak Jan Málek na zobcové flétny v souborech sami hráli.

Co říci závěrem? V 60. a 70. letech byl instrumentář našich souborů obohacen o nový nástroj. Důvody jsou vysvětleny mým předcházejícím textem – v případě zobcové flétny se jednalo o všeobecně rozšířený, snadno ovladatelný nástroj. V prostředí profesionálních, ale i amatérských souborů se o to zasloužili především bratři Jaroslav a Josef Krčkové, ale také v Plzni působící Jan Málek. Bez zobcových fléten se v Čechách v současné době obejde jen málokterý dětský folklorní soubor. Co se dospělých souborů týče, nelze však zobcovou flétnu pokládat za nástroj, který by evokoval autenticitu nástrojového obsazení doloženého sběry a zprávami našich folkloristů. Soubory z Chodska hrající s dudami, zobcovou flétnu zásadně nepoužívají, rovněž tak plzeňské soubory Jiskra a Mladina. Zobcových fléten se naopak používá tam, kde dudy občas chybějí, anebo v případech, když aranžéři chtějí evokovat pastýřskou atmosféru. A zde bychom mohli uvést nekonečnou řadu českých folklorních souborů.

Tento návrat zobcové flétny do hudebního života sice přispěl k autenticitě provozovací praxe hudby předklasického období, ale paradoxně ubral na autenticitě v oblasti hudby lidové. Zobcové flétny se uplatňují tam, kde „*folklor slouží tvůrci*“, nikoliv tam, kde se jeho jevištní interpreti snaží dobrat jeho autentičtější podoby.

Prameny:

České a moravské lidové balady. LP. Praha: Supraphon, 1987.
Dřevo se hudbou odívá. LP. Praha: Supraphon, 1979.
Hej, hej, koleda. Vánoční písně z Podkrkonoší. LP. Praha: Supraphon, 1985.
Chorea Bohemica. LP. Praha: Supraphon, 1974.
Korespondence Jiřího Stivína s Josefem Chuchrem. Soukromý archiv Jana Kvapila.
Lidové zpěvy vánoční. LP. Praha: Supraphon, 1978.
Radujme se, veselme se. LP. Praha: Supraphon, 1982.
Rittersberkovy České národní písně. LP. Praha: Supraphon, 1990.
Staré světské písně. LP. Praha: Supraphon, 1989.
 Stivín. Diskografie/Discography [online] [cit. 5. 8. 2016]. Dostupné z: <<http://jiri.stivin.cz/diskogrf.htm>>.

Literatura:

DANIEL, Ladislav 1986: *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu*. 2. díl. Praha: Panton.
 DANIEL, Ladislav 1990: *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu*. 1. díl. Praha: Panton.
 DANIEL, Ladislav 1991: *Škola hry na altovou zobcovou flétnu*. Praha: Panton.
 KLEMENT, Miloslav 1975: *Škola hry na altovou zobcovou flétnu*. 1. díl. Praha: Supraphon.
 KLEMENT, Miloslav 1981: *Škola hry na altovou zobcovou flétnu*. 2. díl. Praha: Supraphon.
 KLEMENT, Miloslav 1990: *Základy hry na sopránovou zobcovou flétnu*. Praha: Editio Supraphon.
 (mag) 1997: Věžeňkyně se učí hrát na flétnu. *Blesk* 16. 2., č. 7.
 QUANTZ, Johann Joachim 1990: *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon.
 ULRYCHOVÁ, Marta 1993: K problematice výuky na našich základních uměleckých školách. In: *Hudební kultura XIII*. Plzeň: Pedagogická fakulta ZČU, s. 71–79.
 ULRYCHOVÁ, Marta 1995: *Metodické poznámky a studijní materiál ke hře na sopránovou zobcovou flétnu*. Plzeň: Pedagogická fakulta ZČU 1995.
 ULRYCHOVÁ, Marta 1998: Poznámky k metodice hry na základních uměleckých školách. In: *K problematice současných hudebně výchovných metod a koncepcí*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, s. 125–128.
 ULRYCHOVÁ, Marta – KOY, Christopher 2002: Jiří Stivín as Pedagogue. In: *Proceedings of UWB*. Plzeň: Západočeská univerzita, s. 243–253.
 ULRYCHOVÁ, Marta – POLÁČEK, Mojmír 1995: *Zobcová flétna jako hlavní nástrojový obor – zbožné přání, či potenciální realita?* Strojopis. Předneseno na konferenci Musica viva in schola v Brně 17. 10. 1995. Soukromý archiv autorů.

***Flauto dolce rinascito.* The use of recorders in Czech folk ensembles in the 1960s and 1970s**

After a long interruption, the recorder started to win recognition again in the late 1960s in Czechoslovakia. Within interpretation practice, this was caused by a pan-European trend which started to include recorders in an instrumental line-up of ensembles which interpreted the music of the pre-classical period; within the pedagogical field, the recorder was understood as an easy, manageable musical instrument suitable for elementary musical education. In her paper, the author observes in detail the arrival of the recorder into the area of classical music and music pedagogy of the period, as well as the use of the recorder in the arrangements of folk songs within the organized folk revival movement of the period. These processes lasted for almost three decades. The use of the recorder in the field of folk music arrangements can be observed very well in the examples of Czech Radio in Plzeň sound archives, as well as in commercial recordings of the 1970s and 1980s with the arrangements by Jaroslav and Josef Krček. Among other arrangers of folk music of the period, the author names the frequent contributions of Jan Málek. In the present day, the recorder is widely used by children's folk ensembles. In adult folk ensembles, the recorder is mostly used as a substitute for the missing bagpipe. Nevertheless, the way in which the recorder is used within school education and interpretation practice these days can hardly be considered typical for a folk instrument. Even more, since there are no reports (on the recorder) by Czech collectors (of folk music), the sound of the recorder in ensembles which perform folk music cannot be considered authentic.

Key words: The recorder; authentic interpretation of old music; folk ensembles; elementary musical education; musical pedagogy.

ODKAZ PŘEDKŮ: MORAVSKÝ FOLKLOR A MĚSTSKÁ AVANTGARDA

Julia Ulehla

Ve svém příspěvku bych ráda spojila několik úhlů pohledu. Je to jednak názor aktivní muzikantky, dále postoj etnomuzikoložky zkoumající moravskou lidovou píseň a v neposlední řadě můj osobní pohled, v němž se odráží má identita (já jako produkt české diaspory). Zároveň se pokusím formou auto-etnografické případové studie okomentovat koncert, který jsem měla na Folkových prázdninách v Náměstí nad Oslavou v pondělí 25. července 2016. Chci tak potvrdit svůj předpoklad, že má scénická představení prezentující moravské lidové písně mohou sloužit jako samostatná výzkumná metoda. V početných ohlasech veřejnosti na svá pódiová vystoupení sleduji, jak různorodé jsou představy o tom, jak má moravská lidová píseň fungovat v dnešní společnosti. Jinak řečeno: jak reagují lidé, kteří považují moravskou lidovou píseň za součást svého kulturního a genetického dědictví, když s tímto tradičním materiálem experimentuje cizinka s českými kořeny?

Tato případová studie dále ukazuje tři oblasti, které mohou být pro studium lidové písně v moderním světě významné. Poskytuje jednak sběr dat, která se týkají výsledků a následků ochrany textově zdokumentovaných tradičních materiálů a použití transkripce a textově zdokumentovaných tradičních projevů v případě, že je orální tradice ztracená. Dalším momentem je dialog mezi diasporou a domovem. Ten, který tato studie nabízí, se dotýká otázek původu, kontinuity, autenticity, kulturní a politické identity a hybridity. Zkoumaná otázka „Jiného“ (*Other*) či rozporu mezi etickým a emickým je proměnlivá a zaměnitelná. V neposlední řadě může tento text posloužit jako výchozí bod pro kontinuálně se rozvíjející vztah mezi tradicí a experimentováním, či dokonce mezi tradicí a avantgardou.

Je třeba zdůraznit, že můj výzkum je v naprostém začátku, a to, co zde předkládám, jsou myšlenky, ke kterým jsem dospěla

v prvním období svého terénního výzkumu na Moravě, jenž byl zahájen v červnu 2016. Má pozorování jsou tak vědecká jen zčásti a z větší části jsou založena na rozhovorech, které se týkaly místních ohlasů na mou uměleckou tvorbu spjatou s lidovými písněmi. Pokud se mi povede tyto myšlenky zpřesnit a rozvinout, pokusím se získané informace lépe kvantifikovat a vymezit.

Na koncertu v rámci festivalu Folkové prázdniny jsem spolu se svým manželem, kytaristou Aramem Bajakianem, představila projekt *Dálava*¹ – hudební experiment založený na lidových písních ze Slovácka, které sesbíral můj pradědeček Vladimír Úlehla (1888–1947) na přelomu 19. a 20. století. Díky své odborné kvalifikaci (byl biolog) mohl Úlehla v knize *Živá píseň* (1949) vytvořit a předložit hloubkovou a novátorskou studii lidových písní z města Strážnice: představil písně jako živé organismy, které se velmi těsně vztahují ke svému životnímu prostředí. Mne samotnou myšlenky o živé písni velice ovlivnily. Přestože jsem byla od této tradice odloučená, pokusila jsem se vybrané písně zasadit do kulturního prostředí města New Yorku, kde jsme v době natáčení našeho prvního alba pobývali a kde jsme začali s projektem. Ve spolupráci s instrumentalisty z avantgardní hudební komunity z centra New Yorku jsem vytvořila kolem zápisů těchto písní hudební mikrokosmos. Snažila jsem se otištěné písněové materiály znovu oživit, dát je opět do kontextu a vrátit jim jejich orální podobu.

Můj otec opustil Československo v roce 1968 s myšlenkou, že se nebude smět nikdy vrátit. Nakonec se usadil v Texasu, kde se seznámil s mou matkou a vzal si ji – má matka je Američanka s francouzskými, velšskými a čerokíjskými předky. Doma jsme nikdy nemluvili česky, ale od mých pěti let jsme každoročně jezdili za mými prarodiči, strýcem a jeho dětmi na Moravu, do okolí Brna. Hudební tradice Slovácka jsem znala jen z poslechu, a to když si můj otec doma zpíval při poslechu nahrávek se známým

1. Viz <<http://www.dalavamusic.com>>.

hornáckým primášem Martinem Hrbáčem² či když se zpívalo na návštěvě u prarodičů.

Projekt *Dálava* jsem začala jako zpěvačka, ne jako odbornice na výzkum tradiční hudby. Vše začalo vnitřním rozhovorem, který se odehrával mezi mnou a knihou obsahujících zápisy mého dědečka, potom se konverzace změnila ve filozofický dialog mezi mnou a mým předkem, k čemuž se přidal i můj manžel jako hudební a tvůrčí spolupracovník. Nakonec se spolupráce rozšířila o další hudebníky z avantgardních hudebních komunit v New Yorku a potom i v kanadském Vancouveru. Z fiktivního rozhovoru nad písněmi sesbíranými mým dědečkem se stalo i téma pro mou disertační práci v oboru etnomuzikologie. Nakonec mne výzkum přivedl na Moravu, kde jsem se dostala do kontaktu s nositeli tradice a s konkrétními místy, kde tato hudba žije stovky let.

Hudební výsledky zmíněného projektu poskytují pěkný příklad toho, co se stane, když je orální tradice nepřítomná a jediným podnětem pro hudební tvorbu zůstává písemná dokumentace (jinými slovy transkripce). Muzikanti ze Slovácka, kteří pracují s tradičními písněmi v kontextu hybridní hudby a world music, opakovaně zdůrazňovali, jak daleko za konvenční hranice jsme posunuli tradici. Také mluvili o tom, že na sobě cítí tlak zachovat tradiční hudbu a přizpůsobit se jí. Tento fakt jsem já osobně při tvorbě mé hudby vůbec nebrala v úvahu; nicméně tento aspekt se stává čím víc aktuální, čím víc se přibližuji práci mého dědečka a k lidem a místům, které mají zájem na zachování tradice. Někdo mi řekl, že si myslí, že písně z projektu *Dálava* zní tak, jak asi bude znít moravská lidová hudba za sto let. Svěřuji se zde s těmito zážitky proto, že doufám, že hudba, která vznikne za podobných situací, může posloužit výzkumu, který by případně poukázal na tlaky, jimž jsou vystaveni hudebníci, kteří pracují s tradiční

2. Martin Hrbáč (*1939) – hudební, zpěvák, od roku 1966 stojí v čele vlastní Hornácké cimbálové muziky Martina Hrbáče. Jako zpěvák i primáš hostoval často také s dvěma rozhlasovými tělesy: Brněnským rozhlasovým orchestrem lidových nástrojů (Brno) a CM Technik (Ostrava). Patří k nejznámějším interpretům lidových písní z Hornácka (Trachtulec 1997).

hudbou v lokálním kontextu, a na svobodu, kterou umožňuje práce ve fyzickém odloučení a s tištěnou stránkou.

Druhý okruh mých úvah se týká možnosti, jimiž může pódiová praxe a následný výzkum tradiční moravské hudby zahájit dialog mezi diasporou a vlastí. V takovém dialogu by se probíraly otázky původu, kontinuity, autenticity, kulturní a politické identity a hybridity. V mém konkrétním případě je otázka pozice výzkumníka a předmětu studia dosti složitá. Nebojím se dokonce říci, že tím, že veřejně vystupuji, se silová dynamika výzkumník – zkoumaný objekt převrátila, protože to, co dělám, je nejen pozorováno, ale i podrobně zkoumáno, podobně jako já zde pozoruji a podrobně zkoumám postup svého terénního výzkumu. Studovaný „Jiný“ (*Other*) předmět neboli etický/emický rozpor se mění a převrací. Protože jsem produkt diaspory, protože mám slavného předka, který je hluboce spojen s tradiční hudbou, protože můj otec uprchl z komunistického Československa a rozhodl se žít v zahraničí, a protože já jsem nějak překročila tradici, představuje tento projekt také zkoušku ohněm, v níž je chápání „Jiného“ (*Other*) obnaženo a kde je verze „Já“ (*Self*) v New Yorku, či v mém případě „Já“ (*Self*) ve Starém světě, imaginární. Hudba a pódiová praxe se stávají optikou, jejímž prostřednictvím vnímáme hodnoty, priority a s nimi související estetiku.

Prakticky každý, s kým jsem se během svého výzkumného pobytu na Moravě setkala, se mne ptal, kdy můj otec odešel z Československa a proč. Odhaduje se, že během komunistického režimu odešlo z Československa něco mezi 200 000 až miliónem lidí, záleží na zdroji informací. A opět, prakticky každý, s kým jsem mluvila, má v cizině rodinu nebo známé. Často si říkám, jak by se asi změnil můj život, kdybych se narodila v České republice, a ne v Tennessee. A jak by se vzhledem ke změně prostředí změnila hudba, kterou dělám?

Projekt *Dálava* začal podobnou otázkou: Jaký vliv má prostředí na kulturní produkty, jako jsou písně? Můžeme takové vlivy vnímat a dokumentovat? Postupně však projekty přinesl i nové otázky a oblasti zájmu. Například: Jaký je vzájemný vztah mezi tradicí a experimentováním? Mají nositelé tradice jiné zájmy, priority

a tvůrčí procesy než ti, kteří experimentují s tradicí? Mohou vstoupit do vzájemného dialogu? Co jsou znaky autenticity? Může experimentální umělecká praxe založená na tradici sloužit jako právoplatná výzkumná metoda? Může ukázat představy o kulturně specifické estetice a kulturním vlastnictví a odhalit množství rolí, které má tradiční hudba v moderním životě?

Jako pozorovatel, který je částečně vně a dívá se dovnitř, jsem získala dojem, že mnoho lidí na Moravě vnímá svou lidovou hudbu jako kulturní dědictví a staví se k ní kriticky, i když jsou s ní spojeni různě, a to podle věku (takže přemýšlejí o tom, jak lidovou hudbu používal komunistický režim), podle místa a podle toho, kam směřují svou identitu v rámci místní, regionální, národní nebo i mezinárodní komunity. Každý však má na moravskou lidovou hudbu nějaký názor, a tak měl také každý svůj názor na to, co s tou hudbou dělám já. V následujících řádcích se s vámi podělím o několik ohlasů, které jsem zaznamenala po prezentaci své práce v České republice:

„Co to udělala s naší hudbou?“

„Musíte ještě pracovat na výslovnosti.“

„Co vás na té muzice baví? Opera se k vám hodí daleko víc. Tohle je nejnižší forma hudby, je to jen pro mé kamarády v hospodě, když jsou všichni opilí.“

„Proč nepřeložíte slova do angličtiny? Měla byste myslet na své posluchače a na to, aby se ta hudba líbila všem.“

„Mám velkou krizi. Požádali mě, abych navrhl muzeum tradiční moravské kultury. Kdyby bylo v Maďarsku, nešel bych tam. Kdyby bylo v Americe, nešel bych tam. Tradiční kultura mne nezajímá. Jenom Janáček a Martinů měli schopnost vzít lidové prvky a přetvořit je tak, aby oslovily lidi na univerzální a mezinárodní úrovni.“ (To znamená: pokud není člověk výjimečný, neměl by zpracovávat lidové tradice, pokud chce oslovit mezinárodní publikum)

„Když zpíváte, mám dojem, že jste dosáhla něčeho, co je hluboko pod zemským povrchem, co spojuje Českou republiku se Spojenými státy. Něco, co patří ke zdrojům lidského bytí.“

„Objevila jste nový, plný výraz pro národní hudbu.“

Lidé také často hovoří o fyzickém ohlasu na můj zpěv a vystoupení, například se rozpláčou, mají husí kůže, nebo se jim svírá srdce či žaludek. Ale dva nejčastější ohlasy jsou „*Musíte ještě pracovat na výslovnosti*“ a „*Rozplakala jste mne*“.

Co vše lze z toho vyvodit? Znamená to, že pro množství nejrůznějších lidí to znamená hodně věcí. Ukazuje se, že rozdíly obecné češtiny a jihomoravského dialektu jsou pro mnoho lidí extrémně důležité, možná ještě více než hudební obsah písní. Dále se ukazuje, že je možné dosáhnout něčeho, co může být komunikováno přes hranice kultur, ale co zároveň nelze vnímat univerzálně. Dá se z toho vyvodit, že držitelé kultury, jinými slovy posluchači, jsou schopni vnímat mnoho vrstev simultánně, přičemž tyto vrstvy se propojují s okolím a navzájem mezi sebou. A zároveň tak neustále mění hierarchii toho, jak je vnímáme. Někdy je na povrchu vrstva lingvistického obsahu, jindy je to citlivost na přesné proporce fonemického rytmu a nuance frázování, nebo hudební struktura, tónbr či vokální vibrace, prchavá vzpomínka, nebo rozptýlení – např. prázdný žaludek.

Můj výzkum tradiční kultury, který začal v diaspoře a který provádím s pomocí transkripce tištěných písní, může mít význam v širších debatách než jen ve významech a podnětech, které mají v domácím prostředí Slovácka či Moravy. V současné době jsme svědky jedné z největších masových migrací lidí od druhé světové války. Kultura obecně je zvýšenou měrou delokalizovaná a hybridizovaná a rozšíření orální kultury zvýšenou měrou závisí na nahrávkách a tištěných médiích, často téměř bez kontaktu s původní kulturou. Hodnocení experimentů diaspor s tradičními inkarnacemi, a dokonce situace jako tato, v níž se obě dvě setkávají a vzájemně reagují, vytváří v souvislosti s výše popsanými proměnami obrázků mnohostranné, dialogické a vyvíjející se umělecké praxe, v níž se významy tvoří a razí si cestu v množství různých kontextů.

Dokonce i Vladimír Úlehla, který byl posedlý zachováním žijící lidové kultury, která (podle něj) žila jen na venkově v osobách nositelů tradice, měl kontakty na avantgardu. Jako takový přivedl

na Slovácko Henryho Cowella³ a Jacquese Preverta⁴. Já, v pozici umělkyně, se nesnažím obnovit tradici – to bych nikdy skutečně neuměla – ale dívám se na písně jako na jistý spirituální zdroj, na něco, co dává život a obsahuje tajné rezervoáry.

Než jsem v létě 2016 přijela na Moravu uskutečnit svůj terénní výzkum, spočívala moje práce s *Dálavou* v New Yorku a Vancouveru především v tom, že jsem se snažila dostat ke kořenům či zdrojům tradice prostřednictvím vlastního artefaktu – experimentovala jsem s přepisy písní, a to buď sama, nebo se skupinou zpěvaček, s hudebníky, za přítomnosti publika. Nebo když jsem s písněmi začínala pracovat, celé hodiny jsem si je zpívala pro sebe, dlouhé měsíce, abych zjistila, jak chtějí být zpívány. A potom se v nich v určitém momentu probudil život, který nevznikl jako záměr či výsledek vědomého výběru, ale život, ke kterému jsme dospěla prostřednictvím určitého stavu prázdnoty. V té chvíli jsem písničky přinesla mému manželovi Aramovi a společně jsme potom pracovali na vybroušení zvukové podoby každé melodie.

V současné době využívám nejen své představivosti a toho, co jsem objevila o svých kořenech; dostala jsem se na konkrétní místa a mezi lidi, kteří sami zosobňují tradici; zdroje, z nichž čerpám, jsou neustále se rozšiřující konstelací konkrétních událostí a míst. Navždy si budu pamatovat tichý a důstojný zpěv muže na pohřbu ve Strážnici: jak zpíval, bolest jeho srdce přímo hmatatelně zaplňovala místnost. Nikdy nezapomenu na to, jak jsem se na besedě u cimbalu v brněnském Slováckém krúžku učila tančit danaj a jakou sílu měl mužský zpěv, když se ten večer začalo muzicírovat.

Jako pokusný subjekt jsem hybridizovaný organismus, který se snaží vnést písně do nového, cizího (zahraničního) ekosystému. Jinak řečeno, z pozice heterogenně genetické diasporý se pokouším

3. Srov. Úlehla 1949: 61–62, podrobněji Drliková 1995 a Sachs 2012.

4. Tuto informaci mám ústním podáním od mé babičky Blanky Úlehlové a od mého otce Martina Úlehlý, kterému to řekla Marta Úlehlová, první žena Vladimír Úlehlý. V materiálech po mé babičce je také uložen filmový scénář, na němž spolupracovali Vladimír Úlehla, Jacques Prevert a Hanns Eisler.

objevit krajinu písně – tedy její prostorový, časový a psychofyzický terén, stejně jako její liminální a komunální možnosti a kontexty. Motivace a otázky, které mne stále nutí, abych ve výzkumu Slovácka vytrvala, jsou prosté. Chci rozšířit své pochopení toho, co znamená být člověkem, pochopit, jak fungovat ve vztahu s jiným člověkem, a také pokročit směrem k poznání toho, kdo jsem a odkud pocházím.

Literatura:

- BOHLMAN, Philip V. 1988: *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- DRLÍKOVÁ, Eva 1995: Henry Cowell, Leoš Janáček, and Who Were the Others? In: BECKERMAN, Michael – BAUER, Glen (eds.): *Janáček and Czech Music. Proceedings of the International Conference (Saint Louis 1988)*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, s. 295–300.
- SACHS, Joel 2012: *Henry Cowell: a Man Made of Music*. New York: Oxford University Press.
- SLOBIN, Mark 1996: *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe*. Durham: Duke University Press.
- TRACHTULEC, Vít 1997: Hrbáč, Martin. In: Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 40.
- ÚLEHLA, Vladimír 2008 [1949]: *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový.

Conjuring Ancestors: Moravian folklore in the urban avant-garde

This presentation explores the sources, both real and imagined, of a diasporic performance practice/auto-ethnographic research on Moravian folk song. The New York/Vancouver based Dálava project incorporates folk melodies from Slovácko that were transcribed by Vladimír Úlehla in the first half of the 20th century. Úlehla used his expertise in the biological sciences to perform an in-depth and novel study of folk songs from the town of Strážnice, and he considered the songs to be living organisms that were intimately related to their ecological environs. Inspired by his ideas of living song, but confronted with the reality of a deep cultural and familial heritage severed by diaspora, Vladimír's great-granddaughter Julia Ulehla has taken the seeds of the folk songs and transplanted them into the ecological and cultural environs of her urban North American home. Along with musicians from avant-garde musical communities in these cities, she created musical microcosms around the song transcriptions, in an effort to re-animate, re-contextualize, and re-oral-ize the archival song materials into sound and body. Despite forces of dispersion, obstruction, and hybridization, what of the original source(s) can be made manifest? What is authentic in this case? What is borrowed, stolen, or rightfully owned?

Key words: Traditional Moravian music; diaspora in America; Vladimír Úlehla; hybridity; re-contextualization; authenticity.

CONJURING ANCESTORS: MORAVIAN FOLKLORE IN THE URBAN AVANT-GARDE

Julia Ulehla

In the present paper, I will write from multiple points of view: as a musician, as an ethnomusicologist researching traditional Moravian song, and as a product of the Czech diaspora. I am going to discuss the concert that I presented at Folkové prázdniny in Náměšť nad Oslavou, Czech Republic, on Monday night, July 25, 2016, as an auto-ethnographic case study. I would like to further propose that my performance work with traditional Moravian song can function as a research methodology in its own right. Public responses to my performance work are varied and many, and they reveal diverging beliefs about the way in which Moravian song currently functions in society. In other words, how do people who consider Moravian traditional song as their cultural and genetic heritage react when an outsider with Czech roots experiments with traditional materials?

Furthermore, this case study reveals three things that are perhaps relevant to the study of folk music in the modern world: First, it provides a data sample concerning the outcomes and ramifications of preservation and the use of transcription and textually documented traditional materials when oral tradition is lost. Secondly, it opens up a dialogue between diaspora and homeland, one in which questions of origin, continuity, authenticity, cultural and political identity, and hybridity must be negotiated. The studied “Other,” or etic/emic divide is changing and reversible. And thirdly, it can be considered as a point in the continually evolving relationship between tradition and experimentation, and even tradition and the avant-garde.

I must also stress that this is the very beginning of my research, and what I am presenting to you today are the reflections of my first period of fieldwork here in Moravia, which began in June 2016. My observations are quasi-scientific and largely based upon conversations I have had about local responses to my artistic work

with traditional song. If these ideas continue to refine and evolve, I will look for ways to better quantify and frame the information.

At the concert in Náměšť nad Oslavou my husband, guitarist Aram Bajakian and I presented *Dálava*¹, a musical experiment which draws upon traditional Moravian folk songs from Slovácko that were collected by my great-grandfather Dr. Vladimír Úlehla during the end of the 19th and first half of the 20th centuries. In his book *Živá píseň (Living Song)* (1949), Dr. Úlehla used his expertise in the biological sciences to perform an in-depth and novel study of folk songs from the town of Strážnice, and he considered the songs to be living organisms that were intimately related to their vital environs. Inspired by his ideas of living song, but cut off from the tradition, I tried to grow these songs inside the cultural environment of New York City, where we were living at the time we made our first record and began the project. Along with musicians from the Downtown avant-garde musical community, I created musical microcosms around the song transcriptions, in an effort to re-animate, re-contextualize, and re-oral-ize the printed song materials into sound and body.

My father left Czechoslovakia in 1968, believing that he could never return. He eventually found his way to Texas, where he met and married my mother who is American of French, Welsh and Cherokee descent. We never spoke Czech at home, but ever since I was five years old, we have been making trips every year to visit my grandparents, uncle and cousins in the surroundings of Brno, Moravia. I was familiar with the musical traditions of Slovácko only from hearing my father sing along to recordings by Martin Hrbáč² at home, or my grandparents when we visited.

1. See <<http://www.dalavamusic.com>>.

2. Martin Hrbáč (b. 1939), a musician and singer who has been leading his own cimbalom band (The Martin Hrbáč Horňácko Cimbalom Band) since 1966. As a singer and primáš, he was a frequent guest of radio ensembles: The Brno Radio Folk Instruments Ensemble, and the Technik Cimbalom Band of Ostrava. Hrbáč is one of the most well known performers of folk songs from the Horňácko region (Trachtulec 1997).

I began the *Dálava* project as a singer, not as a researcher of traditional music. It began as a conversation between myself and a book of song transcriptions, which then changed into a philosophical dialogue between myself and my ancestor, and then began to include my husband as musical and creative collaborator. It widened to include other musicians from avant-garde musical communities in New York and eventually Vancouver, and then it became the focus of doctoral research in ethnomusicology. Finally, it has brought me to Moravia, into contact with the carriers of the tradition and the physical place in which this music has lived for hundreds of years.

The musical results of this project provide an example of what happens when oral tradition is absent and textual documentation (in other words transcriptions) serves as the sole stimulus for musical creation. Musicians from Slovácko who are working with traditional song in hybrid and world music contexts continually stress the extent to which we have pushed the tradition outside of its conventions. They have also spoken of pressures upon them to preserve and conform, something that I didn't consider as I was creating this music, but that becomes a steadily growing presence as I move closer to the work of my great-grandfather and closer to the people and place who work to maintain the traditions. Someone told me he thought our music is what Moravian folk music will sound like in 100 years. I share these stories to suggest that the musical outcomes of a situation such as this can be used to explore and hopefully articulate the pressures of musicians working with local traditions within local contexts, and the freedom that physical separation and a printed page affords.

My second point concerns the ways in which this performance practice and subsequent research into traditional Moravian song can open up a dialogue between diaspora and homeland, one in which questions of origin, continuity, authenticity, cultural and political identity, and hybridity must be negotiated. The position of who is researcher and who is the object of study, in this case, is quite complicated, and I might even suggest that by publicly

performing, the power dynamics of researcher and researched are reversed, as what I have done is under observation and scrutiny, just as I observe and scrutinize in the process of conducting fieldwork here. The studied “Other,” or etic/emic divide is changing and reversible. Because I am a product of diaspora, because I have a distinguished ancestor deeply connected with traditional music, because my father escaped Communist Czechoslovakia and chose to live abroad, and because I have in some ways transgressed upon the tradition, this project serves as a crucible in which notions of “Other” are exposed, where a version of a “Self” in the New World, or in my case “Self” in the Old World can be imagined. Music and performance practice become the lens through which values, priorities, and their attendant aesthetics are perceived.

In virtually every encounter that I have had during this field stay in Moravia, I am asked when my father left Czechoslovakia, and why. Depending on the source, it is estimated that during the Communist regime, anywhere between 200,000 to one million people left Czechoslovakia, and again, virtually everyone I have met has family or friends who live abroad. As I spend more time here, I wonder how life would be different if I was born here instead of Tennessee. And how would the music I make reflect that change of environment?

Dálava began with a similar question: What effect does environment have on cultural materials such as song? Can the effects be perceived and documented?

It has continued to inspire new questions and points of inquiry, for example: What is the relationship between tradition and experimentation? Do bearers of tradition and experimenters with tradition have different concerns, priorities, and creative processes, and can they be in dialogue with one another? What are the markers of authenticity? Can an experimental artistic practice based on tradition serve as a research methodology in its own right? Can it uncover notions of culturally specific aesthetics and cultural ownership, and reveal the many roles that traditional music plays in modern life?

As a quasi-outside observer looking in, I have the impression that many people in Moravia acutely feel their folk music as cultural heritage, although they engage with it in varying degrees and according to their age (which also affects their thoughts on its use by the Communist regime), their locality, and how they vector their identities within local, regional, national, and even international communities. However, everyone has an opinion about Moravian traditional music, and thus everyone has an opinion about what I have done with it. I will share a few responses that I have had since presenting this work in the Czech Republic:

“What has she done with our music?”

“You need to work on your pronunciation.”

“Why do you bother with this music? Opera suits you much better. This is the lowest form of music, it is just for my friends at the pub after they are completely drunk.”

“Why don’t you translate the words to English? You should think about your audience and how to have universal appeal.”

“I have a big crisis. Someone asked me to design a museum for traditional Moravian culture. If it was in Hungary, I would never go. If it was in America, I would never go. I just don’t care about traditional culture. Only Janáček or Martinů were able to take the folk elements and make them relevant on a universal and international level.” (In other words, unless you are exceptional, don’t bother creating with traditional materials if you want to have international impact.)

“When you sing I have the impression that something that is below the earth’s surface, below the country of the Czech Republic and below the United States is reached. Something that is at the source of being human.”

“You found a new, full expression of national music.”

Also, people often speak of physical responses to performances, such as crying, having goose bumps, or feeling their hearts or their stomachs. But the two most frequent comments are “You need to work on your pronunciation” and “You made me cry.”

So what does this all mean? It means that it means many things for many different people. It shows that the nuances of the Czech language and South Moravian dialect are extremely significant to many people, perhaps even above and beyond musical content. It shows that it is possible to access something that can be communicated across culture lines, but that it is not universally perceived. It suggests that the beholders of culture, audiences in other words, are able to perceive many layers simultaneously, all of which are billowing around and through one another, and which continuously change in a hierarchy of perception. At times the layer of linguistic content is on the top, at others a sensitivity to the precise proportions of phonemic rhythm and nuances of phrasing, at others the musical structure, or the timbre or vocal vibration, a fleeting memory, or a distraction like a hungry stomach. The diverse range of reactions speaks to the various ways in which people vector themselves in the world, from local to international milieus, and the space that traditional culture is allotted in that vectoring.

My inquiry into traditional culture that began in diaspora and is achieved through printed song transcriptions can be relevant to larger debates, in addition to the meanings and provocations it has in local Slovácko or Moravian milieus. As we witness one of the largest mass migrations of human beings since WWII, as culture in general becomes increasingly de-localized and hybridized, and as the dissemination of oral culture increasingly relies upon recorded and printed media, sometimes with little actual proximal contact, evaluating the experiments of diaspora alongside traditional incarnations, and even situations such as this one in which the two can interact, creates the picture of a multifaceted, dialogic, and evolving artistic practice in which meanings are created and forged in a variety of contexts.

Even Vladimír Úlehla, who was obsessed with preserving the living folk culture that (according to him) was only alive in the countryside through the bearers of tradition, also had ties to the avant-garde, bringing Henry Cowell³ and Jacques Prevert⁴ into the centers of traditional culture in the Slovácko region (Strážnice

and Velká nad Veličkou, and perhaps others). As an artist, I am not looking to recreate tradition, it is something I could never truthfully do, but I am looking to the songs as a kind of spiritual resource, something that gives life and contains secret reservoirs.

Before coming to Moravia for fieldwork this summer, my work with *Dálava* in New York and Vancouver has primarily consisted of trying to become acquainted with this resource through the artifact itself, or in other words, through experiments made embodying the song transcriptions—alone, with a group of women singers, with musicians, and in the presence of audiences. For example, when I began working with these songs, I would sing them by myself for hours, over a period of months, to try and discover how they wanted to be sung. At a certain point, life began to articulate itself, a life that was not a product of conscious choice or design, but rather I arrived to it through a certain state of emptiness. At this point, I brought them to my husband Aram, and we worked to elaborate a sound world for each melody.

But now, in addition to embodied discovery and my own imagination, as I live inside this place and amongst people who themselves embody the tradition, the reservoirs I draw upon include an ever-expanding constellation of concrete events and locations. Forever imprinted into my consciousness is the quietly dignified singing of a man at a funeral in Strážnice, in which his heartache traveled palpably out into the room. I will never forget learning to dance the Danaj at a cimbalom party (*beseda u cimbálu*) at the Slovácky krúžek in Brno, and feeling the force of the men's singing as they began the evening's musicking.

As a test subject, I am a hybridized organism attempting to carry the songs within a new, foreign ecosystem. In other words, from a heterogeneously genetic diaspora position, I am trying to

3. See Úlehla 1949: 61–62, for details, see Drlíková 1995 and Sachs 2012.

4. This I know from the oral history of my grandmother Blanka Úlehllová and from my father Martin Úlehla, as was told to him by Marta Úlehllová, Vladimír's first wife. Also, in my grandmother's archives, a screenplay exists in which Vladimír Úlehla, Jacques Prevert, and Hanns Eisler were engaged to collaborate.

discover the landscape of the song—that is its spatial, temporal, and psychophysical terrain, as well as its liminal and communal possibilities and contexts. The motivations and questions that compel me to follow this inquiry into Slovácko song are simple—to expand my understanding of what it is to be human, to understand how to be in relation to another person, and to take a step towards knowing where and who I come from.

Bibliography:

- BOHLMAN, Philip V. 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- DRLÍKOVÁ, Eva. 1995. “Henry Cowell, Leoš Janáček, and Who Were the Others?” in *Janáček and Czech Music: Proceedings of the International Conference (Saint Louis 1988)*, edited by Michael Beckerman and Glen Bauer, 295-300. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- SACHS, Joel. 2012. *Henry Cowell: a Man Made of Music*. New York: Oxford University Press.
- SLOBIN, Mark. 1996. *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. Durham: Duke University Press.
- TRACHTULEC, Vít. 1997. “Hrbáč, Martin.” in *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*, edited by Martina Pavlicová and Lucie Uhlíková, 40. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- ÚLEHLA, Vladimír. 2008 [1949]. *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový.

Summary

This presentation explores the sources, both real and imagined, of a diasporic performance practice/auto-ethnographic research on Moravian folk song. The New York/Vancouver based Dálava project incorporates folk melodies from Slovácko that were transcribed by Vladimír Úlehla in the first half of the 20th century. Úlehla used his expertise in the biological sciences to perform an in-depth and novel study of folk songs from the town of Strážnice, and he considered the songs to be living organisms that were intimately related to their ecological environs. Inspired by his ideas of living song, but confronted with the reality of a deep cultural and familial heritage severed by diaspora, Vladimír's great-granddaughter Julia Ulehla has taken the seeds of the folk songs and transplanted them into the ecological and cultural environs of her urban North American home. Along with musicians from avant-garde musical communities in these cities, she created musical microcosms around the song transcriptions, in an effort to re-animate, re-contextualize, and re-oral-ize the archival song materials into sound and body. Despite forces of dispersion, obstruction, and hybridization, what of the original source(s) can be made manifest? What is authentic in this case? What is borrowed, stolen, or rightfully owned?

Key words: Traditional Moravian music; diaspora in America; Vladimír Úlehla; hybridity; re-contextualization; authenticity.

Přílohy / Appendix:



Vladimír Úlehla (1888–1947)



Strážnická studentská cimbálová muzika s primášem Slávkem Volavým. Rozhlasové natáčení s Vladimírem Úlehlou / The Strážnice Student Cimbalom Band led by Slávek Volavý. From the live radio broadcasting with Vladimír Úlehla. Foto / Photo Jan Machálek 1946



Julia Ulehla. Foto / Photo Petr Konšel 2016



Julia Ulehla a Aram Bajakian na koncertu v Náměšti nad Oslavou / Julia Ulehla and Aram Bajakian at the concert in Náměšť nad Oslavou. Foto / Photo Ivan Prokop 2016

TŘIKRÁT K PRAMENŮM BLUES

Jan Sobotka

Je příznačným paradoxem, že Samuel Charters (1929–2015), autor první publikace o blues (*The Country Blues*, 1959), se věnoval nejstarší sbírce amerických černošských – doslovně v titulu *otrockých* – písní až nedlouho před svojí smrtí: monografie na toto téma byla jeho poslední prací a vyšla nakonec v roce, kdy Charters zemřel.¹

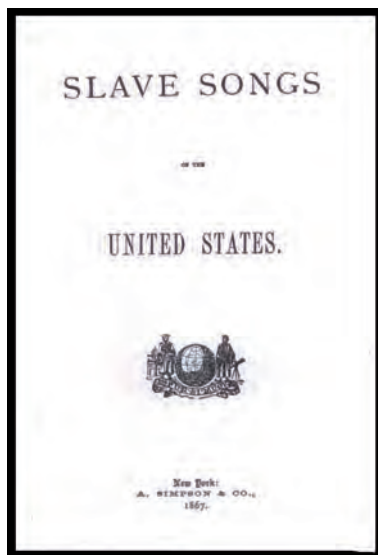
Lze se jen divit, jak málo pozornosti bylo v případě blues dosud věnováno těm nejzákladnějším pramenům a kolik prostoru se naopak dostávalo vágním romantizujícím, poetizujícím a ideologizujícím představám. Podíváme-li se ale na věc brýlemi středoevropského folkloristického školometa, otázky jsou jednoduché: Zachytily blues písňové sbírky 19. století? Setkali se sběratelé v terénu s prvními bluesmany? Kde hledat nejstarší nahrávky?

Odpověď první

Sbírka *Slave Songs of the United States* byla jako první svého druhu otištěna vydavatelstvím A. Simpsona v New Yorku v roce 1867, tedy nedlouho poté, co u nás vyšla třetí sbírka Sušilova² či sbírka Erbenova³. Její editoři William Francis Allen (1830–1889), Lucy McKim Garrisonová (1842–1877) a Charles Pickard Ware (1840–1921) jistě neposkytli 136 číslý nářevů s texty vyvážený a reprezentativní vzorek tehdejší černošské lidové zpěvnosti – sami otevřeně prohlašují, že k porozumění duši

1. Charters, Samuel 2015: *Songs of Sorrow. Lucy McKim Garrison and „Slave Songs of the United States“*. Jackson: University Press of Mississippi.
2. Sušil, František (ed.) [1853–1859]: *Moravské národní písně s nářevy do textu vřaděnými*. Brno: Karel Winiker.
3. Erben, Karel Jaromír (ed.) 1864: *Prostonárodní písně a říkadla*. Praha: Jaroslav Pospíšil.

Titulní list sbírky *Slave Songs of the United States*. New York: A. Simpson, 1867



amerického černocha by bylo žádoucí poznat především světské písně (Allen – McKim Garrison – Ware 1867: vii). Drtivá většina publikovaných písní byla však duchovních. Autoři uvádějí, že většina z nich je „civilizovaného“ rázu, zatímco jen malá část vykazuje „niterně barbarský charakter“ (Tamtéž: vi). Za pozornost stojí jejich snaha určit nápěvy možného afrického původu a jejich srovnání písní z Port Royalu s *romaikou* představuje příkladný worldmusikalismus (Tamtéž: viii).

Některé z písní jsou nám na první pohled povědomé – za všechny *Michael Row the Boat*,⁴ *The Lonesome Valley*⁵ nebo *Nobody Knows the Trouble I've Seen*⁶. Styčných bodů s materiálem, který

4. Srov. Allen – McKim Garrison – Ware 1867: 23, č. 31.

5. Tamtéž: 5, č. 7.

6. Tamtéž: 55, č. 74.

111. I'M GWINE TO ALABAMY.

1. I'm gwine to A - la - ba - my, Oh.....

For to see my mammy, Ah.....

2 She went from Ole Virginny,—Oh,
And I'm her pickaninny,—Ah.

3 She lives on the Tombigbee,—Oh,
I wish I had her wid me,—Ah.

4 Now I'm a good big nigger,—Oh,
I reckon I won't git bigger,—Ah.

5 But I'd like to see my mammy,—Oh,
Who lives in Alabama,—Ah.

[A very good specimen, so far as notes can give one, of the strange barbaric songs that one hears upon the Western steamboats.]

bylo možno slyšet naživo ještě o sto let později v časech folk revivalu, je zde dostatek.

V oddílu III nazvaném „*Vnitrozemské otrokářské státy včetně Tennessee, Arkansasu a řeky Mississippi*“ pak narazíme pod číslem 111 na pozoruhodný osmitaktový, patřičně melancholický popěvek *I'm gwine to Alabama* zapsaný v g moll, s poznámkou: „*Velmi dobrý příklad, jak jen možno podat v notách, podivných barbarských písní, jaké lze slyšet na západních parnicích.*“ (Allen – McKim Garrison – Ware 1867: 89, č. 111)

Kdybychom rozšířili – například zdvojením prvních čtyř taktů – počet taktů na dvanáct, získali bychom příkladnou bluesovou „dvanáctku“. Můžeme zde vysledovat jak responzoriální principy africké hudby, tak předzvěst bluesové fráze, v níž zpívány verš dokončuje či na něj odpovídá nástroj.

Žádný nástroj zde však zaznamenaný není a je možné, že popěvek byl zpíván sborem více zpěváků, což obojí jej od blues

samozřejmě vzdaluje. Máme-li si zachovat střízlivý pohled, pak musíme konstatovat, že v nejlepším případě jde o tzv. *field holler* (halekačku), případně lze uvažovat i *work song* (pracovní píseň), tedy formy obecně považované nikoliv za blues, ale za jeho nejbližší předchůdce.

Komentář o podivné barbarské písni samozřejmě okamžitě připomene reakci Gertrudy Ma Rainey (1882/1886–1939) z roku 1902 na její první setkání s blues – „*Písnička to byla tak podivná a působivá...*“ (Leib 1981: 3) – stejně jako vzpomínku Williama Christophera Handyho (1873–1958) na jeho první setkání s blues: „...*nejpodivnější muzika, jakou jsem kdy slyšel*“ (Handy 1941: 74). Pro oba tyto černošské hudební profesionály bylo cokoliv podobného blues stále ještě stejně neslýchanou záležitostí, jako pro sběratele *otrockých písní* čtyřicet let předtím, zkrátka *strange barbaric, strange and poignant, the weirdest...*

Odpověď druhá

Limity notového zápisu překonal během prvních let 20. století další významný pramen, zápisky a nahrávky Howarda W. Oduma (1884–1954), sociologa putujícího po Mississippi a Georgii. Odum si rovněž uvědomoval význam světských černošských písní, jichž nakonec publikoval 115 čísel bez notace, ale s obsáhlým komentářem (Odum 1911). Na rozdíl od jeho předchůdců se u něj již ojediněle setkáváme se slovem *blues*. Výrazně početnější jsou tu už písně či jejich fragmenty, které známe z pozdějšího bluesového repertoáru, opět nacházíme materiál, který bychom snadno dotvořili do podoby příkladných blues, a je pravděpodobné, že se Odum v terénu setkal dost možná s prvními *bluesmany*, byť je zatím nazývá jinými termíny.

Po dvaceti letech sestavil tento badatel zajímavou tabulku, v níž porovnal verše ze svých zvukových záznamů s texty blues na gramofonových deskách (Hamilton 2007: 34). Evidentní souvislost však doprovodil povzdechem, že mladší na deskách vydávaná vrstva je méně poetická a nemile obhroublá, čemuž lze snadno věřit.

Odum pořizoval své nahrávky těsně před tím, než byly pořízeny první fonografické záznamy v Čechách a na Moravě, a to v době, do níž střízlivější autoři váhavě kladou předpokládaný nástup již vyhraněných bluesmanů (Evans 2005: 18). Nabízí se otázka, proč tyto nahrávky nikdy nebyly předloženy jako klíčový důkaz. Důvod je jednoduchý. Poté co je sběratel publikoval v roce 1911 v *Časopisu americké společnosti pro lidovou píseň* pod titulem *Lidové písně a lidová poesie, jak se nacházejí ve světských písních černochů z Jihu*, válečky s nahrávkami, které by ušetřily tolik našich planých diskusí, nenávratně zmizely⁷ (Hamilton 2007: 35).

Odpověď třetí

Absence podobných nahrávek nás přivádí k poslednímu z trestuhodně přehlížených pramenů. Je s podivem, jak houževnatě je uváděn údaj o *Crazy Blues* Mamie Smithové (1883–1946) z roku 1920 jakožto o prvním blues. Mohli bychom být jistě velkorysejší a vrátit se k nahrávce *Memphis Blues* Mortona Harveye (1886–1961) z roku 1914; tehdy ale šlo o bělošského zpěváka, jehož feeling byl vsutku neúnosně „bílý“. Ale mohli – a měli – bychom být naopak důslednější a žádat něco autentičtějšího než vaudevillové číslo Matky Smithové. To by nás pak přivedlo k nahrávkám z jara 1924, pořízeným neznámým Edem Andrewsem. Je příznačné, že vydavatel, label Okeh, dal na A stranu šelakové desky jeho *Barrelhouse Blues* se skromnými pozůstatky bohatší harmonie a přímočaré blues *Time Ain't Gonna Make Me Stay* ponechal na stranu B (Gibbs 2013: 200).⁸ Dlužno říci, že trvalo ještě dva roky, než se blues takovéto drsnosti definitivně prosadilo na hudebním trhu.

Navzdory osudové ztrátě, kterou představují Odumovy zmizelé zvukové snímky, můžeme se tu a tam setkat s nahrávkami, které nám umožňují si udělat dosti konkrétní představu o podobě

7. Potvrzeno v osobní komunikaci s Davidem Evansem v květnu 2016.

8. *Barrelhouse Blues* (<https://www.youtube.com/watch?v=dAW3s32GruU>) a *Time Ain't Gonna Make Me Stay* (<https://www.youtube.com/watch?v=B1mhrxJ-e3k>).

WILL SLAYDEN

TFS 123

AFRICAN-AMERICAN BANJO SONGS FROM
WEST TENNESSEE



černošské hudby kolem přelomu století, tedy v momentě zrodu blues. Jedním z nejpozoruhodnějších pramenů tohoto druhu jsou nahrávky banjisty Willa Slaydena,⁹ které shodou velmi šťastných okolností pořídil v roce 1952 mladý antropolog Charles McNutt (*1928). Slaydenovi bylo údajně kolem šedesáti, patřil tedy ke starší generaci bluesmanů, nicméně snad jeho nástroj jej na půlstoletí pozdržel u archaické podoby vznikajícího žánru.

Chceme-li tedy slyšet blues v momentě vzniku, můžeme je nalézt v časovém úseku někde mezi Slaydenovými odhrůvkami a hotovými blues Eda Andrewse.

9. CD *Will Slayden: African-American Banjo Songs from West Tennessee*. Tennessee Folklore Society, 2001.

Literatura:

- ALLEN, William Francis – McKIM GARRISON, Lucy – WARE, Charles Pickard (eds.) 1867: *Slave Songs of the United States*. New York: A. Simpson & Co.
- GIBBS, Craig Martin (ed.) 2013: *Black Recording Artists, 1877–1926. An Annotated Discography*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- EVANS, David 2005: *The NPR Curious Listener's Guide to Blues*. New York: Perigree.
- HAMILTON, Marybeth 2007: *In Search of the Blues. Black Voices, White Visions*. London: Jonathan Cape.
- HANDY, William Christopher 1941: *Father of the Blues*. New York: The Macmillan Company.
- CHARTERS, Samuel 1959: *The Country Blues*. New York: Rinehart and Company.
- LEIB, Sandra 1981: *Mother of the Blues. A study of Ma Rainey*. Amherst MA: University of Massachusetts Press.
- ODUM, Howard W. 1911: Folk-song and folk-poetry as found in the secular songs of the southern negroes. *The Journal for American Folk-Lore* 24, s. 255–294, 351–396.
- Will Slayden: *African-American Banjo Songs from West Tennessee*. CD. Tennessee Folklore Society, 2001 [booklet].

Three Times to the Sources of the Blues

The paper focuses on the origins of the blues. The author reminds us of the fact that so far there has been very little attention devoted to the basic sources of the blues, as compared to the large space devoted to vague, romanticizing, poeticizing, and ideologizing ideas concerning the blues. The author attempts to comment on the questions of whether the blues was captured in the early (American) song collections of the 19th century, whether the collectors really met the first bluesmen in their field research, and where to look for the oldest sound recordings. The author explores in detail the collection of *Slave Songs of the United States* (1867), then song lyrics published by Howard W. Odum in 1911, and finally two sound recordings. These include a shellac gramophone record of bluesman Ed Andrews and the songs “Barrelhouse Blues”, and “Time Ain’t Gonna Make Me Stay” which were published by Okeh in spring 1924, and the sound recordings of the banjo player Will Slayden, acquired by anthropologist Charles McNutt in 1952.

Key words: The blues; song collections; field research; first recordings; William Francis Allen, Lucy McKim Garrison, Charles Pickard Ware, Howard W. Odum, Ed Andrews, Will Slayden.

JE NA ZÁPAD CESTA DLOUHÁ: KOVBOJSKÁ PÍSNÍČKA V ČESKÝCH ZEMÍCH 1919–1949

Irena Příbylová

Téma letošního kolokvia mi umožnilo pokusit se najít odpověď na několik otázek z oblasti americké a české hudby zároveň: Jaké jsou naše nejstarší písničky o kovbojích? Jde o výpůjčky z americké lidové a populární hudby, nebo to jsou domácí, původní skladby? A jak sem zapadají notové dvoulisty z 30. let 20. století s obrázky kovbojů, které mne na existenci kovbojských písní v české kultuře opakovaně upozorňovaly?

Romantická postava osamělého kovboje, který míří se svým koněm do dálky za obzorem, patří k české kultuře už více než století. Najdeme ji v prvních cestopisech a povídkách ze západního pohraničí USA, v černobílých němých filmových westernech a jejich časopiseckých zpracování, v barevných filmech se zpívajícími kovboji, v trampských písničkách, v realistických románech i jejich parodiích, v televizních seriálech, v reklamě na cigarety a džinsy, v moderní filmové klasice i v jejím postmoderním a současném zpracování.

Zdomácnění kovboje v českém prostředí však nezačíná slovem kovboj. Neutrálního jezdce na koni, jak o něm píší v 19. století naši vystěhovalci za oceán nebo pozorovatel Josef Václav Sládek na svých amerických toulkách¹, vystřídal nejprve realistický termín pro člověka, který se stará o dobytek – skoták, později honák a s odkazem na španělsky mluvící americký Jihozápad a Mexiko také *vaquero*. Až s příchodem němých filmů a reklamy na ně si našinci osvojili populární termín *cowboy*, který později zdomácněl v souladu s českým pravopisem jako kovboj. Je paradoxní, že na skotáka se v průběhu 20. století pozapomnělo – v *Etymologickém*

1. Český básník a překladatel Josef Václav Sládek (1848–1912) pobýval v USA v letech 1868–1870. Jeho příhody a fejetony vyšly v roce 1998 v novém knižním vydání jako *Má Amerika* (Praha: Lidové noviny).

slovníku jazyka českého z roku 1971 zjišťujeme, že výraz „skoták – pasák skotu se nyní používá jen jako nadávka (= hrubec, nevzdělanec)“ (Machek 1971: 548).

1919–1929

Kovboje a jejich písničky budeme tedy u nás nejprve hledat v souvislosti s filmy. Znalci historie pražských biografů Miroslav a Jaroslav Čvančarovi (2011: 19) jmenují režiséra a šéfa společnosti Praga-film Antonína Fencla a společníka půjčovny American Film Company Miloše Havla. Ti od května 1919 přiváželi (z Londýna a Berlína) do tehdejšího Československa americké němé seriálové příběhy – mezi nimi kovbojky, indiánky a detektivky.² V jednom představení se obvykle hrály tři díly, což trvalo zhruba hodinu. Jednotlivé seriály prý měly i dvacet dílů. Pamětník a trampský písničkář Jenda Korda (1904–1986) atmosféru biografu svého dospívání barvitě popsal: „Na tato filmová představení se chodilo v patřičném oblečení. Nosili jsme sombrero, kostkované košile a výkony svých oblíbenců jsme hlasitě kvitovali.“ (Korda in Mácha 1967: 17) S velkou pravděpodobností byl mezi Kordovými oblíbenci i filmový hrdina Tom Mix, který se dostal do našich kin v roce 1923 (Čvančara – Čvančara 2011: 19).

Film byl v roce 1923 stále němý a rozhlas, který u nás začal vysílat v roce 1923, zatím oslovoval jen desítky posluchačů.³ Gramofonové firmy prodávaly desky s vážnou hudbou a populárními šlágry. Zpočátku převládala cizí produkce; nástup českých firem s českým repertoárem můžeme sledovat až koncem sledovaného desetiletí. Dvacátá léta tak s popularitou filmového obrazu a omezenou působností mediálního zvuku poskytovala velký prostor pro představivost. Zdá se, že více než filmový černobílý kovboj naplňoval fantazii potenciálních autorů a mladých

2. Miloš Havel měl přímé kontakty s podnikateli v USA až koncem roku 1920; pobočky sedmi amerických půjčoven filmů pak byly u nás otevřeny mezi zářím 1921 a březnem 1928 (Štábla 1992: 23).

3. „Do konce roku 1923 bylo vydáno 47 povolení k poslechu rozhlasu, ale začátkem roku následujícího měl Radiojournal již 80 abonentů.“ (fmh 2008)

lidí obraz románového zlatokopa, trapera či námořníka z povídek Jamese Curwooda a Jacka Londona. Zpodobnění kovboje ve spojitosti s hudbou je u nás před rokem 1929 spíše raritní a kovboj je chápán jako komická figura – zřejmě jde o převzatý stereotyp z němých filmových westernů, kde je kovboj opravdu jen špinavý honák, který rád pije a střílí.

Chlapík od krav se v USA ve 20. letech 20. století nemohl v popularitě rovnat dámám a pánům v blyštivých róbach, kteří zpívali, hráli a tančili tehdy módní jazz. Lacině dobrodružné časopisy ani první kovbojské romány-westerny společenskému uznání kovboje příliš nepomáhaly, i když byly mezi mládeží populární. Postava kovboje se dočkala ocenění až v době hospodářské krize ve 30. letech, kdy dřina a výdrž pracujícího muže poskytla naději a stala se návodem, jak se z krize dostat. Zájemci o autentické písně z honáckých táborů a koňských ohrad však už měli k dispozici první tištěné sbírky jako např. *Songs of a Cowboy* Jacka Thorpea (1908), *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* Johna A. Lomaxe (1910) či *Singing Cowboy: A Book of Western Songs* (1931) v redakci Margaret Larkinové. Kromě tematických sborníků se písně kovbojů dostaly i do celoamerických sbírek jako *American Ballads and Folk Songs* (1934) Johna Averyho Lomaxe a Alana Lomaxe či *The American Songbag* (1927) Carla Sandburga⁴. V meziválečném Československu však byly tyto tisky neznámé a nedostupné.

Kromě stříbrného plátna se kovboj ve 20. letech mohl dostat – u nás i v zahraničí – na pódia kabaretu. V kabaretním komickém duchu je kovboj zobrazen v *Cowboyské písničce o loupežníku Harval Billovi*,⁵ kterou její autor, skladatel kupletů, herec a humorista Sylvestr Lašťovička⁶ napsal na motivy americké lidové písně a vydal vlastním nákladem v edici Veselost v roce 1925. Už samotný název písně ukazuje na počátek existence kovbojů

4. Informace o zdrojích, které nemám v seznamu použité literatury, přebírám z Green 2002.

5. V notovém dvojlistu vidíme jméno loupežníka s jedním i dvěma l (Harval i Harvall).

6. Jeden z mnoha pseudonymů českého humoristy a kabaretiéra.

v českých zemích a nedostatek odpovídající terminologie – dnes by byl Harval Bill charakterizovaný spíše jako bandita, vyvrhel či desperát, nikoli jako loupežník. Ve třetí sloce písni dostáváme jeho krátkou charakteristiku: „*Jmenoval se Harvall Bill, narodil se v Nevadě, jmění propil v Arizoně, ženu v Kanadě.*“ V písni tento kovboj pije, boxuje, utíká před šerifem a loupí. Nakonec se mu vzepře parták Fred Kenedy a s pomocí celé bandy lupičů Billa zapíchne nožem. Závěr je jasný: „*Kdo jede přes Nevadu, spatří kostí hromadu – to vše zbylo z Harvall Billa, druha západu.*“

Příběh kovboje Harval Billa, detaily jeho činů, počet slok (13) a tragický konec prozrazují, že šlo původně o typickou baladu (i když její anglický název vydavatel neuvádí). Zařazení české verze do edice „Veselost“ mění tragiku v komedii. Inzeráty vydavatele na zadní straně notového dvojlistu doplňují názvy dalších vydaných písniček krátkým komentářem: *Lidová píseň pro pána. Píseň pro dámu, oblečenou za starou babičku. Píseň v národním slohu pro pána i dámu. Komický dvojzpěv pro pána a dámu nebo 2 pány, 1 oblečen za dámu.* Přestože podobný komentář u písni Harval Bill chybí, snadno si představíme, že i zde jde o kuplet, který v polovině 20. let 20. století bavil návštěvníky nějakého pražského kabaretu.

Na jaře 1929 začal v Praze vycházet časopis *Tramp*. Obálky tohoto čtrnáctideníku byly nejčastěji ztvárněny pomocí koláže – kombinací kresby a fotografie. Už v druhém čísle je na obálce kovboj: pravda, ke čtenářům obrácený zády a ve srovnání s titulní dvojicí milenců ve vodáckých čapkách zachycený v miniaturní perspektivě. Postavu kovboje nebo trampa v kovbojském oblečení najdeme v kolážích na obálkách prvního ročníku časopisu *Tramp* ještě dvakrát. Nakonec se na obálce 14. čísla (z 15. října 1929, nedlouho po černém pátku na newyorské burze) objeví pod celostránkovou satirickou kresbou kovboje na koni, s královskou korunou na hlavě, i slovo, které hledáme: *tramp-cowboy*. Kromě inzerátu na knihu o Bufallo Billovi jsem ani příběhy kovbojů, ani písni či básni o kovbojích v první ročníku *Trampa* nenašla a беру to jako důkaz, že tramské publikum kovboj moc nezajímalo.

1929–1939

Zatímco do roku 1929 u nás písničky o kovbojích téměř nezazněly, s nástupem zvukového a mluvicího filmu a s prvním americkým zpívajícím hercem-kovbojem ve filmu⁷ bychom mohli očekávat změnu. Nešlo to ale rychle. Nejprve ovlivnila situaci hospodářská krize. Jak upozorňuje Zbyněk Mácha (1967: 91), léta krize 1929–1933 byla u nás dobou největší konjunktury tramské písničky. Tramské osadní pěvecké sbory – často složené z nezaměstnaných mladých lidí – vystupovaly na pódiiích a nahrávaly písně na gramofonové desky, brzy už také v českých studiích. Rozhlas (tehdejší Radiojournal) využíval popularity tramských písní a zařazoval je do vysílání. Dobové šláгры, včetně tramských písní, začaly vycházet v sešitkových dvoulistých vydáních s přitažlivými obálkami. Texty tramských písní však utvrzovaly a rozměňovaly stereotyp z předchozích let, v němž pro kovboje zatím nebylo místo.

Ani americká filmová produkce uváděná u nás v první polovině 30. let neskýtala, co se kovbojských písní týká, mnoho inspirace. Půjčovny filmů totiž s hospodářskou krizí zasáhla pravidla omezující dovoz a vývoz filmů, tzv. kontingent (Štábla 1993: 35). V letech 1932–1935 nepřišel do Československa žádný nový hollywoodský film, ale jen „nevalné snímky druhořadých výroben jako Mascot Pictures, Tiffany, Monogram, Continental, Juwel, Radio Pictures“ (Čvančara a Čvančara 2011: 20–21).

Obrázek kovboje v české písni tak byl na začátku 30. let textově stejně „nevalný“ jako v dobách kabaretů, což může ilustrovat dobová píseň E. M. Vodičky *Naše chata*:

*Šerif si píseň svoji zpívá,
přitom si whisky přinalívá.
Hned zakleje, hned se usměje,
hvízdá a notuje.*

7. Film společnosti Fox *In Old Arizona* (leden 1929), v hlavní roli Warner Baxter (Green 2002: 94).

Refrén: *Ta naše chata pod kaňonem
je trampy zvaná Grandhotelem.
Veselo máme do svítání,
alaš⁸ si dáme do uspání.
Kdo přijde z prerie neb z hor od Arizony,
hned zařve: „Mordie, ten hotel je mi známý.“
Toť naše chata pod kaňonem,
trampíři zvaná Grandhotelem.
Také tam někdy se tančívá,
pije až hlava pobolívá.
Revolver prásk,
šerif si mlask,
pravil: „Toť pouhý žvást [sic!].“*

Písnička je v souladu s dobovou populární hudbou v rytmu foxtrotu a podtitulek upozorňuje, že jde o tramskou píseň.⁹ Ilustrace na obálce¹⁰ (obr. 1) zdůrazňuje s nadsázkou stereotyp béčkových filmů. Kouřící pistole patřila k tematice Divokého západu a v realitě ji na pódii zastupovaly bící soupravy, „jejichž součástí byly i pistole na slepé náboje“ (Kotek 1980: 263).¹¹ *Naše chata* má očividně naplňovat různorodá očekávání, jako celek však nepřesvědčí. Na „pravou“ kovbojskou píseň je třeba ještě čekat.

Hollywoodské firmy se vrátily do Československa v únoru 1935. V Praze otevřelo pobočky pět hollywoodských výroben, v Brně dvě – Fox Film Corporation a Paramount (Čvančara – Čvančara 2011: 21). V letech 1936–1948 se do československých biografů dodávalo v průměru 145 amerických filmů ročně (tamtéž 2011: 29). V laciných notových dvojlistech můžeme poprvé sledovat

8. Alaš – jemný likér obsahující hlavně fenykl a anýz (nazvaný podle vsi Alasch vzdálené 50 km od Rigy v Lotyšsku). Viz Klimeš, Lumír 1981: *Slovník cizích slov*. Praha: SNPK.

9. Podobnou parodii na kovboje a trampy a zároveň politickou satirou je písnička *Babička Mary* (1935) autorů Voskovce a Wericha.

10. Autorem by mohl být Ondřej Sekora (1899–1967); vydavatelé dvojlistů však jména ilustrátorů nikde neuvádějí. V nemnoha případech, např. u pozdějšího vydavatelství R. A. Dvorský, je na obálce alespoň značka (zkratka) ateliéru.

11. Střelení z pistolí (se slepými náboji) je slyšet i na nahrávkách z prvního ročníku Porty 1967 zároveň s potleskem obecnstva.

otištěné melodie z amerických filmových westernů s českými texty a na obálkách přesné a výstižné kresby kovbojů. Přestože jsou chráněna práva původních vydavatelů, nové verze mají vždy nějaká česká specifika. Ukázková je obálka dvojlistu s písní *V Kentucky, tam je srdce mé* (obr. 4). Původní název, uvedený v závorce, posunuje děj příběhu více na západ od travnatých vršků Kentucky: *Under blue sunny Arizona's skies*. Výtvarný doprovod ukazuje trojici kovbojů pod vysokohorskými štíty, které vyvolávají představu hřebenů Skalistých hor. Český text se navzdory ilustraci a explicitnímu anglickému názvu písně odehrává na prériích Kentucky, kde pětice kovbojů touží po jedné dívce: „*Přijď, láska moje sladká, v platanů háj, kde k tobě svou náruč rozpínám. Proč váhat, noc je krátká a tolik já ti toho říci mám. V klíně tvém, děvče z ranče W, každý z nás zkouší skrýti štěstí své.*“ Původní verzi písně se mi nepodařilo dohledat, ale je zřejmé, že na české straně chyběla koordinace práce textaře, ilustrátora a překladatele písně.

Zajímavý osud má píseň *Take Me Back to My Boots and Saddle*. Její američtí autoři (Leonard Whitcup,¹² Walter G. Samuels, Teddy Powell) píseň opakovaně nabízeli různým vydavatelům a nakonec uspěli v roce 1935, kdy byla píseň v USA poprvé natočená (Horstman 1996: 345). V roce 1937 píseň zazněla ve dvou různých úpravách ve filmu *Boots and Saddles*,¹³ kde ji zpíval filmový kovboj Gene Autry. Ten ji pak v roce 1938 natočil jako jeden ze svých velkých hitů na gramodesku (Green 2002: 135).

Česká verze písně vyšla na notovém dvojlistu ve vydavatelství Zdeňka Vlka bez data, někdy v roce 1937 nebo 1938, tedy až po uvedení filmu u nás; pod notami vidíme odkaz na americkou registraci autorských práv v roce 1935. Na obálce jsou uvedeny tři názvy, v tomto pořadí: *Cowboy z Cherokee – Kauboy z Čiroký – Take me Back to my Boots and Saddle*. Obálce dominuje černobílé

12. Whitcupovo jméno je v dobových materiálech u nás opakovaně zkomoleno na Whitenpa.

13. Viz „Boots and Saddles (film).“ *Wikipedia, The Free Encyclopedia* [online] [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: <[<https://en.wikipedia.org/wiki/Boots_and_Saddles_\(film\)>](https://en.wikipedia.org/wiki/Boots_and_Saddles_(film))>.

foto Harryho Hardena, který nahrál českou verzi pro značku Esta, v rámečku za fotem vidíme realistickou kresbu kovboje v sedle divokého koně. Kompozici fotografie a obrázku spojuje v dolní části obálky zátiší s kresbou sedla a kovbojských holínek, jako odkaz na název filmu (obr. 4).

Původní text písně *Take Me Back to My Boots and Saddle*¹⁴ mluví o kovboji, který se chce vrátit zpět na ranč, opěvuje kamarádství mezi kovboji a jejich práci. Jen v jediném verši je zmíněna dívka z Cherokee v Texasu, která na kovboje čeká. Hlavním motivem české verze je naopak láska kovboje ke krásné Daisy a k rodnému kraji, do něž se kovboj v první sloce chystá a který nechce opustit, v druhé sloce však kraj i dívku opouští. Sedlo a kovbojské holínky z originálu jsou v české verzi nahrazené lasem a párem koltů. Česká verze písně očividně více naplňuje domácí romantický stereotyp kovboje a méně se drží filmového scénáře. Jako taková však oslovila trampské publikum a začala žít vlastním životem. Se skupinou Harryho Hardena nejprve nazpíval píseň sbor Zlatá hvězda, později se pod názvem *Kovboj z Cherokee* stala součástí repertoáru trampské skupiny Červánek (zal. 1940).

Červánek v následujících desetiletích píseň několikrát natočil, zpíval ji na prvním ročníku festivalu Porta (1967) a dokonce ji vyvezl na Mezinárodní festival mládeže a studentstva v Moskvě 1957, kde soubor „slavil velký úspěch, zvláště s americkou lidovou písní *Kovboj z Cherokee*“ (Chmelařová 1990: 91). O své americké autory mohla píseň přijít hned po nástupu nacismu; v letech 1948–1989 byla jednou ze stovek amerických autorských písní, které u nás přežily jen tak, že se z nich najednou staly „lidové písně“, „tradicionály“ nebo „písně utlačovaného černého lidu“. Mezi příčiny mohla patřit jak československá nakladatelská politika po roce 1945, tak snaha interpretů vyhnout se zákazu produkce americké písně a následného postihu – a nakonec i obecná nedostupnost materiálů ze Západu a tím i malé povědomí o autorství písně. *Kovboj z Cherokee* se u nás zpívá dodnes

14. Např. Horstman (1996: 345–346); text je také dostupný z řady internetových vyhledávačů.

a na nahrávkách vzniklých po roce 1990 opět najdeme jména původních autorů.¹⁵

Postava kovboje a příběhy z Divokého západu u nás zažívají vrchol popularity v druhé polovině 30. let 20. století. V levných časopisech vydávaných v deseti- až statisícových nákladech se objevují nejen příběhy, ale mezi roky 1936 a 1939 i fotografie z dobrodružných filmů včetně westernů, popřípadě i romány na pokračování psané podle filmů. Podrobné informace o vydavatelích a obsahu časopisů jako *Rodokaps* (1935–1944), *Weekend* (1936–1940) nebo *Rozruch* (1937–1944) podávají Pavel Janáček a Michal Jareš v knize *Svět rodokapsu* (2003). Obraz kovboje se díky levným časopisům s filmovými fotografiemi rozšířil i do těch míst naší vlasti, kde neexistovala kina nebo kde provozovatelé kin neměli peníze na půjčovné amerických filmů.

Na začátku roku 1939 se v časopise *Divoký západ* objevil románový přepis filmu *Cowboy a dáma*. Po sedmi pokračováních byl nehotový román ukončen bez uvedení důvodu (Janáček – Jareš 2003: 204). Film přišel zřejmě do našich kin o něco později – např. na fotografii plakátu biografu Sokol v Hrdlořezích ze dne 9. září 1939 čteme reklamu na americký zvukový film *Cowboy a dáma*, „neobyčejný příběh lásky z drsného, ale poctivého prostředí divokého západu“ s Gary Cooperem a Merle Oberonovou v hlavních rolích (Čvančara – Čvančara 2011: 488). Nakladatel Zdeněk Vlk následně zařadil v roce 1940 do sborníku „původních trampských písní“ (viz obr. 5) „cowboyskou serenádu z filmové operety *Cowboy a dáma*“¹⁶ s názvem *Jede cowboy...* s textem J. V. Šmejkal:

15. Autorství Karla Šlika, jehož jméno je uvedeno u českého textu písně vedle J. V. Šmejkal, osvětluje poznámka Josefa Kotka: „Špatnou pověstí – tedy tím, že skladbu či text přihlásili pod vlastním pseudonymem a tím se zároveň zmocnili příslušných provozovacích tantiém – časem proslul zejména pražský hudební nakladatel Zdeněk Vlk. Při více než tuctu jeho nakladatelských a textařských pseudonymů (mj. hodně frekventovaná krycí jména Karel Šlik, Jan Volkov a Jan Záhora) lze pochybovat byť i jen o jediné notě či jediném verši z jeho ruky.“ (Kotek 1998:13)

16. Takto je píseň uvedena v tomto zpěvníku (s. 4).

Jede Kauboj [sic!] z Arizony, jede cowboy Nevadou, z dálky slyší známé zvony vítat v kraj ho písni svou. Jede cowboy do Nebrasky, tam kde čeká sladký cíl, kde ho vítá písni lásky ta již srdce uloupil. Tisíc žen prý musí cowboy milovat, tisíc žen v srdci svém prý nosí, já však mám jen jedno hezké děvče rád, tebe jen, sladká Myrijam. Jede cowboy do Nebrasky a ten kovboj to jsem já a za tvoji píseň lásky srdce své ti odevzdám. Škoda, že nakladatel neprojevil lepší vkus a z filmu si nevybral jiné ukázky. Seznam písní z filmu *The Cowboy and the Lady* (1938) totiž obsahuje i dobovou verzi *Červené řeky* (*Red River Valley*) a píseň *Home on the Range*, z níž se stala neoficiální hymna amerického Západu.¹⁷

Písně, které se k nám ve 30. letech dostaly prostřednictvím amerických filmových westernů, ani zdaleka nemohly ukázat, jak jsou honáci krav v té době oblíbení v USA. Postava kovboje jako nositele svobody a nezávislosti, pracovitosti a vytrvalosti oslovila v době krize celé spektrum Američanů, nejen venkovany ze Západu nebo mládež. Jak upozorňuje Douglas B. Green ve své průkopnické studii *Singing in the Saddle* (2002), velkou úlohu sehrály po celém kontinentu regionální rozhlasové stanice. Filmoví i opravdoví kovbojové měli už v prvních letech existence komerčních rozhlasových stanic své vlastní pořady, natáčeli autentické kovbojské i nově vzniklé písně, nahrávali je na desky, prodávali vlastní zpěvníčky. Význam zpívajících kovbojů pak posílil zvukový film, zvláště popularita filmu *Tumbling Tumbleweeds* (1935) s písněmi Boba Nolana¹⁸ v podání sboru Sons of the Pioneers a hlavní hvězdy filmu Gene Autryho (Green 2002: 131–132).

17. *Red River Valley* i *Home on the Range* jsou považované za lidové písně. Původ textu k *Home on the Range* lze dohledat v americké poezii druhé poloviny 19. století. U nás píseň později hráli mj. Taxmeni s textem Bohdana Baláče jako *Můj rodný dům*. *Red River Valley* vydalo Pazdírkovo nakladatelství v Brně někdy ve 40. letech 20. století bez uvedení data jako *Rodné údolí*. Tento český text Emila Knose se zpívá dodnes.

18. České verze písniček Boba Nolana z tohoto filmu uvedli do života až brněnští trampové v 50. letech (např. *Cool Water* / *Chladnou vodou* se zpívá dodnes). Jak a kdy se ale do jejich repertoáru poprvé dostaly, to je zatím záhadou.

Písňě zpívajících kovbojů u nás měly ve 30. letech konkurenci v české populární hudbě (tanga, pochody, polky, písňě z hudebních revuí a operet aj., včetně trampské písňě), v německé populární hudbě a v taneční hudbě jazzových orchestrů. Oblíbená byla havajská hudba; její české verze najdeme jak v dobových notových dvojlistech, tak v nahrávkách Ultraphonu. Americké regionální rozhlasové stanice u nás – samozřejmě – slyšet nebyly. Desky s americkými jazzovými a tanečními nahrávkami se k nám dovážely do roku 1936; v souvislosti s hospodářskou politikou a uplatňováním cla na zahraniční gramodesky od roku 1936 jejich příliv, s výjimkou značky HMV, utichl (Gössel 2001). Navíc začal v polovině 30. let Ochránný svaz autorský (OSA) výrazně uplatňovat výběr tantiém pro domácí autory: „Tak láková exploatace zároveň posílila snahu po co nejčastějším uvádění skladby na veřejnosti a ve sdělovacích prostředcích, nadto pak i tendence vyřadit pokud možno z konkurence zahraniční populární hudbu a hospodářský výtěžek tím co nejvíc zachovat domácím autorům a nakladatelům.“ (Kotek 1980: 264) Při dalším hledání kovbojské písničky v českých zemích bychom se tedy měli zaměřit na autorskou českou tvorbu.

1939–1949

Hrozba fašismu a následná okupace Československa Německem ovlivnily i to, jaká hudba se u nás hrála a jaké filmy se promítaly. Nadprodukce a nízká kvalita časopiseckých příběhů z Divokého západu vyvolaly kampaň proti literárnímu braku (Janáček – Jareš 2003: 73; Janáček 2004). Rasové zákony se dotkly existence filmových půjčoven a majitelů kin, z nichž mnozí bylo židovského původu (Štábla 1992: 46). Povinnost zatemňovat světla způsobila zánik letních kin (Čvančara – Čvančara 2011: 23). V kinech se promítalo mnohem méně amerických filmů – zatímco po roce 1936 mohli diváci u nás vidět až 145 amerických filmů ročně, tak v roce 1941 to bylo jen šest filmů. Vůbec posledním uváděným americkým snímkem byl v květnu 1941 western *Pád rodu Daltonů* z produkce Universal Pictures, potom Američani u nás zavřeli kanceláře (Čvančara – Čvančara 2011: 29). Ilustrace na

obálkách laciných časopisů už logicky nemohly být převzate z fotografií filmových scén. Časopis *Rozruch*, který fotografie z dobrodružných filmů otiskoval od roku 1937, dával od roku 1939 na obálky reprodukce olejů a akvarelů z produkce ilustrátorů, kteří spolupracovali s tiskárnami a nakladatelskými domy. Pavel Janáček a Michal Jareš (2003: 126) uvádějí jména Bohumila Konečného-Bimby, Jana Černého a Františka Fialy s tím, že to bylo „včetně scenérií z Divokého západu“. Někteří ilustrátoři pak zřejmě anonymně pracovali i pro hudební nakladatele.

Tramprská hudba, která by se mohla stát útočištěm kovbojských písní, začala s nástupem fašismu stagnovat. Nových písniček bylo málo a podle slov tramprského písničkáře Jendy Kordy byly díky válečné psychóze „tak nějak roztesknělé a něžnější“ (Korda in Mácha 1967: 67). Zároveň se ale tramprské sbory vydávají do měst, pořádají taneční zábavy, divadelní představení a účastní se různých soutěží, čímž se zlepšuje interpretační kvalita. Do této situace přichází v roce 1939 do našich zemí inspirace v podobě módní vlny swingu. Podle Josefa Kotka (1998: 163) – a jak to ostatně známe z románů Josefa Škvoreckého – swing ovlivňoval mládež po celou dobu okupace. V prvních dvou letech války se taneční hudba ještě směla veřejně provozovat. Zákaz tance v protektorátu začal platit v dubnu 1941, po vpádu hitlerovských vojsk do Jugoslávie a „swing se od té doby stal hudbou ryze poslechovou, koncertní“ (Kotek 1998: 165). Po vstupu USA do války¹⁹ byly kontakty s americkou hudbou znemožněny.

Kde tedy hledat písničky o kovbojích? Ucelenou produkci najdeme v nakladatelství R. A. Dvorského.²⁰ Původní písničky českých autorů s podtitulkem cowbojská píseň a s kvalitními ilustracemi na obálce (které mne na naše kovbojské písničky poprvé upozornily), vydával Dvorský od roku 1939. S tímto vročením vyšel slowfox autorů Leopolda Korbaře a Jaroslava

19. Viz Pearl Harbor, prosinec 1941.

20. Existovalo v letech 1936–1948 a bylo zaměřené na populární hudbu, zvl. jazz a lidovky (Kotek 1990: 119).

Moravce *Je na západ cesta dlouhá*. Píseň má v seznamu notových dvojlistů Dvorského vydavatelství číslo 184 a je první vlaštovkou svého druhu (pod číslem 183 nabízel vydavatel kuplet *Šup s ním do hrobu*, s číslem 182 polku *Jedna-dvě*). Kovbojskou píseň nacházíme ve vydavatelském seznamu poprvé. Hned další pořadové číslo, 185, má cowbojská píseň *Jedu nocí* autorů Jiřího Traxlera a Karla Kozla. Na deskách Ultraphon nazpíval píseň sám R. A. Dvorský. Odkaz na rok vydání v notovém dvojlistu schází, v diskografii Ultraphonu ale dnes můžeme dohledat datum natáčení – 18. 10. 1939. Mezinárodní registrace autorských práv s vročením zřejmě v protektorátu nefungovala,²¹ protože také vznik dalších kovbojských písní upřesňuje jen pořadové číslo: *Návrat* autorů Karla Běhounka a Karla Kozla má číslo 193 (píseň byla natočena pro značku Ultraphon v roce 1940), cowbojský comedy-fox *Kulhavá kobyla* Vildy Dubského má číslo 215, cowbojská píseň *Letí šíp* Rudy a Ríši Juristových číslo 234 a poslední kovbojská bez odkazu na copyright je *Soumrak – Stíny se pomalu dlouží* Jiřího Traxlera a Karla Kozla (č. 276).

Uvedené české kovbojské písně prozrazují výraznou inspiraci americkými filmovými westerny (a jejich plakáty, jakož i časopisy o nich) především po stránce vizuální (obr. 3). Škoda, že neznáme jména výtvarníků. Kvalitní graficky zpracované obálky písní č. 184 a 185 neposkytují žádný odkaz na autora, obálky č. 193 a 215 nesou logo Ateliér Jedlička, obálka č. 234 je neoznačená a zřejmě poslední válečná obálka kovbojské písně (č. 276) nese šifru ičkatíba²². Kromě předních stran notových dvojlistů jsou výmluvné i zadní strany obálek: vydavatel na nich tiskne seznam naposledy vydaných písní. Zatímco dvojlisty tištěné v době válečného útlačku jsou neutrální, doplněné náčrtem hudebního nástroje nebo profilem zpívajícího obličeje, úvodní kovbojská píseň č. 184 z roku 1939 má na zadní straně přes tištěný seznam stovky písní barevně odlišnou

21. „Za německé okupace byla nařízena likvidace organizace OSA, likvidační řízení však bylo díky některým činitelům zdržováno natolik, že nebylo do r. 1945 provedeno.“ (Fukač 1997: 641)

22. Janáček – Jareš (2003: 410) identifikovali zkratku ička jako Ičku Lebedovou.

věrnou siluetu kovboje s lasem (obr. 2). Nedatovaná píseň č. 276 vyšla v několika vydáních. To zřejmě starší, původní, je neutrální, to další, zřejmě novější, už svobodně na zadní straně inzeruje „Romantiku v našich písničkách“ s kresbou zpívajícího kovboje se šestistrunným banjem a samostatným seznamem výše zmíněných písní od č. 184 do č. 276 (obr. 6).

První česká píseň kovbojská píseň, z níž se stal hit a která zůstala ve zpěvním repertoáru české veřejnosti dodnes, je píseň dvojice Jaroslav Moravec (slova) a Leopold Korbař (hudba) *Je na západ cesta dlouhá*. Oba autory spojoval stejný věk – bylo jim pouhých 22 let (nar. 1917)²³, působiště v Praze a zájem o swing. Oba stáli na začátku úspěšné kariéry v populární hudbě. „Fenomenálním šlágreem mezinárodního rozměru“ se v roce 1940 stala jejich píseň *Hm, ach ty jsi úžasná* (Břicháček 2012). Na začátku okupace, po uzavření vysokých škol, se oba jmenovaní scházeli s partou mladých lidí v pražské kavárně Union. Krátkou charakteristiku mladého Moravce poskytl později jiný hudební skladatel, Vilda Dubský: „[Moravec] byl mladík na první pohled nesmělý, rozpačitý a plný zábran, věčně zamilovaný, ale své lásky tající, takže mnohdy ani sám předmět jeho zbožňování – dívka s tehdy obvyklou ruličkou ve vlasech – o jeho lásce nic nevěděla.“ (Dubský 1972 in Břicháček 2012). Téma romantického toužení je ostatně plně rozvinuté i v Moravcových slovech ke kovbojské písni:

Refrén: *Je na západ cesta dlouhá,
zbytečná, marná je touha:
Hola hola hou, hola hola hola hou...
Cesta tam zarostla travou,
marně dnes hledám tu pravou:
Hola hola hou, hola hola hola hou...
Západ volá mne a já nemohu spát,
však příliš dlouhá je cesta, kterou jdu rád...
Nestačí už chvíle pouhá, je na západ cesta dlouhá:
Hola hola hou, hola hola hola hou...*

23. Viz hesla Korbař, Leopold a Moravec, Jaroslav in Matzner et al. 1990.

3. sloka: *V mládí je tvor lidský často romantický
a cowboyem by chtěl být;
ale doba plyne, vše je časem jiné,
co mu zbývá než snít?*

Píseň hrálo a natočilo několik dobových českých orchestrů a do zákazu tance v protektorátu se na ni v kavárnách tančilo. Druhým životem začala žít po roce 1942. To ji v Londýně nazpívali piloti I. čs. stíhací perutě ve Velké Británii pro vysílání BBC World Service.²⁴ Text písně tak v okupovaném Československu při ilegálně poslouchaném zahraničním vysílání získal nový, symbolický význam. Už nešlo o západ z amerických westernů, ale politický Západ. Ostatně za protirežimní byla píseň považovaná i v letech 1949–1989.

Kovbojské písně nakladatele R. A. Dvorského jsou však prvoplánově apolitické. Hned s další skladbou v sérii – *Jedu nocí* (č. 185) – měl Dvorský štěstí na jiný mladý talentovaný autorský tým a na sladkobolný, romantický text. Přestože textař Karel Kozel nasázel do závěru písně jedno klišé za druhým – děvče krásné, sbohem, hvězdy, cesta, modré dálavy, vítr – úvodní část písně má v sobě samou podstatu klasického romantického westernu:

*Jedu nocí se svým koněm sám.
Zapomněl jsem odkud, nevím ani kam.
Nikdo neloučil se se mnou, na nikoho nečekám,
jedu nocí se svým koněm sám.*

Koncem 30. let na našem území fungovaly pobočky amerických hollywoodských výroben a půjčovny uváděly jak kvalitní filmy ze začátku 30. let, které se k nám kvůli kontingentu dříve nedostaly, tak dobové filmy se zpívajícími kovboji. Šanci ukázat kovboje v jiném než romantickém světle, více realisticky, jako tvrdě pracujícího muže, však domácím autorům překazilo obsazení Československa Německem a druhá světová válka. Po zákazu tance v protektorátu na jaře 1941 vyšly na podzim 1942 závazné

24. Reprodukce matrice desky se středovou nálepkou s informací viz Gössel – Šir 2016: 147.

směrnice pro přednes zábavné hudby na území Velkoněmecké říše, a tedy i protektorátu. V této souvislosti Josef Kotek uvádí, že „pro repertoár swingových skupin proto posléze zůstávala trvale aktuální a cenzurně přitom nejméně postižitelnou především intimní milostná lyrika“ (Kotek 1998: 167–168). Trampské písně, jak už víme od Jendy Kordy, byly „roztesknělé a něžnější“.

Kovbojské písně, které v letech 1940–1945 předkládalo Dvorského nakladatelství cenzorům ke schvalování, mohly potěšit všechna romantická srdce a nijak neohrožily vydavatele:

*Touha domů vede srdce znavené,
tam, kde každý kout mám tolik rád
a kde každý ten den je krásný jak sen
a země duní pod kopyty stád.
V dálce vidím hory sluncem zladené,
kde jsem bloudival tak často sám,
rád zas vracím se zpět, tam, kde je můj svět
a kde je všechno, nač si vzpomínám.*

Návrat (č. 193), text Karel Kozel

V písni není jediný konkrétní odkaz na dříve tak frekventované Arizony, Nevady, Nebrasky či Kentucky. Text k písni *Soumrak* (č. 276) skládá Karel Kozel z podobného okruhu klíčových slov, jaký použil v písni *Jedu nocí* (č. 185). Jsou to stíny, červánky, srdce, stará stezka, dálka, kaňon, tichá ozvěna, osamělá hvězda, hlava plná vzpomínek, sladko je snít, oheň pohasíná, dobrou noc... Ostatně, jak říká ve svých pamětech jeho kolega, pianista a skladatel Jiří Traxler (1994: 76): „Karel [Kozel] prostě rýmoval, nějaký obsah jaksi vyšel druhotně, když vůbec.“

I další kovbojské písničky z nakladatelství R. A. Dvorského z válečné doby a potom i z let 1946–1947 mají romantické, obecné texty, vystavené ze společného okruhu slov. *Letí šíp...* textaře Říši Juristy, publikovaný ještě za okupace s poznámkou cowbojská píseň (č. 234), (obr. 5) rozehrává vedle milostného příběhu také indiánské motivy a s kovboji má snad společného jen osamělého šakala z druhé sloky.

Refrén: *Letí šíp savanou a s ním letí srdce mé,
kam ten šíp dopadne, tam se sejdem.*
*Kroky tvé povede po mých stopách dobrý duch
v místa, kde nás navždy spojí rudý bůh.*

3. sloka: *Nad řekou stín se sklání,
tvůj tábor totem chrání,
a já se plížím jak šakal nocí sám. [...]*

Již zmíněný zákaz tance a závazné směrnice pro přednes zábavné hudby v zemi omezily existenci i obsah dobových písní. Josef Kotek upozorňuje, že kromě lyriky se v písních začala uplatňovat „studentská recese, ironizující nadhled, recesistické travestie domácího folkloru“ (1998: 165) a tak že „po zákazu tance se zvýšil zájem o tzv. comedy foxy (písničkové historky v kostýmech)“ (1998: 168). Tento trend se uplatnil i v kovbojských písničkách. Notový dvojlist nakladatele R. A. Dvorského č. 215 (píseň *Kulhavá kobyla*) to dokumentuje jak grafickým ztvárněním obálky (obr. 7), tak textem Vildy Dubského: Ref. *Se svou kulhavou kobylou po světě se toulám a do kroku vesele si hvíždám, veselý se zdá mi svět. Cesty mé nikam nevedou, bez cíle se toulám a do kroku si vesele hvíždám, nikdy nevracím se zpět.* Kostýmovanou scénkou o kovboji s kulhavou kobylou se vývoj domácí kovbojské písničky vrátil zdánlivě zpět do doby předválečných kabaretů a kupletů.²⁵ Samotný text písně, pokud se dostal na cenzorův stůl, však nemohl být s kovbojskou americkou tematikou vůbec spojován.

Postava kovboje v písních a populární kultuře obecně se k nám s koncem druhé světové války vrátila jen nakrátko. Do kin se dostala nejnovější hollywoodská produkce (Bilík 2013: 11), vedle kovbojských písní z produkce R. A. Dvorského byly na trhu i nadále notové dvojlisty nakladatelů jako Pazdírek (Brno), Stožický (Brno), Vlk (Praha), Vodička (Praha) s americkými

25. Rysy parodie a comedy foxu mělo i divadelní představení *Limonádový Joe*, uvedené v Praze v roce 1944. Tímto dnes už klasickým dílem Jiřího Brdečky (1917–1982) se však na těchto stránkách nezabýváme.

i domácími písněmi o táboření, prérii, děvčeti, dalekém severu ap. Autorský tandem Moravec–Korbař navázal na svůj předválečný hit *Je na západ cesta dlouhá* podobně laděnou melodickou a romantickou písní. Místo názvu *Širou rovinou* (č. 426, 1946), jak ji pojmenovali autoři, si později našla trvalé místo v repertoáru trampské písně jako *Kryté vozy širou stepí jedou*.

Solo: *Kryté vozy širou stepí jedou,
aby našly zemi lidem svým,
písně pionýrů tam je vedou,
kde slovo patří statečným.*

Sbor: *Hola hou hou, hola hou hou,
stále kupředu jdem s písní svou,
hola hou hou, hola hou hou,
dnem i nocí širou rovinou.*

Širou rovinou, text Jaroslav Moravec

V závěru písně sedí všichni pionýři kolem táborového ohně a „myslí na zem neznámou“. Slovo pionýr²⁶ je převzato z anglického výrazu *pioneer*; v doslovném překladu znamená průkopník. Putování průkopníků přes pláně patří k typickým americkým obrázkům z dob osidlování západu. V Moravcově textu nenajdeme jediný termín z amerického zeměpisu, o konkretizaci místa se však opět postaral anonymní ilustrátor. Obálka notového dvojlistu ukazuje siluetu jezdce na koni, krytý vůz průkopníků, pěšáka se stetsonem na hlavě a puškou v ruce; celou scénu ohraničují vysoké kaktusy. A jako potvrzení svobodných poválečných poměrů je na zadní straně dvojlistu, vedle seznamu dosud vydaných písní nakladatele R. A. Dvorského, kresba roztančeného černocho v bílém saku (obr. 8).

Poslední dvě písně z produkce nakladatele R. A. Dvorského označené jako cowboyské jsou *Za modrým obzorem* (č. 427, 1946, slova Jaroslav Moravec) a *Jdu z dálky* (č. 483, 1947, slova

26. Termín pionýr si pro název dětské organizace v SSSR v roce 1922 vybrala Naděžda Krupská údajně právě podle amerických průkopníků, *pioneers*. Moravcův text odkazuje k prvotnímu americkému významu slova, nikoli k pozdější dětské organizaci.

Jiří Aplť²⁷. Na obálkách notových dvojlistů je v obou případech postava kovboje či pistolníka bez koně (obr. 9). Moravec pokračuje v rozvíjení dosavadních klišé: touha, vítr, daleká krajina, hola hou. Aplťův text jako by předznamenal konec romantických kovbojů v Čechách: *Můj krok je těžký únavou, však splněny mé touhy jsou, s doznělou ozvěnou tam na konci cesty najdu náruč tvou.*²⁸

Poválečná orientace Československa na východ a studená válka, změny v autorském právu, a nakonec i nedostatek papíru výrazně ovlivnily nakladatelskou praxi v letech 1945–1949. V březnu 1949 je přijat „zákon 94/1949 Sb. O vydávání a rozšiřování knih, hudebnin a jiných neperiodických publikací, který zlikvidoval soukromá nakladatelství“ (Švéda 2016: 380). Tisk hudebnin je plánován centrálně a podléhá ideologické kontrole. Nově založené státní podniky vydávají budovatelské písně a písně spřátelených socialistických národů. Trvá téměř deset let, než začne nová mladá generace, narozená mezi polovinou 30. let a koncem války, objevovat kovbojské písně znovu a v jiné formě. Až pro novou generaci jsou do češtiny přeloženy zlidovělé písně opravdových amerických kovbojů, teprve poválečná generace přebírá swingové kovbojské písně z amerických filmů 40. let a dává jim české texty. Novou roli v uvádění populárních country and western písní s českými texty má Československý rozhlas a v některých regionech do hry vstupují i zahraniční rozhlasové stanice, jejichž vysílací vlny jsou oficiálně blokovány. Kapitulu o kovbojské písni v českých zemích v letech 1949–1969 si však nechme na jindy.

Závěrem

Co jsme se tedy dozvěděli o existenci kovbojské písně v českých zemích v letech 1919–1949 zejména v souvislosti se zkoumáním populárních, laciných, masově rozšiřovaných notových dvojlistů?

27. Obálka *Jdu z dálky* nese značku sid, již P. Janáček a M. Jareš (2003: 411, 406) identifikovali jako značku grafika Zdeňka Čapka (*1926).

28. V roce 1947 vychází také román Petra Raichela *Zachránce*, „jeden z posledních českých westernů na několik desítek let“ (Janáček 2004: 175).

Kovbojských písní existovalo zanedbatelné množství. Autory kovbojských písní byli domácí profesionálové spojení s pódiovým vystupováním, dobovou populární hudbou a nakladatelskou činností. Převzatých amerických písní bylo minimum a pocházely z hudebních filmů se zpívajícími kovboji. České texty kovbojských písní existovaly jen v rámci parodie nebo lyriky. Přímé odkazy na severoamerické reálie, jména států, hor a postav nacházíme především v parodiích. Lyrické texty si vystačily s romantickým klišé zamilovaného, osamělého, bezejmenného jezdce na koni. Autoři českých textů na převzaté americké filmové melodie upravovali slova podle dobového českého vkusu – komického nebo romantického stereotypu. Co se týká hudby, s výjimkou jediné balady šlo o taneční skladby, zejména populární foxtrot, slow-foxtrott [sic!], slowfox, comedy fox, často se zpřesňujícím údajem tempo moderato; u comedy foxu bylo doporučené swing tempo. Pokud jste se ptali, co tedy dělá z takové neutrální lyrické taneční písně píseň kovbojskou, je to právě tempo. Douglas B. Green dokonce říká, že hudba ke kovbojské písni může být jakákoli – jazz, mexická hudba *mariachi*, horalská hudba s kytarou a houslemi apod. Důležitý je ale podle něj rytmus, který odpovídá lehkému plynému klusu koně! (Green 2002: 17) Zde jsme se trefili téměř ve většině případů. Houpavý rytmus jízdy na koni dokonce v českých textech zdůrazňují slova „hou, hola hou“ a rýmy typu „samotou, krajinou, oblohou, modravou, dálavou“ aj. Kovbojskou píseň musí zpívat muž s výrazným hlasem. Na nahrávkách se nám hlasy zpěváků mohou zdát výše posazené, dobová reklama však o kvalitách interpretů nemá pochyby: „Hluboce procítěný zpěv Vaška Konvičky, strhujícího přednesu. – Soubor mladých mužských hlasů ‚Zlatá hvězda‘, jednou ocelově tvrdých a rytmických, pak hedvábně měkkých. Ti všichni slučují se ve dvou světových šlágrech: *V Kentucky, tam je srdce mé* a *Kauboj z Čiroký*.“ (Gössel – Šír 2014: 161) Pokud bychom i přesto o příslušnosti písně pochybovali, nádherné explicitní obálky notových dvojlistů a poznámka nakladatele nás nenechají na pochybách. Toto všechno jsou cowboyské písně!

Prameny a literatura:

- BILÍK, Petr 2013: *Československá kinematografie 50. a 60. let (mimo „novou vlnu“)*. Studijní text pro kombinované studium. Olomouc: Univerzita Palackého. Dostupné z <<https://www.filmadivadlo.cz/coerghdfgf/uploads/2015/01/Bilik-Ceskoslov.-kinema.50.a-60.-let.pdf>>.
- „Boots and Saddles (film).“ *Wikipedia, The Free Encyclopedia* [online] [cit. 15. 7. 2016]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Boots_and_Saddles_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Boots_and_Saddles_(film))>.
- BŘICHÁČEK, Tomáš 2012: „Jaroslav Moravec – král textařů swingové éry.“ *iDnes.cz* [online] 27. 09. [cit. 15. 6. 2016]. Dostupné z: <<http://brichacek.blog.idnes.cz/blog.aspx?c=289164>>.
- ČVANČARA, Miroslav – ČVANČARA, Jaroslav 2011: *Zaniklý svět stříbrných pláten. Po stopách pražských biografů*. Praha: Academia.
- DORUŽKA, Lubomír (ed.) 1961: *Americká lidová poezie*. Praha: SNKLU.
- fmh 2008: „Začátky rozhlasu.“ *Rozhlas – Rundfunk – Radio. Historie rozhlasu u nás i ve světě od počátků až po rok 1945* [online] [cit. 12. 7. 2016]. Dostupné z: <<http://rozhlas.blogspot.cz/2008/12/zatky-rozhlasu.html>>.
- FUKAČ, Jiří 1997: Ochranný svaz autorský. In: FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, s. 641–642.
- GÖSSEL, Gabriel 2001: „Fonogram. Repertoár Esty po roce 1939.“ *Týdeník rozhlas* [online] č. 22 [cit. 4. 9. 2013]. Dostupné z: <<https://www.radioservis-as.cz/archiv01/2201/22pub4.htm>>.
- GÖSSEL, Gabriel – ŠÍR, Filip 2014: *Český katalog nahrávek gramofonové firmy Esta 1930–1946*. Brno: Moravská zemská knihovna. Dostupné z: <https://archive.org/stream/ceskykatalognahravekgramofonove/ESTA%20publication_djvu.txt>.
- GÖSSEL, Gabriel – ŠÍR, Filip 2016: *Recorded Sound in Czech Lands 1900–1946*. Brno: The Moravian Library.
- GREEN, Douglas B. 2002: *Singing in the Saddle. The History of Singing Cowboy*. Nashville: The Country Music Foundation Press and Vanderbilt University Press.
- HORSTMAN, Dorothy 1996 [1975]: *Sing Your Heart Out, Country Boy*. Nashville, Tennessee: Country Music Foundation Press.
- CHMELÁŘOVÁ, Aťka 1990: Červánek, trampská skupina. In: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část jmenná – československá scéna*. Praha: Editio Supraphon, s. 91.
- JANÁČEK, Pavel 2004. *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Brno: Host.
- JANÁČEK, Pavel – JAREŠ, Michal 2003: *Svět rodokapsu. Komentovaný soupis sešitových románových edic 30. a 40. let 20. století*. Praha: Karolinum.
- KOTEK, Josef 1980: Moderní populární hudba V. – dějiny, Československo. In: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část věcná*. Praha: Editio Supraphon, s. 262–268.
- KOTEK, Josef 1998: *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha: Academia.
- LOMAX, John A. – LOMAX, Alan 1967 [1910]: *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*. New York: The Macmillan Company.
- MÁCHA, Zbyněk 1967: *Kronika trampské písničky*. Praha: Panton.
- MACHEK, Václav 1971: *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha: Academia.
- MAREŠ, Stanislav – RYCHLÍK, Jan 1957: *Tam, kde teče Mississippi*. Praha: SNKLU.

- MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kol. 1990: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část jmenná – československá hudební scéna*. Praha: Editio Supraphon.
- SANDBURG, Carl 1990 [1927]: *The American Songbag*. San Diego – New York – London: A Harvest/HBJ Book, Harcourt Brace Jovanovich.
- ŠTÁBLA, Zdeněk 1992: Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906–1939). In: *Filmový sborník historický* 3. Praha: Český filmový ústav, s. 5–48.
- ŠVĚDA, Josef 2016: *Země zaslíbená, země zlořečená*. Příbram: Pistorius a Olšanská.
- „The Cowboy and the Lady (1938 film).“ *Wikipedia, The Free Encyclopedia* [online] [cit 24. 7. 2016]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Cowboy_and_the_Lady_\(1938_film\)&oldid=725817893](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Cowboy_and_the_Lady_(1938_film)&oldid=725817893)>.
- TRAXLER, Jiří 1994: *Já nic, já muzikant*. Praha: Magnet Plus.

Notové dvojlisty a zpěvníky:

- APLT, Jiří – JÍŠA, K. M.: *Jdu z dálky*. Cowboyská píseň. Praha: R. A. Dvorský, 1947. [2] s., č. 483.
- DUBSKÝ, Vilda: *Kulhavá kobyla*. Cowboyský comedy-fox. Praha: R. A. Dvorský, n.d. [2] s., č. 215.
- JURIST, Ruda – JURIST, Riša: *Letí šíp*. Cowboyská píseň. Praha: R. A. Dvorský, n.d. [2] s., č. 234.
- KOZEL, Karel – TRAXLER, Jiří: *Jedu nocí*. Cowboyská píseň. Praha: R. A. Dvorský, n.d. [2] s., č. 185.
- KOZEL, Karel – BĚHOUNEK, Karel: *Návrat*. Cowboyská píseň. Praha: R. A. Dvorský, n.d. [2] s., č. 193.
- KOZEL, Karel – TRAXLER, Jiří: *Soumrak (Stíny se pomalu dlouží)*. Cowboyská píseň. Praha: R. A. Dvorský, n. d. [2] s., č. 276.
- LAŠŤOVIČKA, Sylvestr: *Cowboyská písnička o loupežníku Harval Billovi*. Praha: Edice Veselost, J. Heřman Zefi, 1925. [2] s. Edice Veselost. (Z); čís. 200.
- MORAVEC, Jaroslav – KORBAŘ, Leopold: *Je na západ cesta dlouhá...* Cowboyská píseň. Praha: R. A. Dvorský, 1939. [2] s., č. 184.
- MORAVEC, Jaroslav – KORBAŘ, Leopold: *Šírou rovinou*. Pionýrská píseň. Praha: R. A. Dvorský, 1946. [2] s., č. 426.
- MORAVEC, Jaroslav – PRÁŠEK, Jiří: *Za modrým obzorem*. Cowboyská píseň. Praha: R. A. Dvorský, 1946. [2] s., č. 427.
- POWELL, Teddy – WHITCUP, Leonard – SAMUELS, Walter G. / ŠMEJKAL, J. V. – ŠLIK, Karel: *Cowboy z Cherokee (Take me back to my boots and saddle)*. Praha: Zdeněk Vlk, 1935. [2] s., č. 340.
- ŠMEJKAL, J. V. – GORDON, Jimmy: *Jede cowboy...* In: Písňe toulavých srdcí. Původní trampské písně pro zpěv a kytaru. Svazek 3. Praha: Zdeněk Vlk, 1940, s. 4–6.
- VODIČKA, E. M.: *Naše chata*. Pardubice: Edition E. M. Vodička. N.d. [2] s. Sbírka moderních melodií č. 8.
- WILSON, Douglas – ŠMEJKAL, J. V. – ŠLIK, Karel: *V Kentucky, tam je srdce mé (Under blue sunny Arizona skies)*. Praha: Zdeněk Vlk, 1936. [2] s., č. 345.

There Is a Long Journey in the West: The cowboy song in the Czech lands 1919–1949

There is a popular belief in the Czech lands concerning the long presence and importance of American cowboy songs in the country. In her article, the author shows that the history of cowboy songs in the country is neither long nor rich, and that it bears a specific local image derived from American western movies and their posters. The author studied the mass produced commercial double-page song sheets which were published in the country from 1925 to 1947, and considered the impact of radio, film industry, and politics. The period of 1919–1929 shows little interest in the image of the cowboy outside of silent movies. 1929–1939, with its talking pictures, singing cowboy movies, pulp magazines and western novels, provided a great source of inspiration. Nevertheless, it was the economic crisis, restrictions in the film industry and gramophone industry, together with the coming of Nazism and the outbreak of war, which limited musical creativity with the topic of cowboys. Still, there were songs from American western films translated into Czech and recorded by popular Prague jazz bands, and film posters and photographs with cowboys made their way to pulp magazines and song-sheet covers. 1939–1949, from the occupation of Czechoslovakia by Germans, via the WWII, the liberation, to the beginning of the Cold War and the Communist regime, contained only a short period of freedom of expression. Surprisingly, it is there where the now classical Czech cowboy songs originated. With the ideological censorship, the authors focused on lyrical texts with anonymous cowboy heroes who travel alone from nowhere to nowhere, in search of a lost sweetheart; the western image was supplied by the song-sheet illustration. One of these apolitical songs gained a double meaning during the Nazi occupation – when it was recorded by the Czech Aircraft Pilots in the British Army and broadcast by BBC World Service during the WWII as political propaganda. (The title of the song has been used within the title of this article). Apart from song lyrics, the author comments briefly on the music of Czech cowboy songs, and finds a strong similarity to Douglas B. Green's claim that the rhythm of cowboy songs must follow "subtle loping beat".

Key words: Cowboy songs; Czechoslovakia; western movies; song sheets; song lyrics; ideology.

Přílohy:



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9

CO VŠE MUŽE ZPŮSOBIT VLNA ANEB PÁTRÁNÍ PO POČÁTCÍCH A VÝZNAMU HUDBY

Jiří Plocek

*Věnováno Joachimmu-Ernstu Berendtovi (1922–2000),
německému rozhlasovému redaktorovi, publicistovi,
významnému propagátorovi jazzu, později world music
a nakonec filozofujícímu esejistovi.*

V roce 2000 zemřel na následky automobilové nehody Joachim-Ernst Berendt. Šel právě pěšky představit do jednoho knihkupectví svou novou knihu se symbolickým názvem *Neexistuje cesta, lze jen jít*.

Kdo byl tento muž, jemuž chci věnovat úvodní část svého textu? Narodil se v roce 1922 v Berlíně-Weißensee do rodiny evangelického pastora, který byl za nacistické vlády v Německu zatčen a zemřel v roce 1942 v koncentračním táboře v Dachau. Sám Joachim-Ernst musel ve stejném roce přerušit vysokoškolská studia fyziky a narukovat do armády. Poté byl poslán na východní frontu. V závěrečné fázi války byl spolu s dalšími německými vojáky internován ve spojeneckých táborech v Německu. Klíčovou zkušeností v tomto těžkém období, kdy zažil tvrdou šikanu ze strany svých vězňů, pro něj bylo nezdolné vnitřní puzení, které jej nutilo organizovat spoluvězně a pořádat kulturní akce, aby neztratili – on i oni – životní smysl (Berendt 1996: 391).¹ Události tohoto období jej poznamenaly pro zbytek života: stal se z něj kromě bytostného antifašisty i svého druhu kulturní vizionář. V den, kdy skončila druhá světová válka, byl jedním ze spoluzakladatelů rozhlasové stanice Südwestfunk a od 1. srpna

1. Životopisné detaily, o nichž se zmiňuji, jsou popsány na různých místech v autobiografické knize *Das Leben, ein Klang* (Berendt 1996). Základní údaje o J.-E. Berendtovi lze také snadno nalézt v německé Wikipedii (<https://de.wikipedia.org/wiki/Joachim-Ernst_Berendt>).

1945 jejím prvním zaměstnancem. V této stanici, která pokrývala většinu francouzské okupační zóny a později byla přejmenována na Südwestrundfunk, strávil jako rozhlasový redaktor se zaměřením na jazz celý svůj profesní život až do odchodu do důchodu.

Berendt se o jazz začal zajímat již za války, kdy se tato hudba – považovaná nacisty za nepřátelskou – šířila ilegálně. Jazz se Berendtovi stal symbolem svobody vyjádření jednotlivce a antifašismu. Už v roce 1953 vydal v nakladatelství Fischer Verlag svou první knihu o jazzu s prostým názvem *Das Jazzbuch*,² z níž se postupně stalo standardní dílo a díky novým a dodnes doplňovaným vydáním je to celosvětově nejrozšířenější kniha o jazzu. Vedle toho produkoval celou řadu významných jazzových alb.

Kromě rozhlasové práce byl Berendt také neúnavným inspirátorem, organizátorem a dramaturgem koncertů a festivalů. Z nejznámějších uveďme například *Berliner Jazztage* nebo putovní koncertní řadu *American Folk and Blues Festival*. Díky své usilovné práci při šíření jazzu získal Berendt přezdívku „Jazzový papež“.

Od jazzu k hudbě světa

Pod vlivem svého přítele, významného jazzového saxofonisty Johna Coltranea se J.-E. Berendt začal zabývat i východní hudbou a stal se počátkem 60. let pionýrem na poli world music, a to dávno před etablováním této hudební kategorie. Setkání s východní spiritualitou a zvláště meditací jej přivedlo k zásadnímu rozhodnutí. Opustil své víceméně výhradní zaměření na jazz a přestal se podílet na organizaci jazzových akcí. Začal více cestovat a studovat různé kultury. Přitom prohluboval své pojetí hudby jako univerzálního kulturního fenoménu a obecnější pojetí zvuku jako prvotního

2. Zatím poslední, čtvrté vydání vyšlo ve spoluautorství s Güntherem Huesmannem pod názvem *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 944 s. Publikace existuje také v několika anglických vydáních – poslední, 7. vydání vyšlo pod názvem *The Jazz Book. From Ragtime to the 21st Century* v nakladatelství Chicago Review Press v roce 2009. Ve slovenském překladu vyšla tato kniha v roce 1968 pod titulem *Kniha o jazze* v nakladatelství Supraphon.

strukturálního principu světa – nebo jinými slovy jako vesmírného univerzálního kódu. Výsledky svého bádání a přemýšlení shrnul v knize vydané v roce 1983 u nakladatelství Insel Verlag pod názvem *Nada Brahma* a podtitulem *Svět je zvuk*.³ Ta se stala bestsellerem a stála na počátku řady knih, v nichž Berendt prozkoumává možnosti vytváření tzv. nového vědomí o světě, jehož základ spočívá v umění ztišit se a naslouchat. Příznačný je název jedné z jeho knih *Síla z ticha* (*Kraft aus der Stille*, 2003).

Kvůli jeho knihám a bohaté přednáškové činnosti řadí mnozí Berendta mezi propagátory hnutí New Age, ale on sám se k němu nikdy explicitně nepřihlašoval. Když mu jeho příznivci a jazzoví fanoušci vytýkali odklon od jazzu, komentoval to takto: „*Překročit neznamená nechat jazz za sebou; znamená to udělat ještě další krok.*“ (Berendt 1996: 332) Jeho kulturotvorná a mediální role bývá vnímána různě – od obdivu jeho posluchačů a čtenářů, z nichž mnohým jeho knihy a pořady otevřely jiný pohled na svět, po víceméně nepřijetí akademickou vědou, která mu vyčítá, že se dopouští nepřípustných zjednodušení, intuitivních závěrů, svévolné práce s fakty a vědeckými hypotézami (Rösing – Bruhn 2002: 35). Ale tak už to bývá – Bible je také „nevědecká“ kniha, ale pořád jaksi funguje, rezonuje, podněcuje k novým výkladům a aktivitám, protože oslovuje i imaginaci a citovou stránku psyché.

V posledních letech svého života Berendt spolupracoval například s německým vydavatelstvím Jaro Medien.⁴ Pro mladé nadšené vydavatele byl autoritou, jakýmsi guruem. Těžiště jím produkováných titulů spočívalo ve vokální podobě world music.

Pro mne osobně patří Berendt ke generaci, která svým vizionářstvím a vnitřním étosem významně utvářela poválečnou

3. V Berendtově pojetí to platí i obráceně: Zvuk je svět. – Já pracuji ve svém textu se 17. přepracovaným vydáním (Berendt 2001).

4. Srov. „Joachim-Ernst Berendt. Jazz producer, philosopher and music guru.“ *Jaro. Good music deserves responsible presenters* [online] [cit. 12. 7. 2016]. Dostupné z: <<http://www.jaro.de/artists/joachim-ernst-berendt/>>. Ukázkou z Berendtoví produkce srov. <<http://www.jaro.de/catalog/joachim-ernst-berendt/chore-der-welt-choirs-of-the-worldstimmen-stimmen-der-riesige-ruf-voices-voices-the-mighty-call/>>.



Festival v Rudolstadtu je dnes v Německu nejvýznamnější platformou, na níž se představuje fenomén world music, u jehož zrodu stál Joachim-Ernst Berendt. Foto Jiří Plocek 2015

kulturu v Evropě a její mediální obraz. V našich podmínkách analogicky vnímám osobnosti typu brněnského rozhlasového redaktora Jaromíra Nečase. Tedy osobnosti, které stály nad dílčími obory a propojovaly je v mediálním prostoru, měly smysl pro výrazná symbolická gesta a niterný étos nezdeformovaný touhou po moci či po funkci. Nezakrývám, že jako společensky angažovanému publicistovi, hudebnímu producentovi a rozhlasovému redaktorovi je mi Berendt v mnohém velmi blízký.

I když nesdílím Berendtov značný aktivismus při zdůrazňování dominantní role zvuku pro život člověka, inspirovalo mne pročítání jeho knihy *Nada Brahma* v několika ohledech. Zaprvé v otázce uchopení zvuku jako celostního a současně komplexního sdělení, které vnímáme bezprostředně jako celek sluchem – na rozdíl od zraku, který dle Berendta má spontánní tendenci analyzovat a dělit viděné na jednotlivé části. A zadruhé v pojetí světa jako systému, který směřuje k harmonii jako svému cíli

– při čemž hudba v tomto procesu hraje důležitou roli. Mám tu na mysli prostor kultury, tedy tu sféru světového dění, v níž se projevuje člověk jako aktivní činitel. Tento prostor zpětně ovlivňuje přírodní dění na Zemi a celý systém ve vzájemné interakci směřuje do rovnovážného stavu, jehož konečná podoba je pro nás ovšem tajemstvím.

Zvuk jako strukturální princip, hudba jako symbolický jazyk

O počátcích světa stejně jako o počátku lidského pokolení se můžeme dohadovat a máme k dispozici různé vědecké hypotézy. Ale svým způsobem jsou to zas jen dobově podmíněné konstrukty, jimiž se přibližujeme k poznání toho, co se už po několik tisíc let snaží také zformulovat rozličnými způsoby například různá náboženství. Nám nejbližší je to, které v samém úvodu Janova novozákonního evangelia říká: *Na počátku bylo Slovo*. Toto biblické poselství, jež ve svém eklektickém díle zmiňuje i Berendt, znamená svým způsobem, že na počátku byl zvuk. Ano, je to sice „jen“ metafora a jeden z možných výkladů pojmu ‚Slovo‘, ale v jejím základu je přinejmenším část hluboké pravdy. V případě člověka dokonce téměř doslovná, poněvadž u kořene jeho evoluce jako biologického druhu stálo probuzení schopnosti vydávat a vnímat zvuky nesoucí určitý význam, uvědomovat si je a rozvíjet soubor těchto zvuků – jazyk – jako činitele či dokonce přímo ztělesnění kulturního rozvoje lidstva. V případě celého kosmu lze také rozvíjet podobné analogie: Dnes víme, že podstatou zvuku je vibrace a také víme, že nejhlubší podstatou hmoty, z níž je utvořen náš svět, je také vibrace. Elementární částice kmitají, a to i ve hmotě, která se nachází v pevném skupenství. Všechno kmitá a prostorem se díky tomu šíří vlnění. Svým způsobem – a s nadsázkou – je tedy pravda, že vše je zvuk – i když my jej svým frekvenčně omezeným sluchem v celém rozsahu neslyšíme.

Kdy se však zvuk stal pro člověka hudbou? Kdy přestal být hlukem – šuměním, šustěním, hřměním, zkrátka zvukovou kulisou rozličné intenzity? Z fyziky víme, že to, čemu říkáme hudební

tón, má povahu periodického kmitání, zatímco hluky mají povahu neperiodickou.⁵ Podle toho, jak působí společně kmitočty, jimž říkáme vyšší harmonické, jak se sčítají různé kmitočty z různých zdrojů, vnímáme barvy tónů a jsme schopni je od sebe odlišit. Ale to je pořád jenom fyzikální popis, který nám nic neříká o tom, co je to hudba sama o sobě a co nám vlastně přináší. Odpověď na tyto otázky totiž dle mého názoru leží výhradně v oblasti filozofie a věd o člověku a o jeho kulturních výtvorech, nikoli však jen v jednom oboru – například muzikologii nebo v psychologii – ale v jejich kombinaci, v syntetickém pojetí.

Hudba jako příspěvek člověka k evoluci kosmu

Hudba nemůže existovat bez člověka. Vznikla spontánní aktivitou člověka spojenou s procesem uvědomování. Spontánnost je projev určitého vnitřního pociťového stavu, například napětí či přemíry radostné emoce. Obdobně, prvotním a zcela zásadním příznakem působení hudby na člověka je pocit. Když posloucháme hudbu, něco cítíme. Až poté tuto skutečnost začínáme analyzovat intelektem. To, co cítíme, má různou kvalitu, můžeme to různě popsat, a dokonce to v nás může vyvolávat určité reakce, jež můžeme i na fyziologické úrovni stopovat měřením různých parametrů (například krevního tlaku či srdečního tepu). Hudba může dokonce posluchače uvolňovat tak, že se při jejím poslechu rozpláče. Troufám si tvrdit, že základním pocitem, který člověka přivedl k vytváření a poslechu hudby, byl pocit libosti. Když je nám něco nelibé, necítíme potřebu to opakovat a ani se tomu nadále vystavovat. Pocit libosti je spojen s pocitem harmonie. A zase se vrátím k fyzice: víme, že veškeré systémy – a tedy i vesmír jako celek – směřují do rovnovážného stavu, což přeneseně znamená do stavu harmonie. V krajním případě je to stav konečný. Myslím, že je nanejvýš logické, že to, co se děje v rovině fyzikální, odehrává se i v rovině psychické, která je s ní

5. Tyto poznatky lze nalézt v každé základní učebnici akustiky.

propojena. Tak jako můžeme ovlivňovat naši psyché zásahy do fyzické roviny naší existence, tak naopak můžeme ovlivňovat naši fyzickou stránku skrze působení v rovině psychické. Moje další pracovní teze (ale jistě není jen moje, bylo by tu třeba prozkoumat poznatky hlubinné psychologie) zní: Podobnou roli jako chemické látky – ať už ve formě potravin či léčiv – tu hrají psychologické reaktanty, které můžeme v nejširším slova smyslu označit jako symboly. Tyto částice působící v psychických dějích v sobě nesou nejen nějaký význam, ale jsou i prostředkem přenosu psychické energie, která způsobí v příjemci aktivaci, či naopak utlumení. Hudba je jedním z nejdůležitějších symbolických jazyků, který člověka oslovuje tedy nejen skrze jeho psychickou funkci intelektovou (rozeznávání sdělovaného významu, který lze vyjádřit pojmy), ale který na nás působí doslova totálně – našim tělem prochází směs frekvencí jako jedním velkým přijímačem a rozehrává v nás celou škálu pocitových stavů a imaginativních procesů.

Zde se dostávám na pole, které by bylo námětem na další rozsáhlé téma. Je to otázka integrálního pojetí symbolu a následně pak hudby jako svěbytného symbolického jazyka. Ale tímto směrem se už nevydám a omezím se jen na závěrečné konstatování: **Hudba je ve své nejhlubší podstatě prostředkem, jímž člověk přispívá – ať už si toho je vědom, či ne (většinou tak činí zcela nevědomě) – k dosažení harmonie svého bytí, a tím i k dosažení rovnovážného, harmonického stavu světa.** Možná to zní paradoxně tváří v tvář rozmanitým hudebním projevům lidstva, ale v každém z nich tento aspekt můžeme objevit. (Na okraj: I rockový výkřik je koneckonců prostředkem, jak se harmonizovat, dostat ze sebe napětí, které člověk v určitém věku, v určité době či v určité situaci zažívá při konfrontaci se světem vnějším a svým nitrem.) Další otázky funkční a estetické nyní ponechám stranou, protože jsou dle mého názoru z tohoto základního konstatování odvozeny.

Literatura:

- BERENDT, Joachim-Ernst 1996: *Das Leben, ein Klang*. München: Droemer Knaur.
- BERENDT, Joachim-Ernst 2001: *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. 17. přepracované vydání. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag,
- Kraft aus der Stille. Vom Wachsen des Bewußtseins*. 2003. München: Knaur Taschenbuchverlag.
- RÖSING, Helmut – BRUHN, Herbert 2002: Geschichte der Musikpsychologie. In: BRUHN, Herbert – OERTER, Rolf – RÖSING, Helmut (eds.): *Musikpsychologie. (Ein Handbuch)*. 4. vydání. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

In the Search of the Origin and Meaning of Music, or, on Everything Which Can Be Caused by Waves

The essay deals with the character of sound and the role of music in human culture. It is based on the popularizing efforts of an important German radio personality Joachim-Ernst Berendt (1922–2000), and it is dedicated to him. This is also the first of the distinct introductions of Berendt into Czech context. An opening part of the text provides a short outline of Berendt's life journey from jazz to world music, and his work, including his most known book, *The World is Sound: Nada Brahma*. At the same time, the essay comments on the basic direction of Berendt's thinking of music, in which sound is the basic code and unifying principle for cosmological contemplations. Based on the outlined ideas, the essay's author develops his own contemplations on the character and meaning of music, where music is understood as a form of sound created by people for people. At the same time, human population is an important factor which has an impact on the state of the world, and so there music has a certain role as well. The role of music can be expressed in the claim: In its deepest essence, music is a means through which the people contribute both consciously and unconsciously to the reaching for the harmony of humankind's existence, and consequently to the reaching of the balance and harmonious state of the world.

Key words: Sound; music; oscillation; Joachim-Ernest Berendt; world music; *Nada Brahma*.

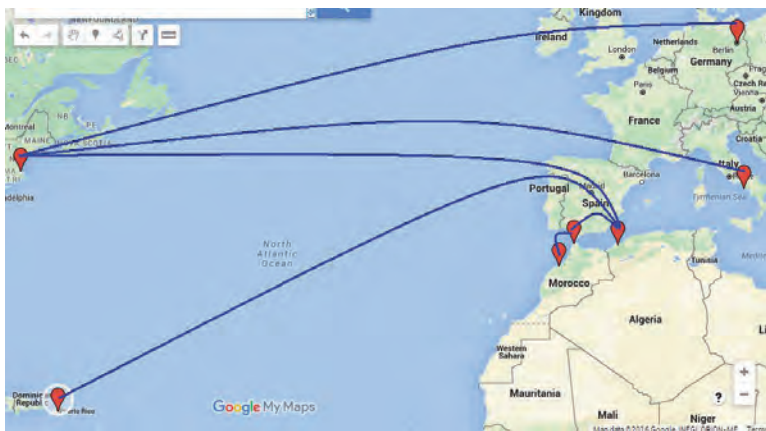
KONJUNKTURA IDEOLOGICKY PODVRATNÉ HUDBY V POVÁLEČNÉ EVROPĚ: DRAMATICKÝ SLED PŘÍČIN A NÁSLEDKŮ NA ČASOVÉ OSE 20. STOLETÍ

Petr Dorůžka

V následujícím textu budeme cestovat jak v časové ose 20. století, tak mezi zeměmi a kontinenty po trase, kterou ukazuje přiložená mapa.

Když Hitler vyvolal druhou světovou válku, represe, násilí a křivdy se promítly i do hudby – jazz i židovská kultura získaly v Německu punc podvratného umění. Je tedy zjevným paradoxem, že navzdory nacistickým snahám tyto „rasově méněcenné“ trendy vymazat, nastartovalo poválečné období sérii procesů, které pomohly zmíněné žánry rozvinout. Tento domino efekt probíhal několik dekád a trvá dodnes. Vzhledem k tomu, že vývoj jazzu je dobře zmapován, v následujícím textu se soustředím především na židovskou hudbu.

Její vývoj ve 20. století lze sledovat v kontextu historicky pevně určených kulis diaspory. Patřily sem bary či kabarety severní





Plakát filmu *Casablanca*

Afriky, později to byly první klezmerbandy (tj kapely navazující na židovskou hudbu Východní Evropy) vznikající na univerzitách ve Spojených státech amerických. Do vývoje zasáhly i jevy na první pohled s hudbou nesouvisející, jako třeba americké vojenské základny na území poválečné Evropy. A konjunkturou prošly i další žánry, represivními režimy označované za méněcenné či podvratné: berberská hudba v Maroku či americká country hudba v totalitním Československu.

Casablanca a Tanger

Je zajímavé, že předloha jedné z těchto historických kulis se zrodila ve světě filmové klasiky. Roku 1942 přišel do světových kin film *Casablanca*. Stejnomený přístav a turistické letovisko na atlantickém pobřeží Maroka se za druhé světové války stalo jak přestupní stanicí těch, kdo z Evropy utíkali před Hitlerem, tak i křížovatkou tajných služeb. Film patří dodnes k nejoblíbenějším dílům americké kinematografie. Hlavní hrdina, jehož hraje Humphrey Bogart, řídí kavárnu Rick's Café.¹ Ta se stane útočištěm uprchlíků shánějících výstupní vízum, které by jim umožnilo

1. "Casablanca (film).“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Casablanca_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Casablanca_(film))>.

*Film Casablanca:
pianista Sam v podání
Dooley Wilsona (1886–1953)*



nasednout na loď do Ameriky. Jedním z nich je československý odbojář, jemuž autor příběhu přidelil pro Američany východoevropsky znějící, ale ve skutečnosti maďarské jméno Victor Laszlo. Hudbu v Rickyho kavárně obstarává černošský pianista Sam v podání herce a zpěváka Dooley Wilsona, o patnáct let staršího než Luis Armstrong.² Právě v Rickyho fiktivním podniku se zrodil okřídlený a dodnes používaný slogan „*Play it again, Sam*“, který si například v 80. letech, ve zlaté éře rockové alternativy, přivlastnil jako značku nezávislý vydavatel.³

Rickyho bar, teritorium na rozhraní dvou světů a v obecnějším smyslu oáza, do níž se stahují zvědaví návštěvníci z Evropy, aby zde ochutnávali plody zcela odlišné kultury, je paralelou pro jiné podniky, které výrazně zasáhly do hudebního vývoje. Jedním z nich byl restaurant Tisíc a jedna noc (1001 Nights), který vznikl – podobně jako Rickyho bar – na atlantickém pobřeží Maroka,

2. I když na první pohled neměli oba umělci nic společného, v širším kontextu patřili do éry nejstarší generace černošských entertainerů, které spojoval úslušný až lehce servilní vztah k bělošskému publiku. Pozdější generace už reprezentovala plně sebevědomý a nekompromisní postoj reflektovaný i hudební výpovědí (be-bop, free jazz).

3. „PIAS Recordings.“ Wikipedia. The Free Encyclopedia [online] [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/PIAS_Recordings>.



*Hudba Maroka:
sampler archivních nahrávek
Paula Bowlese*

v přístavu Tanger.⁴ Ten byl do roku 1956 „mezinárodní zónou“, svobodným městem pod správou několika západoevropských zemí. Jevy jinde kriminalizované (užívání narkotik, homosexualita) zde byly mnohem více tolerovány. V levném tangerském hotelu napsal v polovině 50. let kultovní americký spisovatel William S. Burroughs (1914–1997) svůj věhlasný a kontroverzní román *Nahý oběd*. Pokud jste nějakou Burroughsovu knížku četli, možná si vybavujete termín „Interzone“ – tedy označení pro svobodnou mezinárodní zónu.

Burroughs ale nebyl prvním americkým umělcem, jehož přitahovalo Maroko. Už v 30. letech Tanger navštívil (a později se tu usadil) Paul Bowles⁵ (1910–1999), spisovatel, který se narodil v New Yorku a ve dvaceti letech odjel studovat hudbu do Evropy, kde se mimo jiné setkal s Bélou Bartókem. Ten sbíral lidové melodie v Transylvánii – a Bowles později podobným způsobem zmapoval hudební tradice Maroka. S jeho terénními nahrávkami se dodnes setkáváme na hudebních nosičích věnovaných marocké hudbě.

4. „Paul Bowles: Literary Friends. Part Three.“ *PaulBowles.org* [online] 2015 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <<http://www.paulbowles.org/photoslit3.html>>.

5. „Paul Bowles.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Bowles>.



*Bachir Attar z marocké Jajouky
s píšťalou raita*

Poslední z nich vyšel počátkem roku 2016 jako komplet čtyř CD vydaný nakladatelstvím Dust-To-Digital Records (viz obrázek). Je zajímavé, že Paul Bowles se často potýkal s odporem místních úřadů: „*Nově ustavená marocká vláda neměla žádný zájem na tom, aby někdo, kdo není muslim, v Maroku cokoli natáčel. Když jsem projevil zájem o hudbu berberského obyvatelstva, velmi je to znepokojilo. Považovali ji za hudbu divochů, a pokud by ji měli slyšet lidé ze Západu, brali by to jako ostudu.*“ (Chandarlapaty 2014: 60–62; Lawrence – Barnwell 1995: 9).

Paul Bowles svou tvorbou i postojem předznamenal pozdější hnutí Beat Generation, k jehož nejznámějším příslušníkům patřili básník Allan Ginsberg či novelista Jack Kerouac. V Tangeru tehdy žil ještě další umělec, a sice anglický básník a malíř Brion Gysin (1916–1986), který si tam otevřel dříve zmíněnou restauraci Tisíc a jedna noc a jako muzikanty si najal kapelu, jejíž album se později stalo mezníkem fenoménu dnes známého jako world music.⁶ Byli to píšťci z Jajouky, jimž Burroughs přezdíval „čtyři

6. „Paul Bowles: Literary Friends. Part Three.“ *PaulBowles.org* [online] 2015 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <<http://www.paulbowles.org/photoslit3.html>>.

tisíce let starý rock and roll band“ (Lawrence – Barnwell 1995). Jejich hudba skutečně sahá do dob dávno před křesťanstvím i islámem a souvisí s původně pohanskými jarními rituály, které měly zajišťovat úrodu. Byli to potomci muzikantů, kteří po řadu generací hráli pro marockého sultána, ale na rozdíl od ostatních poddaných měli privilegia. Hráli hudbu, která – podobně jako jiné rituální styly – dokáže posluchače přivést do transu.

Západní svět se o pištecích dozvěděl díky jednomu z původních členů Rolling Stones, kytaristovi Brianu Jonesovi, který s nimi natočil album. Později skupinu vyhledávali hippies, rockeři i jazzmani. Brian Jones patřil – podobně jako Jim Morrison, Jimi Hendrix či Janis Joplin – k hudebníkům, kteří za náročný životní styl 60. let drazě zaplatili. Potýkal se s drogovým návykem a rok po návratu z Maroka se utopil ve svém domácím bazénu, zřejmě po nějakém velmi náročném večírku.⁷

Maurice el Medioni, spojenecké základny a bubeníci z Portorika

Podobně kosmopolitním městem jako marocký přístav Tanger byl před druhou světovou válkou Oran na středomořském pobřeží Alžírsko. Ve 20. letech vládla v Oranu podobná multikulturní atmosféra jako v tangerské interzóně – město se tehdy skládalo ze čtyř částí: arabské, židovské, španělské a francouzské. Existence francouzské čtvrti logicky vyplývala z faktu, že Alžírsko bylo francouzskou kolonií, se Španělskem spojovaly Oran námořní linky a později španělskou komunitu posílila migrační vlna v době španělské občanské války. Velká část židovského obyvatelstva zde žila od vyhnání ze Španělska roku 1492, kdy Isabela Kastilská a Ferdinand Aragonský nařídili násilný odsun všech muslimů a židů, kteří odmítli konvertovat na křesťanství.

A právě v židovské čtvrti Tangeru byl ve 20. století hudební kabaret, který podobně jako restaurant Tisic a jedna noc vstoupil do

7. „Brian Jones.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Brian_Jones#Death>.



Maurice el Medioni s ansámblem (1950)

hudební historie. Jeho majitelem byl Saoud El Medioni,⁸ kapelník a skladatel, k jehož žačkám patřila např. slepá židovská zpěvačka Reinette l'Oranaise – Královnička z Oranu. Medioni chtěl jako hudebník proniknout do Francie, v Paříži si koupil bar a chtěl, aby tam Reinette vystupovala. Ona se však kvůli podnebí vrátila do Oranu, což jí zachránilo život. Medioni v Paříži zůstal, a když tam přišli Němci, chtěl se vrátit, aby ho jako Žida nechytily. Odjel do Marseille a čekal na loď do Oranu. Ale němečtí vojáci byli i tam a Medioni roku 1943 zahynul v polském koncentračním táboře.

Pro Francouze bylo Alžírsko v době druhé světové války něčím jako v téže době Anglie pro Československo – v hlavním městě Alžíru sídlila exilová vláda, v Oranu coby strategickém středomořském přístavu mělo základnu spojenecké námořnictvo,

8. „Messaoud El Mediouni.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Messaoud_El_Mediouni>. Srov. též Dorůžka 2007.

jehož součástí byli námořníci z Portorika, kteří byli mistrovskými hráči na latinskoamerické perkuse. Saoud El Medioni měl synovce jménem Maurice, který se později stal slavným pianistou. Jeho setkání s hudebníky z Portorika vyústilo v ojedinělou fúzi severoafrické hudby a kubánské rumby. Maurice el Medioni je příkladem zcela unikátního stylového pramínku židovské hudby, dodnes je aktivní a žije v Izraeli.

Americký jazz i country v Evropě

Když válka skončila, Evropa procházela sérií změn, americké jednotky získaly trvalé základny na území poraženého Německa a rozhlasová síť AFN šířila v Evropě nejen jazz, ale třeba i country, díky níž vzniklo v Německu silné country hnutí označované jako „Sauerkraut Cowboys“ (Gruber 2004). V mnohém bylo podobné československému country hnutí, které ovšem mělo jinou motivaci. V Československu měly americké žánry – včetně jazzu a country (Gruber 2005) – navíc i symbolickou úlohu coby protiváha režimem vnucované kultury Sovětského svazu a zemí východního bloku. A je tedy docela logické, že tyto západní styly označovala komunistická totalita za úpadkovou a podvratnou hudbu.

V Itálii se jazzovým epicentrem stala americká námořní základna v Neapoli a vliv americké kultury pomohl zformovat tvorbu celé generace italských jazzmanů, včetně dodnes aktivního saxofonisty Enzo Avitabile.⁹

Klezmer: od revivalu v USA zpět do Evropy

Posledním příkladem stylů, které represivní režimy označovaly za podvrtné, ale jejichž rozvoj druhá polovina 20. století překvapivě urychlila, je klezmer – židovská hudba východní Evropy, která prošla intenzivním revivalem ve Spojených státech amerických. Nejednalo se jen o poválečný vývoj: židé utíkali

9. „Enzo Avitabile.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Enzo_Avitabile>.

*Vinylové LP Klezmer
Conservatory Band (1981)*



do Ameriky od 19. století před pogromy i kvůli bídě. George Gershwin byl potomkem židovských přistěhovalců, stejně jako swingový klarinetista Benny Goodman. V 70. letech 20. století se ale židovské kořeny vracejí v mnohem autentičtější formě. Historie skupiny Klezmatics je dostatečně známá, a proto ji není třeba zde popisovat. Zajímavá je ale odpověď na následující otázku: Proč se všechny ty klezmerbandy objevily až v posledních zhruba třiceti letech, a ne dříve? Odpověď mi pomohl najít Alan Bern, člen jedné z vůbec prvních skupin žánru, Klezmer Conservatory Band z Bostonu, která existovala už od roku 1980. Když byl před časem v Praze, vysvětlil mi typickou historii židovských přistěhovalců (Dorůžka 2015).¹⁰ První generace byla silně zatížena původní kulturou a nemluvila dobře anglicky, což vnímala jako brzdu a snažila se své děti, tedy druhou generaci,

10. „Brave Old World.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Brave_Old_World>.

YSW

Yiddish Summer Weimar

Workshops

Events

Festival Week

About YSW

Overview

Yiddish Summer Weimar 2016





Home

About YSW

History

Philosophy

Recognition

Artists

YSW Team

Partners & Sponsors



Alan Bern (USA/D; artistic director, piano, accordion)

Webové stránky letní školy Yiddish Summer ve Výmáru (<http://yiddishsummer.eu/>)

tohoto handicapu zbavit. Když se lidem z druhé generace podařilo úspěšně prosadit v prosperujících poválečných Spojených státech amerických, začali hledat své kořeny. A konkrétně Alan Bern došel k tomu, že vyměnil klavír za akordeon, přestěhoval se do Berlína a ve Výmáru teď vede každoroční letní školu Yiddish Summer, věnovanou nejen hudbě, ale celé kultuře spojené s jazykem jidiš.

I když zde popsané příběhy se odehrávaly v rozmezí jediného století, je z nich dobře zřejmé, jak silnou roli hrála v hudebních dějinách migrace, ať už dobrovolná či vynucená, jak snadné a nebezpečné je využívat či potlačovat hudbu z politických důvodů, a jak jsou vlastně všechny ty mocenské zásahy kontraproduktivní. V delším časovém horizontu je to totiž vždy umění, které nad politickým násilím zvítězí.

Literatura:

- DORUŽKA, Petr 2007: Maurice el Medioni a židovská hudba Alžiru. *Rock & Pop* 7, č. 12, s. 97. Dostupné také z: <<http://www.doruzka.com/index.php/alzirsky-pianista-bori-hranice/>> [cit. 30. 7. 2016].
- DORUŽKA, Petr 2015: Alan Bern. *Rock & Pop* 26, č. 11, s. 97. Dostupné také z: <<http://www.doruzka.com/index.php/alan-bern/>> [cit. 30. 7. 2016].
- GRUBER, Ruth Ellen 2004: „Deep in the Heart of Bavaria.“ *The New York Times* [online] 11. 4. [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2004/04/11/travel/deep-in-the-heart-of-bavaria.html?pagewanted=all&src=pm&_r=0>.
- GRUBER, Ruth Ellen 2005: „Czechs Take Bluegrass and Make it Their Own.“ *The New York Times* [online] 7. 4. [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/2005/07/04/arts/music/czechs-take-bluegrass-and-make-it-their-own.html>>.
- CHANDARLAPATY, Raj 2014: *Re-creating Paul Bowles, the Other, and the Imagination: Music, Film, and Photography*. Lexington Books. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=j19IBQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summmary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. [cit. 30. 7. 2016].
- LAWRENCE, Bill – BARNWELL, Randall 1995: *Morocco Crossroads of Time*. Booklet k CD. Ellipsis Art.

Internetové zdroje:

- „Brave Old World.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Brave_Old_World>.
- „Brian Jones.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Brian_Jones#Death>.
- „Casablanca (film).“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Casablanca_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Casablanca_(film))>.
- „Enzo Avitabile.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Enzo_Avitabile>.
- „Messaoud El Mediouni.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Messaoud_El_Mediouni>.
- „Paul Bowles: Literary Friends. Part Three.“ *PaulBowles.org* [online] 2015 [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <<http://www.paulbowles.org/photoslit3.html>>.
- „Paul Bowles.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Bowles>.
- „PIAS Recordings.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2016]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/PIAS_Recordings>.

The Boom of Ideologically Subversive Music in the Post-war Europe: A dramatic succession of causes and consequences on the 20th century time axis

When Hitler started WWII, jazz and Jewish culture gained the label of subversive art in Germany. Despite the effort of the Nazis to delete these “racially inferior” trends, both jazz and Jewish music had a strong after-war boom, and interfered with other genres. This long-lasting process can be observed within the context of historically solid defined props. The most famous one, although fictitious, is Ricky’s Bar from the Casablanca movie, whose real parallel has become a cabaret in Algerian harbour Oran, where Jewish pianist Maurice el Medioni started his career. There he met jazz musicians from Puerto Rico, who served there as part of the Allied army, and the encounter resulted in a unique fusion of North African music and Cuban rumba. When American bases were established in post-war Europe, the AFN broadcasting network spread not only jazz in Germany, but country music as well. In Italy, an American base in Napoli became a jazz centre, and the influence of American culture helped form the creation of a generation of Italian jazz musicians, including Enzo Avitabile, who has been active till now. The boom reached Jewish culture as well: it was temporarily deleted from Europe by the holocaust, but it was revived in the USA in klezmer bands, and in the last few decades it has been returning to Europe.

Key words: Music and ideology; Klezmer music; Morocco; jazz; country music; the beat generation.

TUAREGOVÉ NA SIBIŘI, V ARIZONSKÉ POUŠTI A V INTERAKCI S POPKULTUROU

Jiří Moravčík

Na počátku moderní tuarežské hudby byla kytara – hudební nástroj, který od 70. let 20. století revolučně a k nepoznání změnil její další vývoj. Kytara se také stala symbolem mnoha tuarežských povstání proti vládám Mali a Nigeru. A na samém začátku byla také skupina Tinariwen, která na scénu world music vystřelila v roce 2002 a okamžitě se proměnila ve světový fenomén. I díky úsilí britského producenta Justina Adamse, jejich objevitele a producenta debutového alba *The Radio Tisdas Sessions*¹ britským kytaristou Justinem Adamsem. Bylo součástí příběhu, po kterém posluchači okamžitě skočili už jen pro upozornění, že jde o hudbu exilu a boje. Zatímco západní rockové kapely si své příběhy musely vymýšlet a nedostatek dramatickosti nahrazovaly devastováním hotelových pokojů, milostnými skandály a drogovými excesy, za málomluvnými Tuaregy v dlouhých tunikách a šátcích zakrývajících tvář šla historie hrdých vládců Sahary, nesmlouvaných válečníků, vůdců velbloudích karavan a jakéhosi tajemství, střežené nesrozumitelným jazykem tamašek². Ale také romantický příběh o nešťastném národě, který přišel během kolonizátorské parcelace Sahary o domov, v němž po staletí žil a po kterém dodnes nepřestal toužit. Skupinu Tinariwen pak provázela obraz vojáků s kalašnikovými puškami, kteří jim před vlastníma očima zavraždili rodiny, a oni pak proto skončili ve válečných zákopech. Legenda Tinariwen pronikla do světa, kam dopomohla i jejich nahrávkám, které, jak se ukázalo, navždy a revolučně

1. *The Radio Tisdas Sessions*. Wayward Records, 2001.

2. Tamašek je jedním z berberských jazyků, které spadají do afroasijské jazykové rodiny. Hovoří jím přes 1,2 miliónu obyvatel Nigeru, Mali, Alžírsko, Burkina Faso a Lybie. Srov. „Tamašek.“ *Wikipedie. Otevřená encyklopedie* [online] [cit. 5. 10. 2016]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Tama%C5%A1ek>>.

předurčily od 80. let vývoj moderní tuarežské hudby – té, jakou dnes posloucháme a které Tuaregové říkají *ishumar*³ nebo *assouf*⁴, zatímco Západ pouští blues.

Počínaje prvním tuarežským povstáním v roce 1963 a následnými strašlivými suchy, během nichž vysychaly studně, vymírala stáda dobytka a tisíce hladových Tuaregů uprchly z Mali a Nigeru do Libye a Alžírska, se život na Sahaře změnil k nepoznání. Vyprahlá krajina se zmítala v začarovaném kruhu obchodu s drogami, pašeráctví, islámského terorismu, chudoby, zaostalosti a beznaděje – v kruhu, který jakoby naplňoval dávne arabské přesvědčení o Tuarezích jako Bohem opuštěném národě.

Smířlivý a do značné míry chápavý postoj k pronásledovaným Tuaregům vydržel do ledna roku 2012, kdy příslušníci tohoto národa na severu Mali rozpoutali další povstání za nezávislost, které si ovšem ve své politické naivitě nechali doslova ukrást od teroristických organizací Ansar Dine⁵ a Al-Kaida, čímž jejich pověst utrpěla značné šrámy. Na popularitě Tinariwen a dalších tuarežských hudebních skupin to však nic nezměnilo. Naopak – byly obecně a oprávněně považovány za nositele mírových poselství a jakkoliv se v textech takřka výhradně obracely na svůj národ, od 90. let 20. století už nikdy neburcovaly do ozbrojeného boje. Z afrického (konkrétně malijského) a světového hudebního dění nemohly být proto diskvalifikovány. Tinariwen do té doby v roli největších hvězd tuarežské hudby koncertovali s Rolling Stones, Carlosem Santanou nebo s Robertem Plantem. Rok před

3. Slovo *ishumar* (z francouzského slova *chômeurs* = nezaměstnaní, ale v přeneseném slova smyslu také nežádoucí) je název pro tuarežskou kytarovou hudbu z 80. let 20. století spojenou s alžírským exilem, nezaměstnaností a podřadným společenským statutem (Eyre 2016).
4. Slovo *assouf* lze volně přeložit jako stesk po domově, touhu, bolest nebo stesk po tradičním způsobu života na poušti. Od 90. let 20. století tímto termínem Tuaregové označují svou kytarovou hudbu. Vyjadřuje silný vztah Tuaregů k poezii a vystihuje vše, co v minulosti ztratili (Eyre 2016).
5. Ansar Dine (Obránci víry) je islamistická organizace s vazbami na Al-Kaidu prosazující v Mali právo *šaría*. Byla založená v roce 2012 kontroverzním tuarežským vůdcem Iyadem Ag Ghaly (Gaffey 2016).

válkou v Mali natočili album *Tassili*⁶ ve spolupráci s producentem Ianem Brennanem a za účasti členů americké rockové skupiny TV On The Radio. Získali za něj Grammy a opět stáli na počátku nových časů: západní producenti od té chvíle na tuarežské skupiny upřeli pozornost a jejich hudba se tím posunula do další vývojové fáze, charakterizované stoupajícím zájmem západních rockerů. Přehnaně řečeno, jako by se s touhou podílet se na setrvávající popularitě tuarežských skupin vlastně přihlásili o svůj díl na zrodu moderní podoby jejich hudby, protože marná sláva, bez vlivu Jimi Hendrixe, Rolling Stones, Carlose Santany nebo Led Zeppelin, by nikdy nezněla v podobě, v jaké ji dnes známe. To je neoddiskutovatelný fakt, mnohokrát za uplynulá léta zdůrazněný samotnými Tuaregy. Nicméně aby bylo jasno, z jejich strany nešlo o pouhé kopírování, tak jak to běžně známe z rockové scény. Nic takového v jejich hudbě neslyšíme. A pokud byly tuarežské skupiny často přirovnávané k západním, tak hlavně pro nedostatek vhodných argumentů ze strany hudebních publicistů, kteří s tuarežskou hudbou přicházeli do styku často zcela poprvé, a právě z toho důvodu, že je k ní přilákala účast slavných amerických nebo britských producentů a hudebníků. Tedy vedle silného příběhu o tajemném pouštním národě. I přes svůj charakteristický hypnotický rytmus, melodičnost zdůrazněnou zpěvem v nesrozumitelném jazyce (čímž se zvukově Tuaregové od světových rockerů spolehlivě lišili) a stále častější využívání západních vlivů i nástrojů přestaly být tuarežské skupiny výhradním atributem scény world music a staly se součástí globálního rockového prostředí.

Vraťme se však zpět v čase a podívejme se, jak to všechno vlastně začalo. A tady musíme začít u politiky a tuarežských povstání, protože s těmi je moderní hudba tohoto národa natěsno

6. Tassili je název pohoří v alžírské části Sahary, proslulého jeskynnými malbami a zařazeného na Seznam kulturního dědictví lidstva UNESCO (srov. <http://whc.unesco.org/en/list/179>). Tinariwen tady v improvizovaném mobilním studiu natočili převážnou část svého stejnojmenného alba.

svázána. Jinak řečeno, dlouhá léta vytvářela jejich soundtrack, byla nositelem důležitých zpráv, způsobem, jak vyburcovat národ. Tuaregové,⁷ odnož Berberů, neomezení vládci Sahelu, vlastně shluk kmenů spojených pouze jazykem tamašek a neschopných se mezi sebou dohodnout, který z nich je významnější, aristokratičtější, a tudíž předurčený vládnout všem (Morgan 2013).

Na severu Mali Tuaregové vždy dominovali, hlavně v oblasti Kidalu, kam nikdy malijská vládní moc vlastně nedosáhla. Shoda mezi všemi Tuaregy panovala v jednom: Sahel je náš a my jsme jeho vládci. Tak byli vnímání i světem, Afričany a Araby. Když bývalí západní kolonizátoři Sahel rozparcelovali, Tuaregové nejenže nezískali stát, ale ani autonomii. Skončili jako národ bez vlastního území pod vládami několika afrických států – konkrétně Mali, Nigeru, Alžírsku, Libye a tehdejší Horní Volty (dnes Burkina Faso) – a navíc v pozici opovrhované národnostní menšiny, žijící v nejdlehlších a nejpustších oblastech daleko od bohatých center. Tím ovšem nastal problém, a to velký. Dosavadním privilegovaným ‚kozákům‘ Sahelu měli najednou vládnout jejich bývalí otroci – černí Afričané, v očích Tuaregům ne zrovna ti nevhodnější. Ti se samozřejmě s Tuaregy nemazlili, do jejich území se neinvestovalo, nevznikala tu žádná infrastruktura, nebyla práce, školy, jazyk tamašek byl považován za podřadný, o kultuře nemluvě. A pak přišlo v 60. a 70. letech období strašlivého sucha, končící hladomorem, po tisících umírajícím dobyt看em a lidskou apokalypsou. Žádná z vlád se o Tuaregy nedokázala postarat, poskytnout jim výraznější ekonomickou a humanitární pomoc, a když přece ze zahraničí dorazila, po cestě se ztratila, nebo ji

7. Tuaregové jsou součástí etnické skupiny Berberů. Obývají severní a střední část Sahary. Romana Kratochvílová na svém webu věnovaném Tuaregům píše: „*Původ názvu Tuareg byl dlouho předmětem diskusí etymologů. Zřejmě je odvozen od plurálu slova Targi, což v arabštině znamená obyvatel oblasti Targa (tuarežský název pro kraj Fezzan v Libyi). Výklad o tom, že slovo pochází z arabštiny z výrazu znamenajícího ‚opuštěný Bohem‘ je považován za mylný. Výraz Tuareg přejala a rozšířili Francouzi. V každém případě Tuaregové označení Tuareg nepoužívají a nemají ho příliš v lásce.*“ (Kratochvílová 2007b). Srov. též Kratochvílová 2007a, 2014.

rozkradli malijští politici a pašeráci. Songhajské milice Ganda Koy, vzniklé původně jako domobrana před Tuaregy, posléze terorizovaly tuarežské vesnice. Vraždily s tichým souhlasem malijské vlády, vlastně i alžírské, trpící v Sahelu raději pašeráky drog než nacionalistické snahy Tuaregů, toužících po svém bájném státě Azawad.⁸ Před zoufalstvím, beznadějí a vražednými masakry utíkaly celé rodiny do Alžírska a Libye, nejvíc však mladíci, radící se tam okamžitě mezi přivadrovaleckou chudinu bez práce a rovných příležitostí. A tak vznikl fenomén *ishumar*. Slovo, kterým Tuaregové nazývají hudbu Tinariwen, pochází z francouzštiny a znamená nezaměstnaný, nebezpečně nežádoucí. Mladíci se pohybovali v ghettech na krajích měst, těžko sháněli práci, a když už ji našli, tak podřadnou. Samozřejmě byli trnem v očích místních obyvatel a policie. Jsme nezaměstnaní, chudí, ale hrdí na svůj původ. My jsme *ishumar*, tvrdili o sobě mladí Tuaregové. Část z nich pak neodolala lákání libyjského vůdce Muamara Kaddáfího a v jeho uprchlických táborech se jim dostalo zbraní a taktiky povstalecké rebelie⁹ (Morgan 2014).

Členové skupiny Tinariwen, kteří se aktivně zúčastnili několika tuarežských povstání, se poprvé zkontaktovali v alžírském městě Tamanrassetu. A pokud je nutné, s ohledem na historii a budoucí generace, ukázat přímo na tvůrce hudby *ishumar*, nelze se splést: Ibrahim ag Alhabib (*1960), kytarista a vůdce Tinariwen. Odmalička toužil po kytáře. Do nejbližšího obchodu to měl ovšem tisíce kilometrů daleko, takže si své kytary vyráběl: z prázdného plastového kanystru, kusu dřeva a drátů z kol. (Na obalu čtvrtého alba skupiny Tinariwen *Imidiwan* (2009) takovou domácí kytaru drží malý klučina.) Ve čtyřech letech Ibrahimovi malijští vojáci před jeho očima zastřelili otce a s babičkou pak utekl do Alžírska. Toulal se po Libyi, léta pracoval jako tesař v alžírském přístavu

8. Azawad je bájně tuarežské označení pro vlastní nezávislý stát (Morgan 2014).

9. Diktátor Kaddáfí na svém území přijímal tuarežské uprchlíky z Mali a Nigeru. Finančně je zabezpečil a mladé bojovníky přesunul do vojenských táborů, kde je vyzbrojil, vycvičil a poslal bojovat do Čadu a Súdánu.

Oran a nevyhnul se ani vězení. Pro pouštního bluesmana životní praxe k nezaplacení. V 1979 se Ibrahim ag Alhabib vrátil do Tamanrassetu. To už na svou první akustickou kytaru vybrnkával jak tradiční tuarežské písně, tak blues od řeky Niger Aliho Farky Tourého a vstřebával do sebe západní rock.¹⁰ Kytary do kultury Tuaregů nikdy nepatřily, dnes ale nástroj představuje symbol jejich hudby. Dávno předtím – kdo by se s nimi také na velbloudech po poušti tahal – brali si sebou Tuaregové jen to nejnnutnější k přežití; a navíc, hudbu měly v náplni práce u Tuaregů vždycky ženy s jednostrunnými houslemi *imzad*, bubínky *tinted* a loutnou *teherdent*. Chlapi byli za básníky a tanečníky (Morgan 2011). A existovalo jisté společenské kastování: hrát hudbu nenáleželo šlechticům, ale lidem, kteří se dají při troše zjednodušení považovat za grioty¹¹. Tinariwen přišli s něčím naprosto novým: zrušili kastovnictví, hrát hudbu najednou mohl s kytarou každý. A potom – takový elektrický rock’n’roll, jaký Tinariwen hráli, Tuaregové předtím nikdy neslyšeli ani nehráli. Z většiny článků o Tinariwen do očí vystřelují hudební vzory, s nimiž se západní posluchač nejsnáze identifikuje: Bob Marley, Elvis Presley, Rolling Stones, Pink Floyd nebo Bob Dylan. Ibrahim ag Alhabib ale nikdy nezapomněl zdůraznit možná ten nejzásadnější vzor: marockou rockovou skupinu Nass el Ghiwane¹² (Culshaw 2007). A také, což je příznačné pro naprostou většinu tuarežských kytaristů, Marka Knoflera z britské skupiny Dire Straits (Becker 2015). Základem hudby Tinariwen byla tradiční tuarežská poezie, s níž je vedle žánru *ishumar* spojeno i další, nesmírně zásadní slovo *assouf* – pro Tuaregy v jejich kultuře asi nejdůležitější a vedle slova *ishumar* další pojmenování pro jejich kytarovou

10. Na Ibrahimaměly silný vliv skupiny Rolling Stones, Led Zeppelin, Dire Straits, ale také Bob Dylan, Bob Marley

11. Grioti – kasta západoafrických profesionálních hudebníků a vlivných společenských komentátorů (Moravčík 2009).

12. Nass el Ghiwane – stále činná marocká skupina založená v 70. letech 20. století, která směsí gnawa, rocku, tradiční hudby a ostrých politických komentářů předběhal dobu a ovlivnila celou řadu severoafrických a tuarežských hudebníků (Culshaw 2007).



Členové skupiny Tinariwen. Foto Marie Planeille (<http://tinariwen.com/photo/>)

hudbu. Znamená nedefinovatelný souhrn pocitů – nostalgie, touhy, smutku, spirituálního duchovna, vyjadřujícího dění ve tmě, kam už nedosáhne zář táborového ohně. Zatímco *ishumar* vyjadřuje hudbu 80. let, spjatou s Tinariwen, tradičním životem na poušti, povstáními, hladomory a totální beznadějí nezaměstnaných Tuaregů v alžírských a libyjských uprchlických táborech, moderní *assouf* definuje mladou, vzdělanou facebookovou generaci z měst, schopnou formulovat diskriminační frustrace daleko účinněji a konkrétněji (Morgan 2011).

V primitivních podmínkách natočené skladby Tinariwen distribuované na kazetách roznesly po celé Sahaře aktuální poselství o tom, co se s Tuaregy právě děje. Protestsongy této skupiny nahradily během povstání neexistující tuarežské rádio, televizi a noviny; v tom spočívala jejich neuvěřitelná, z našeho „západního“ pohledu nepochopitelná síla. Když v sousedním Nigeru začalo v roce 2007 tuarežské povstání a prezident Mamadou Tandja v kraji Agadez vyhlásil výjimečný stav, zároveň vydal nařízení o zákazu používání kytar, podle něho nebezpečných zbraní. A za překročení zákazu hrozily vysoké tresty. „*Tehdy byl každý pohyb na poušti nebezpečný. Vojáci neradi viděli, když se Tuaregové shromažďovali. A protože je u nás zvykem, že hudba*

provází všechny slavnosti, na každou oslavu byli zváni hudebníci s kytarami. Vojáci o tom dostávali od svých informátorů zprávy a mysleli si, že se lidé scházejí kvůli povstaleckým písním. Proto hraní na kytaru zakázali, a když s ní někoho přistihli, zastřelili ho,“ vyprávěl tuarežský kytarista Bombino, dnes velká mezinárodní hvězda, hlásící se také k odkazu Tinariwen (Moravčík 2011).

Tuarežskou hudební scénu, do níž se svět až romanticky zamiloval, snad z podlehnutí novému drsnému africkému příběhu, ale začala brzy provázet lidová moudrost: raději všeho pomalu. Mladí následovníci skupiny Tinariwen si dříve či později museli položit otázku, co dál... Nečekaně mohutné vlně tuarežských skupin, někdy od sebe jen stěží rozeznatelných, hrozilo nebezpečí, že smete sebe samu – nadbytek vyvolá inflaci „magických pouštních kapel v rytmu velbloudích karavan“ hrnoucích se do Evropy za výdělkem a slávou. Koho by také bavilo nechat si na sebe ušít mediální promo bič „další Tinariwen“. Mladí následovníci ale brzy našli recept. Nejlepší způsob, jak Tinariwen vzdát úctu, je vyhnout se způsobu znít jako oni a zkusit něco jiného: s bicími, klávesami a s pomocí západních rockových producentů. A tak např. za úspěchy a kvalitou skupiny Tamikrest stojí německý producent Chris Eckman, znalec malijské hudby. Skupina Kel Assouf, vedená kytaristou Ananaem Harounem, se spoléhá na jazzmana Sofyanna Ben Youssefa a belgickou rytmiku. Již zmiňovaný kytarista Bombino se na albu Azel z roku 2016 znovu svěřil do rukou západního producenta: Dave Longstreth z americké rockové skupiny Dirty Projectors přitom vystřídal Dana Auerbacha od The Black Keys.

Stále častěji je také znát, jakým způsobem mladé tuarežské skupiny ke svému zvuku přicházejí: pocházejí z jiného prostředí než Tinariwen. S nimi je navždy spojena stará doba, čas kočovníků a pouštních táborů, kdežto dnešní, na sociálních sítích se orientující generace mladých Tuaregů už nic takového nezná. Žijí ve městech a tradice kočování je jim cizí. Změnili i své priority – už neposlouchají Hendrixe a Rolling Stones, ale dnešní rockové kapely. A pokud spolupracují se západními producenty,



Členové skupiny Terakaft (<https://terakaft.bandpage.com/>)

kladou jim na srdce, aby v jejich hudbě nezdůrazňovali pouze rockovou stránku, ale vzali v úvahu i jejich mentální rozpoložení (Morgan 2013).

Do širší popkultury pronikli Tuaregové během originálních studiových projektů: na albu *Aam Zameen* s podtitulem *Common Ground* (2011) indické zpěvačky Kiran Ahluwalia se podílely skupiny Terakaft a Tinariwen, které najdeme o rok dříve také na albu Herbie Hancocka *The Imagine Project* (2010), kde si zahrála i americká tex-mex skupina Los Lobos. Proto když vydala tusconská kapela XIXA, hrající peruánskou psychedelickou curiu, v roce 2016 stejnojmenné debutové album a v jedné skladbě si zahrál také kytarista Iyad Ag Sadam z Tinariwen, nikoho to nepřekvapilo. A skupina XIXA se ani nemusela namáhat s prohlášením, že mezi Arizonskou pouští a Saharou není vlastně žádný rozdíl. To se dalo ještě pochopit, když ale členové Tinariwen na způsob experimentálního jamu natočili album *Like a Bird or Spirit, Not a Face* (2015) s hrdelní zpěvačkou Sainkho

Namtchylak, spojitost mezi Sahelem a sibiřskou Tuvou se už hledala obtížněji.

Tuarežskou hudbou se nechala učarovat celá řada západních rockerů nebo kytaristů, což jen dosvědčuje, že *ishumar* a *assouf* alias pouštní blues v dnešním globálně propojeném světě už znamená zavedenou a napodobovanou hudební značku, podobně jako klezmer nebo balkánské dechovky. Samozřejmě, na Tuaregy nikdo nemá a nikdy nebude mít, protože jejich hudba obsahuje takové množství utrpení, bolesti a křivd, které západní muzikanti neprožijí ani za deset životů. Proto spíš tuarežský *assouf* působí jako koření než jako hudba, kterou by dokázal zahrát každý.

Prameny a literatura:

- BACKER, Sam 2015: „The Unexpected Popularity of Dire Straits in North African Tuareg Communities.“ *Africa is a Country* [online] 27. 3. [cit. 18. 6. 2016]. Dostupné z: <<http://africasacountry.com/2015/03/the-unexpected-popularity-of-dire-straits-in-north-african-tuareg-communities/>>.
- CULSHAW, Peter 2007: „Sands of fate.“ *The Guardian* [online] 17. 2. [cit. 18. 6. 2016]. Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/music/2007/feb/18/worldmusic.features>>.
- EYRE, Banning 2016: „Andy Morgan on Tuareg Music and History.“ *Afropop Worldwide* [online] [cit. 20. 10. 2016]. Dostupné z: <<http://www.afropop.org/28522/andy-morgan-on-tuareg-music-and-history/>>.
- GAFFEY, Conor 2016: „Who is iyad Ag Ghaly, Mali's Veteran Jihadi?“ *Newsweek* [online] 29. 6. [cit. 21. 10. 2016]. Dostupné z: <<http://europe.newsweek.com/who-iyad-ag-ghaly-malis-veteran-jihadi-475473?rm=eu>>.
- KRATOCHVÍLOVÁ, Romana 2007a: „Stručný portrét.“ *Tuaregové* [online] 4. 9. [cit. 18. 6. 2016]. Dostupné z: <http://www.tuaregove.cz/clanky/kdo-jsou-tuaregove_/strucny-portret.html>.
- KRATOCHVÍLOVÁ, Romana 2007b: „Národní identita a území Tuaregů.“ *Tuaregové* [online] 6. 9. [cit. 18. 6. 2016]. Dostupné z: <http://www.tuaregove.cz/clanky/kdo-jsou-tuaregove_/narodni-identita-a-uzemi-tuaregu.html>.
- KRATOCHVÍLOVÁ, Romana 2014: „Tuaregové jsou Berberři.“ *Tuaregové* [online] 9. 5. [cit. 18. 6. 2016]. Dostupné z: <http://www.tuaregove.cz/clanky/kdo-jsou-tuaregove_/tuaregove-jsou-berberi.html>.
- MORAVČÍK, Jiří 2009: „Kimi Djabaté a příběh zrození Sosso Bala.“ *World Music. Your Best Source* [online] [cit. 18. 6. 2016]. Dostupné z: <<http://www.world-music.cz/umelci/detail/id/176>>.
- MORAVČÍK, Jiří 2011: „Tuaregové: kavaléristé Sahary III - Neporazitelná pravda a moc nevědomosti.“ *World Music. Your Best Source* [online] [cit. 11. 7. 2016]. Dostupné z: <<http://www.world-music.cz/umelci/detail/id/284>>.

- MORGAN, Andy 2011: „Sons of the desert.“ *Andy Morgan Writes* [online] 27. 3. [cit. 18. 6. 2016]. Dostupné z: <<http://www.andymorganwrites.com/tinariwen-sons-of-the-desert/>>.
- MORGAN, Andy 2013: „Music, Culture and Conflict in Mali. A report for Freemuse.“ *Freemuse* [online] [cit. 18. 6. 2016]. Dostupné z: <http://freemuse.org/graphics/Publications/PDF/Music-Culture-Conflict_MALI.pdf>.
- MORGAN, Andy 2014 (2012): „The Cause of the Tourag Uprising of Jan 2012 – The 4th roll of the Tamashek Dice.“ *Andy Morgan writes...* [online] [cit. 18. 6. 2016]. Dostupné z: <<http://www.andymorganwrites.com/bko2kdl/>>.

The Tuaregs in Siberia, Arizona Desert, in Paris, and in an Interaction with Pop-Culture

In his paper, the author deals with the response to the music of the Tuaregs in today's world, and asks whether this is a trendy interest in the use of the popularity of the desert blues, as the music of the Tuaregs is nicknamed, or, whether this is a natural development within the globally interlinked world, in which culture borders start to be a relative term. In the 1970s, when the Tuaregs exchanged traditional lutes for guitars, they used cassette tapes with Jimi Hendrix, the Doors, Led Zeppelin, and the Dire Straits instead of handbooks. During the armed rebellions, the originally acoustic music became loud and gained the logo of outlaws. Twenty years later, enthusiastic publishers of world music introduced the Tuaregs to the musical scene of the world; today's success and various music fusions are linked to rock music promoters. Despite the heavily damaged reputation of the Tuaregs during the 2012 war of independence in Mali, the Tuaregs and their songs are understood as the bearers of the peace message. The Tuaregs are featured at prestigious world music festivals, and they have become part of the global rock music environment. In his paper, the author observes the historical roots of such popularity and comments on its political and commercial impact, as well as on the lives of selected musicians.

Key words: World music; Mali; the Sahara Desert; the Tuaregs; Tinariwen; the desert blues; the dark side of popularity.

NA POČÁTKU BYLO SLOVO A TOMU SLOVU NIKDO NEROZUMĚL

Milan Tesař

„Pro lingvisty a lingvistické antropology není v současnosti aktuálnějšího a ožehavějšího tématu, než jsou dramatické změny v jazykové, a tím i kulturní mapě světa. [...] Rychlost, s jakou dochází k úbytku jazyků, nemá v historii obdoby a mezi oborníky existují oprávněné obavy, že z přibližně 6000 jazyků, jimiž se v tuto chvíli na planetě hovoří, do konce století přinejmenším polovina zanikne. Je to neuvěřitelné, ale jinými slovy to v podstatě znamená, že 3000 jazyků zmizí v horizontu 1200 měsíců, tedy že každé dva týdny přicházíme o jeden jazyk, o jeden jedinečný jazykový kód, který je nositelem a aktivním zprostředkovatelem historických a sociokulturních informací, znalostí, zvyklostí, tradic a postojů, jež jsme si zvykli – a já věřím, že naprosto odůvodněně – označovat jako dědictví lidstva a jejichž význam jsme mnohdy neměli možnost docenit,“ píše lingvista, antropolog, cestovatel a básník Miroslav Černý ve své nové knize *Slovem svět*, věnované problému mizejících jazyků (Černý 2016: 13–14).

Nezávisle na jazykovědcích, které problém mizejících jazyků zneklidňuje již řadu let, zaujal tento alarmující vývoj francouzského hudebního skladatele Philippa Kadosche (*1959), kterého právě otázka zaniklých a ohrožených jazyků inspirovala k jednomu z nejzajímavějších koncepčních hudebních alb poslední doby. Na počátku díla nazvaného jednoduše *Disappearing Languages* (Hevhetia 2015) tak byly jazyky, jimž dnes – s výjimkou několika odborníků – nikdo nerozumí, a součástí Kadoschova konceptu jsou jazyky, jimž – hovoříme-li o doslovném chápání textu – nerozumí vůbec nikdo.¹ Přesto vzniklo dílo obecně

1. V případě Kadoschových písňových textů, jak uvidíme dále, neplatí základní definice jazyka jako „složitě dorozumívací soustavy primárně zvukových signálů, které jsou produkovány řečovými orgány jako hmotné a tedy vnímatelné nosiče informace“ (Genzor 2015: 15).



Francouzský hudební skladatel Philipp Kadosch

srozumitelné, které vedle estetického zážitku s hudbou přináší jasné společenské poselství.

Philippe Kadosch vyslechl odbornou debatu o mizejících jazycích náhodně na internetu. To, co slyšel, však pro něj bylo tak silným impulsem, že okamžitě začal přemýšlet, jak by on sám, jako hudebník a skladatel, mohl na tento problém upozornit. „Přemýšlel jsem, jak bych komunikoval s druhými, kdybych se stal posledním mluvčím svého jazyka. A nakonec mi z toho vyšlo, že bych promlouval skrze hudbu,“ líčí v rozhovoru s autorem příspěvku počátky svého projektu. Jako hudebník vnímá Kadosch jazyky nejen jako nositele významu a komunikační prostředky, ale též – a možná v první řadě – jako zvukomalbu, estetickou hodnotu, součást hudebního vyjádření: „V případě písní v jazycích, které neovládám, slyším jen slabiky. A ty, ať jim rozumím, nebo ne, ve mně rezonují jako zvuky, které mají nějaký význam. Ten sice někdy nechápu, ale díky emocím, kterými ke mně promlouvají, se

mi daří zachytit alespoň nějaký smysl. A tento smysl je skutečně hudební.“ (Tesař 2015: 50)

Své dílo tak francouzský skladatel koncipoval jako kombinaci svého amatérského lingvistického bádání a hudební erudice. Zkoumal slabičnou stavbu a charakteristiku jazyků zaniklých dávno i v poslední době a hledal v jejich zvukové i psané podobně inspiraci, počátek, pro hudební komunikaci s publikem. „Ze slabik, které tyto řeči používají, můžete sestavit zvukomalebná slova, která daný jazyk charakterizují. Já jsem je použil jako zásobu zvuků a ty jsem přiřadil k hudbě, kterou jsem složil,“ (Tesař 2015: 50) vysvětluje autor, který vedle hudby samotné pro tento projekt vytvořil autonomní „řečové“ systémy, které nazval „panenské jazyky“ – ve smyslu, že původně neměly žádný význam a až ve spojení s hudbou a především se zpěvem určitý význam dostávají.

Album *Disappearing Languages* obsahuje deset skladeb, které mají svou strukturou a hudebním jazykem často blíže k evropské klasické hudbě než k world music. Sepětí se zaniklými nebo ohroženými kulturami tak není explicitní, pokud jde o hudební výrazivo, ale spíše přenesené prostřednictvím zmíněné práce s původním jazykem a s jeho dekonstruovanou formou. CD začíná kompozicí *Noiram*, jejíž text vznikl na základě zápisu starověké sumerštiny, pokračuje skladbou *Kaprolin*, čerpající ze starobylého jazyka předantické Kréty, a pokračuje inspirací mlaskavými bantuskými jazyky, jazyky Indie nebo řeči severských Inuitů. Součástí alba je booklet se všemi „panenskými“ texty a s vysvětlením, jak ke každému z nich autor došel a jak jim lze rozumět. Toto „preferované čtení“ však není nijak imperativní. Je na každém posluchači, zda vezme za svůj autorův příběh a bude například skladbu *Indiu* číst jako kombinaci hinduistické a amazonské inspirace, nebo si ke každému z písňových příběhů vytvoření vlastní interpretaci. Pomůckou při dekódování alba nám může být i skladatelovo prohlášení, že svými „panenskými jazyky“ se snažil vytvářet mosty mezi prostředími, která se zpravidla příliš nestykají (Kadosch 2015).

*CD Disappearing
Languages (2015)*



Není náhoda, že hlavní interpretkou Kadoschových písní je brazilská zpěvačka Tetê Espíndola, která má zkušenost s napodobováním přírodních zvuků a jejich transformací do nového poloartikulovaného „jazyka“. Tedy žena, která svým hlasem dokáže propojit „panenskou“ přírodu s civilizací a skutečný jazyk se zvuky bez jednoznačného významu. Navíc brazilská Amazonie patří k oblastem s výskytem málo probádaných menšinových jazyků a na albu jako „hosté“ přímo účinkují představitelé kmene Haliti Paresi z brazilského spolkového státu Mato Grosso.

O tom, jak se amazonští indiáni na nahrávku dostali, Kadosch vypráví: „O mé několikaleté badatelské práci v oblasti mizejících jazyků se dozvěděli lidé z brazilského ministerstva kultury. Věděli už, že spolupracuji s Tetê Espíndolou, a pomohli nám zorganizovat setkání s indiány z Mato Grossa. Vypravili jsme se ve čtyřech – zvukař, Tetê Espíndola, jedna její přítelkyně antropoložka a já – k indiánům z kmene Haliti Paresi. Na konci dlouhé cesty jsme přišli do vesnice s chatrčemi, kde nás indiáni přijali. Na místě

byli členové ještě dvou dalších kmenů, tedy nejen Haliti Paresi, ale také Nambikwara a Bororo. My jsme tam byli jediní běloši. Indiáni, kteří věděli, že nás zajímá téma mizejících jazyků, nás přijali velmi přátelsky. Oni sami hovořili jazykem aruak, který má aktuálně jen asi 1400 mluvčích, ale uměli také portugalsky a díky tomu jsme jim mohli porozumět. Tetê a mne přijal ve své chatrči přímo jejich náčelník. My jsme jej požádali, aby nám vyličil historii svého lidu ve svém jazyce. On však odmítl vyprávět a raději zazpíval.“ (Tesař 2015: 51)

Philippe Kadosch podtrhuje jazykovou diverzitu svého alba i tím, že jeho booklet je čtyřjazyčný (anglicko-francouzsko-portugalsko-italský) a že jako symbolickou poctu mizejícím jazykům obsahuje slovo „děkuji“ v osmi ohrožených řečech – např. v jazyce nmasmasuk z Vanuatu (6000 mluvčích v roce 1996), v jazyce severoruských Vodů (25 mluvčích v roce 1979) nebo v jazyce australského kmene Yolngu Matha (350 mluvčích v roce 1983).

Hudební album samozřejmě samo o sobě nemá sílu zabránit mizení ohrožených jazyků. Může však na problém upozornit, podobně jako na něj z jiného úhlu pohledu upozorňuje výše zmíněná kniha Miroslava Černého *Slovem svět*. Již samotný fakt, že Philippa Kadosche v jeho díle podpořilo brazilské ministerstvo kultury a několik dalších oficiálních institucí, stojí za pozornost, stejně jako zájem slovenského (!) vydavatele, košické společnosti Hevhetia, která se alba ujala. Posluchač, který se s Kadoschovými „panenskými jazyky“ setká poprvé, je může brát jako nonsensovou hříčku podobnou textům českých skupin Čankišou nebo Dva. Při bližším seznámení s projektem však může proniknout do hloubky tohoto mnohorozměrného díla a vedle hudby samotné a zvukomalebných slabik vnímat i lingvistické, geografické a historické souvislosti. Chceme-li chránit jazykovou diverzitu naší planety, musíme o hrozících problémech v první řadě vědět. A album Philippha Kadosche může být výborným – a navíc po umělecké stránce zajímavým – pomocníkem na této cestě za poznáním.

**Úryvky textů Philippa Kadosche v „panenských jazycích“
z bookletu CD *Disappearing Languages***

*Sa na ma ha na é, sa na ma na é
Pala tsi tori poli, nitz
Sa na ma ha na é, sa na ma na é
Knà lipro potere fi
Sa na ma ha na é, sa na ma na é
Paliko ét dzo Ketì, nitz
Sa na ma ha na é, sa na ma na é
Knà nilo eloneti*

(píseň Kaprolin)

*Stella
Maripela nexila, yana feira xelōra,
Parexitō fōli, Guarani
Matina xela kene, niōla u pletrane,
Tillana nimea, kine alinika*

(píseň Unicorne)

*Appuvitê ilunnqqa, via ualuunike?
Appuvitê piuuri, taalia me rennèle?
Appuruunppi kiria, da uliké nuuqqtiiiri mé,
nuuqqtiiiri lê, tirinnlu tê?*

(píseň Gliss!)

*Mawaca lamba bongwana, mokili ti n'gai fimbó
Lémkólo ékólo ékali
Mawaca ikó tambola, mokili n'zèla akèli
Léyango éko n'gai ti*

(píseň Mawaca)

Prameny a literatura:

- ČERNÝ, Miroslav 2016: *Slovem svět. Příběhy mizejících jazyků*. Praha: Duphin.
- GENZOR, Jozef 2015: *Jazyky světa*. Brno: Lingea.
- KADOSCH, Philippe 2015: CD *Disapearing Languages*. Košice: Hevhetia.
- TESAŘ, Milan 2015: Slova jsou jen ostrůvky v moři. (Rozhovor s Philipem Kadoschem). *Harmonie*, č. 10, s. 50–51.

In the Beginning Was a Word which Nobody Understood

In his paper, the author explores a very rare project: the album *Disappearing Languages* by French composer Philippe Kadosch. Based on written or phonetic forms of several recently or long vanished languages, Kadosch created new, “virgin” language systems, and used them for writing the texts of his new compositions. The resulting album features, among others, the Brazilian singer Tetê Espíndola, and the chief of the Amazonian tribe Haliti Paresi. The project pays attention to one of the most urgent cultural issues of the present day. Even though a language is an instrument of understanding, Phillip Kadosch was inspired by languages which he himself does not understand, and so, at the beginning of his work, there are “new” languages, which nobody can understand. Despite that – or because of that – his work is generally comprehensible.

Key words: Language; disappearing languages; word; linguistics; danger; diversity; communication; the Amazon rainforest; world music; understanding.

OPUS NULA. JUVENILIE A JEJICH POTENCIÁL NA PŘÍKLADU LENKY DUSILOVÉ

Aleš Opekar

Juvenilii rozumějme v této stati rané dílo umělce (případně vědce či jiného autora) z doby jeho dětství nebo mladosti, které vzniklo jako prvotní pokus o vlastní příspěvek v rámci daného oboru, zpravidla však ještě zdaleka nebylo určeno k publikování pro širokou veřejnost.

Mladost – radost

Historie umění zná i případy, kdy právě umělecký projev v době mladosti byl jediným uměleckým počinem autora. Vzpomeňme básníka Artura Rimbauda, který v devatenácti letech celé své dosavadní dílo zavrhl, odsoudil a poté již nikdy žádné další nenapsal. Přesto je součástí dějin světové poezie. Ceněné jsou i básnické juvenilie autorů, jejichž hlavní přínos přinesla až doba jejich zralosti, např. Jiřího Ortena (*Básnické juvenilie*, 2012), J. H. Krchovského (*Mladost – radost*, 2005) a dalších. Připomeňme zázračné dětské skladatele, jakým byl Wolfgang Amadeus Mozart anebo konce konců i Bedřich Smetana, jehož polky, dodnes hrané a oblíbené, jako jsou *Louisina polka*, *Jiřinková polka*, *Ze studentského života*, byly napsány mezi 16. a 18. rokem jeho života.

V oblasti moderní populární hudby bývá přínos a vliv a výrazně mladých tvůrců nejen markantnější než v oblasti hudby vážné či v dalších uměleckých oborech, ale dokonce můžeme vysledovat, že zde funguje jako hlavní inspirátor a hybatel stylových a žánrových posunů a proměn. Tyto posuny a proměny totiž nevznikají jako výsledek promyšlené práce zkušených tvůrců nebo vědeckých studií, ani jako produkt ekonomických kalkulací, nýbrž jsou spontánními interakcemi mezi tvůrci a posluchači v souvislosti s proměnami životního stylu, vkusu a myšlení nastupující generace.

To nejpřínosnější pro světovou pokladnici pop kultury přinášejí tvůrci mladí, řekněme do třiceti let, často ještě mladší. Poté se již jen víceméně opakují, byť sice tříbí svůj styl, obohacují jej o další směry,

ale to podstatné, to nejvlivnější vůči společnosti, stvořili na začátku své dráhy. Srovnáme náboj a životnost písni Boba Dylana nebo Karla Kryla z prvních pěti až deseti let jejich tvorby s jejich tvorbou z jejich doby „kmetské“. Připomeňme, kým byl – z věkového hlediska – nesen rozvoj jazzu a taneční hudby v prvních desetiletích 20. století, swing ve 30. letech, nástup rock'n'rollu v 50. letech, nástup punku a nové vlny o dvacet let později nebo hip hopu a techno kultury v dalších obdobích. Vždy šlo o hudebníky z řad nastupující generace.

Naproti tomu připomeňme nejrozumnější rockové skupiny, jejichž prodlužovaná existence se mění ve vlastní revival bez schopnosti plnit dlouhodobě progresivní roli v rámci stylově-žánrového druhu nebo typu. A konečně, připomeňme pomyslný klub 27 – okruh hudebníků z různých období, jako byli Jimi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin, Kurt Cobain, Amy Winehouse, kteří se nepochybně zapsali do hudební historie, ačkoli zemřeli v sedmadvaceti letech.

Dominantním vkladem a vlivem mladých tvůrců samozřejmě nemíníme absolutní prvotiny, ale řádné první stadium tvorby. Nemáme v dané souvislosti na mysli ani dětské hvězdy, jejichž zrod a krátkodobý úspěch souvisí s komplexem manažerských a propagačních aktivit, řízeným zkušeným týmem, pro nějž je dětská hvězda interpretační loutkou.¹ I zde samozřejmě existují tvůrčí výjimky, jakou byl například Michael Jackson, obdivovaný jako dětská hvězda i plodný jako zralý interpret.²

Zaměříme se v následujícím textu na některé „opusy nula“, tedy na nezveřejněné pre-prvotiny tří známých písničkářek, nejpodrobněji pak Lenky Dusilové, a porovnejme je s obecným povědomím o jejich následném vyspělém rukopisu, osobním stylu, emocionálním výrazu, barvě hlasu, charakteru frázování a dalších specifikách. Buďme přitom ve výsledném hodnocení diskrétní a nezapomínejme, že umělci sami

1. Typickými příklady byli v československém popu 80. let dětští zpěváci Pavel Horňák nebo Josef Melen u Kroků Františka Janečka nebo Darinka Rolincová, jejíž přirozené tihnutí k afroamerickému typu populární hudby bylo přibrzděno tradičními a na německé publikum vázanými vzorci, manažersky určenými Ladislavem Štáidlem a Jiřím Zmožkem.
2. Pomineme-li jeho juvenilní image obecně platnou po celou dobu jeho tvorby.

nezveřejňují a ani si nepřejí obvykle zveřejňovat takovéto prvotiny, neboť jsou si sami dobře vědomi jejich časové i lokální podmíněnosti, jejich drobných nedostatků a dalších projevů nezralosti.

Aneta Langerová (*26. 11. 1986)

Dochované nahrávky od dvanáctého do šestnáctého roku věku zpěvačky, původem z Benešova, byly vydány na albu *Než se stala superhvězdou Live* (Multisonic 2004). Na většině nahrávek ji doprovází barová kapela Jiřího Bardy, v jehož sboru Bardáček Langerová zpívala. Interpretuje zde převzaté známé skladby světového repertoáru jako *Dizzy Miss Lizzy*, *Oh, Darling* nebo *Stand By Me* nebo píseň Jaromíra Nohavici *Zatanči*. Dle dobových publicistických ohlasů³ šlo o vydavatelský počin bez souhlasu čerstvě proslavené mladé umělkyně.⁴

Na albu není zaznamenán doklad o vlastních autorských pokusech, avšak interpretační charakteristiky lze popsat důkladně: Pečlivá a přitom nikoli nepřirozená výslovnost včetně koncových souhlásek. Drobné melodické ozdoby dlouhých tónů, které jsou dotaženy bez intonačních zaváhání. Způsobilstvo rozeznít dlouhé vokály s patřičnou energií a barvou. Intonační nejistota se projeví spíše v tónových nástupech. Občas jistá ležérnost, v místech, kde si je interpretačně velmi jistá, přecházející v dojem lehkosti. Nazální přídech barvy hlasu, který už předjímá pozdější typický hlasový tón, byť zatím v tenčím rozpětí. Plně a sytě vyznívající, pro zpěváky vždy velmi obtížná, dlouhá „i“ citěná vždy spíše jako tvrdá „y“.

To jsou zárodky vlastností zpěvačky – začátečnice, které (samozřejmě s výjimkou nejistých intonačních nástupů) bezpochyby charakterizují v rozvinutější podobě i její interpretační styl v dalším průběhu kariéry.

3. Viz např. Vlasák 2004.

4. Barda ve spolupráci s vydavatelstvím Multisonic nejprve řídili její účast v televizních pořadech *Rozjezdy pro hvězdy* nebo *Do-re-mi* (Vlasák 2004). Podmínky soutěže *Česko hledá SuperStar*, kterou Langerová v roce 2004 vyhrála, ji však zavedly k porotci Milanu Hermanovi a vydavatelství BMG. Jmenované CD tak bylo zřejmě jakýmsi „truc podnikem“ neuspokojených manažerů. Vydavatelství Multisonic po protestech stáhlo album z prodeje.

Vladivojna La Chia (*3. 7. 1983)

Některé juvenilní záznamy hudební tvorby zpěvačky, skladatelky a výtvarnice, pocházející z Ostravy, jsou k poslechu na YouTube,⁵ zjevně umělkyní autorizované. Klára Kozielová, alias Vladivojna La Chia, založila svou první skupinu už v devíti letech⁶, s kamarádem Adamem Popelkou, který skládal hudbu na klávesy, zatímco ona zpívala své texty. Ve dvanácti letech působila v dětském sboru Vagínka Studénka u punkové skupiny Buřinky II. Ve čtrnácti letech pak zpívala s ostravskými punkovými kapelami jako První v předu (později Dva bez prvního). Na většinu koncertů vzpomíná jako na čistou improvizaci.

Skupina, k níž máme dochovaný záznam, působila v období 2000–2001. Jmenovala se Kočičičiči a interpretační prostředky šestnáctileté Vladivojny zde můžeme analyzovat s tímto výsledkem:

Vyhýbání se normálnímu zpěvu a přirozené barvě hlasu. Střídání uměle navozených barev a charakterů hlasu: snaha o chlapáckou hlubokou barvu jinak spíše výše položeného hlasu, pitvoření hlasových ténbrů do roztodivných poloh, od tenkého „ježibabího“ skřeku až po drsný „černošský“ chrapot a křik. V neposlední řadě pak výrazná rytmizace zpívaných slov, včetně užívání zvukově průrazných citoslovců a zárodek záliby v cizích jazycích – zde na příkladu ruštiny. Méně držených dlouhých tónů ve prospěch úsečného frázování zpěvu. Pokud se vyskytnou delší tóny, pak jsou ohýbány plynule klouzavými glissandy.

Srovnáme-li pak pozorným poslechem tyto rané nahrávky s pozdějšími publikovanými alby se skupinou Banana,⁷ zjistíme, že jde přesně o takovéto silné originální pěvecké zbraně, kterými se zpěvačka etablovala na hudební scéně prvního desetiletí milénia. Zálibu v užití ruštiny či spíše v nápodobě jazyka (viz její text písně

5. Viz písně *Ruská zima* (<https://www.youtube.com/watch?v=qd1kcedtzYc>), *Na lovu* (https://www.youtube.com/watch?v=kqfA5_PtYOg) a *Jack Herermelin* (<https://www.youtube.com/watch?v=DG4gd9zaPqg>) [nahráno na YouTube 30. 7. 2011, původní vznik nahrávek nedatován, dle biografie 2000].

6. Srov. *Vladivojna La Chia* [online] [cit. 1. 11. 2016]. Dostupné z: <<http://www.vladivojna.com/bio.html>> [cit. 1. 11. 2016].

7. *Banana* (2003), *Trip* (2004), *Jungle* (2006).

Ruská zima) brzy rozvinula do zvukově bohaté variability různých světových jazyků, až konečně i v jazyk vlastní – zvukomalebně rytmizovanou „vladivojnštinu“.⁸ V pozdějším hudebním vývoji zpěvačky a skladatelky jsou tyto extrémní interpretační prvky, pravda, potlačeny ve prospěch standardní muzikálnosti, avšak jsou stále latentně přítomny jako nenadálé obohacení výrazu.

Lenka Dusilová (*28. 12. 1975)

Lenka Dusilová je veřejnosti známa jako zpěvačka rockové a z rocku vycházející populární hudby od dob jejího působení ve skupině Sluníčko. I toto angažmá bylo z hlediska jejího věku velmi rané, šlo o období let 1991–1995, tedy od jejích šestnácti let. My se však pro zhodnocení jejího juvenilního uměleckého výstupu pohroužíme ještě hlouběji proti proudu času. Z období 1989–1990 se dochovaly záznamy ze dvou vystoupení rodinné skupiny, které dokumentují nejen zpěv a hru na kytaru, ale dokonce i vlastní autorské hudební pokusy Lenky Dusilové.

Jedná se vystoupení **Rodinného sdružení Prcek** na festivalu Loketský kotlík v roce 1989 a 1990⁹. Bezmála o deset let starší bratr **Marek Dusil**¹⁰ (*1966) zpíval, hrál na kytaru a zhudebňoval básničky pod vlivem dobového folku, zejména místních skupin z oblasti Karlovarska, kde k proslulým patřili například Roháči z Lokte.¹¹ Maminka **Irena Dusilová**¹² (*1946) zpívala a obsluhovala housle a drobné perkuse (dřívka, chrastítka).

8. Blíže viz Opekar 2007.

9. Viz Opekar 2016, kde jsou dostupné k poslechu všechny níže uvedené nahrávky. Příslušný rozhlasový pořad v rámci programové řady Čajovna z 15. 12. 2016 je ve zvukové podobě samostatně dostupný též z <<http://prehraovac.rozhlas.cz/audio/3764025>>.

10. Pro něho zůstala hudba velkým hobby, skládá písně a interpretuje je s vlastní skupinou Marek Dusil Blend. Vydal alba *Cosi* (2010) a *Ocean* (2013). Hudbou se však neživí. Je mimo jiné autorem hudby k písni *Moje milá má všechny přednosti vody*, vydaném na albu *Baromantika* (2011). Píseň vznikla, pochopitelně v jiném aranžmá, již v období Rodinného sdružení Prcek, nicméně na nahrávkách se nedochovala.

11. Skupina Roháči z Lokte působí od roku 1975 dodnes (viz www.rohaci.cz).

12. V dětství a mládí se učila patnáct let na housle, do narození syna Marka aktivně působila v kadaňském Kladivadle, z jehož personální základny se později vyvinulo Činoherní studio v Ústí nad Labem. První akordy na kytaru naučila syna Marka právě ona. Poslouchala semaforové písně, Hanu Hegerovou, Hanu a Petra Ulrychovy, později

Starší záznam obsahuje tyto čtyři písně: *Brouček* (2:15, hudba a text Jiří Fidler), *Zvony* (4:24, hudba Marek Dusil, text Mária Konopnická¹³), *Sedávám na domovních schodech* (2:53, hudba Lenka Dusilová, text Josef Kainar), *Balada* (2:49, hudba Marek Dusil, text František Halas).

Novější várka zahrnuje tyto tři písně: *Odkud přichází hudba* (3:28, hudba Lenka Dusilová, text Jiří Havel¹⁴), *Štěstí* (3:05, hudba Lenka Dusilová, text Šárka Dusilová,¹⁵ sólový zpěv Irena Dusilová), *Farmářská dcerka* (2:17, hudba Brian Wilson,¹⁶ text Šárka Dusilová).

Před vznikem výše uvedených nahrávek měla Lenka Dusilová za sebou na svůj věk již relativně bohatou hudební zkušenost. S rodinou jezdili na vandry, kde se hodně zpívalo, vozili sebou kytaru, navštěvovali folkové, country a trampské přehlídky, jako byly Dostavník nebo Porta. Trávili čas společným muzicírováním na různých party doma nebo u táboráku. Lenka navštěvovala hodiny klasické kytary v Lidové škole umění¹⁷ v Karlových Varech, ale největší vliv měl na ni v té době bratr, kterého se snažila napodobovat:

Irena Dusilová: „*Já jsem kdysi, v těch 60. letech jako mladé děvče, odebírala knižní klub, Klub přátel poezie, takže jsem měla doma hodně knih s básněmi. Měli z čeho vybírat kvalitního. Marek si to hledal, Lenka pak po něm.*“¹⁸

Nerez. Jí samotnou však vychovávala babička, neboť matka jí zemřela, když jí bylo rok a půl a otec, ukrajinský důstojník sovětské armády, se o jejím narození nikdy nedozvěděl a zůstal rodině neznám. Dle vyprávění babičky, která vyrůstala ve Vídni, se v rámci vídeňské komunity českých krajanů hojně hrálo divadlo a zpívalo.

13. Polská spisovatelka, žijící v letech 1842–1910.

14. Jiří Havel (1924–2016), český autor knížek pro děti. Viz „Jiří Havel.“ *Databazeknih.cz* [online] [cit. 13. 12. 2016]. Dostupné z: <www.databazeknih.cz/zivotopis/jiri-havel-3042>.

15. Tehdejší manželka Marka Dusila.

16. Píseň *Farmer's daughter* zpívali již na počátku 60. let 20. století američtí Beach Boys, avšak rodinné sdružení ji převzalo, otextovalo a upravilo podle verze britsko-americké skupiny Fleetwood Mac z roku 1980.

17. Dnes základní umělecká škola.

18. Pokud není uvedeno jinak, jsou všechny citace v tomto příspěvku z rozhovoru A. Opekara s Irenou, Lenkou a Markem Dusilovými ze dne 12. 12. 2016. Některé citované pasáže rozhovoru se staly součástí rozhlasového pořadu Čajovna 15. 12. 2016. Viz Opekár 2016.

Marek Dusil: „Pročesával jsem knihovnu, zhudebňoval jsem básničky ze sbírek, co mělo dobrý rytmus, dobrý rým. Takhle jsem dal dohromady asi 10 svých prvních písniček, které jsem měl ve zpěvníku pro sebe. Neměl jsem touhu přehrávat to veřejně, ale doma jsem s tím samozřejmě obtěžoval, to je fakt...“

Lenka Dusilová: „Bráška pro mě byl trochu jako otec, vždycky jsem k němu v dětství vzhlížela, starší brácha – ochranitel. Sdíleli jsme spolu pokojíček, ale když bratr mluví o svém kytarovém hledání a profilování, tak dodneška nejsilněji vnímám to, že nějakým způsobem improvizoval, rozechvíval různě struny, hledal akordy s prázdnými strunami, tak to ve mně vzbudilo touhu to zkoušet taky. I ve zhudebňování básniček jsem se po něm opičila, lustrovala jsem po něm knihovnu, a básničky, nad kterými byly napsané akordy, jsem se pokoušela zhudebňovat po svém. Mně se to hrozně líbilo, tak jsem to chtěla zkoušet taky.“

Křest ohněm sólového vystupování Lenky Dusilové se odehrál na festivalu folk, country a tramské hudby Habartovská nadílka 13. prosince 1986.

Irena Dusilová: Přihlásil ji Markův kamarád, který byl z Habartova. Měla zazpívat dvě písničky. Starý kulturák, houfy lidí, ona tam, prcek za kytarou pomalu není vidět. Tak zapomněla slova...

Lenka Dusilová: Hrála jsem písni, co jsem zpívala u táboráku, i Zvoníka... Začala jsem zpívat a teď jsem dostala trému, a jak jsem zpívala „nahore na věži houpá se“, tak jsem si zaboha nemohla vzpomenout, co se tam houpe! Takže jsem zastavila a přemýšlela, jestli mám zdrhnout, nebo co mám udělat. A pak jsem řekla: „Promiňte“. Někdo zatleskal a zařval: „To nevadí, hraj dál“. Tak to byl docela zásadní moment. Protože už bych se nikdy nevrátila, kdybych zdrhla.“

Irena Dusilová: „Ona začala znova a perfektně to odehrála.“

V tomto období, tedy v letech 1985–1987, Lenka Dusilová vystupovala s folkovou skupinou Walchaři. Písnička **Brouček** z první série dochovaných nahrávek s Rodinným sdružením Preck, pochází z repertoáru Walchařů.

Lenka Dusilová: „*Jiří Fidler byl pianista, písničkář, zakládající a základní autorský člen skupiny Walchaři z Chodova. Zemřel nešťastným způsobem, myslím, že dokonce spáchal sebevraždu. Tohle byla písnička, kterou napsal pro svou dceru. Byl rozvedený a nebylo to úplně šťastné. Tohle byla zásadní píseň, kterou jsem se skupinou Walchaři zpívala.*“

Malá zpěvačka tu vystupuje jako přirozená sólistka se vcelku suverénním vedením hlavní melodie, kterou nevyvede z jistoty ani sborová pasáž, obohacující zakončení frází. Jemná melancholie výrazu odpovídá jednoduchému dětskému textu. Zpívaná pasáž je střídána přirozeně začleněnou houslovou mezihrou.

Dalším důležitým posunem pro Lenku Dusilovou bylo první společné vystoupení s maminkou, v době, kdy byl bratr Marek na vojenské službě (1985–1987). Odrazovým můstkem byla zhudebněná básnička Adolfa Heyduka *Štěstí! Co je štěstí?* (... muška jenom zlatá).

Lenka Dusilová: „*Zamilovala jsem se [...] ve sboru na základce do jednoho osmáka a nevěděla, jak se mu přiblížit. Tak jsem vymyslela plán, že s ním založím duo, a přihlásila nás na folkovo-trampskou soutěžní přehlídku Loketský kotlík. Problém byl v tom, že jsem mu nikdy nedokázala říct, že spolu máme kapelu. Několikrát jsem byla u nich před domem a sbírala odvahu zazvonit a říct mu to. Mno, tak jsem nakonec na té soutěži vystoupila s mámou. Přemluvila sem ji, ať mi jde zazpívat nějaký vokály a vyhrály jsme třetí místo. Za rok už jsme hráli v triu s bráchou.*“ (Mašátková 2013)

Na vystoupení v rámci festivalu Loketský kotlík, po návratu Marka Dusila z vojenské služby na podzim 1987, navázalo tříleté společné působení Rodinného sdružení Prcek. V tomto období, v roce 1988, tedy v době, kdy Marek měl již vlastní domácnost, došlo k přestěhování Ireny Dusilové s dcerou Lenkou do Prahy. Přispěl k tomu i zájem Kulínských přijmout Lenku do sboru Bambini di Praga, poté co jim jeden z pražských známých pustil nahrávku s Lenčíným zpěvem. Teprve potom (1991–1995, od 15 let) následovalo účinkování se skupinou Sluníčko, spolupráce s Davidem Kollerem a skupinou Lucie (1994–1997, od 18 let),

skupina Pusa (od 1996), spolupráce s Čechomorem a dále vlastní projekty, vrcholící Eternal Seekers a Baromantikou.

Vraťme se však ještě k analýze dochovaných nahrávek, zejména těch, které představují zpěvačku jako autorku hudební složky.

Sedávám na domovních schodech představuje starý Kainarův písňový text, který zde byl však nově a zcela originálně zhudebněn. Předlohu našli v tištěné sbírce, aniž by tušili, že Kainar tímto textem opatřil swingovou předlohu *Shoe Shine Boy* skladatele Saula Chaplina a textaře Sammy Cahna z roku 1936. Zuzana Navarová nazpívala Kainarův text s původní swingovou hudbou v aranži Karla Plíhala na jeho desku *Nebe počká* z roku 2004, tedy zhruba pět let po Rodinném sdružení Prcek. Autorské uchopení tehdy čtrnáctileté Lenky Dusilové začíná kánonem postupně nastupujících hlasů tria a ústí do vygradovaných trojhlasých frází. Trojhlas s dominujícím sopránem autorky pak nese celou píseň. Houslové sólo se před poslední slokou nesměle, ale vkusně proplétá s kytarovým vybrnkáváním. Efektivní je trojhlasé a capella zakončení písně.

Marek Dusil: „*Kainar má právě ten bluesový metr; protože to byl muzikant. Po téhle jsme sáhli, protože byla metrická, dobře zpívatelná.*“

Lenka Dusilová: „*My jsme se tím hodně zabývali na zkouškách. Snažili jsme se vytvářet nějaké vokály, které nás baví a různé jsme se za to peskovali. Jak ten kánon vznikl, to už si fakt nepamatuju.*“

Odkud přichází hudba je jednou ze tří nahrávek z roku 1990. Dětská básnička Jiřího Havla je uchopena velmi zpěvným způsobem s melodicky bohatými frázemi. Zhudebnění je vzdáleno stroze recitované podobě básně, avšak respektuje rámcově pravidla výslovnosti českého jazyka. Text je nesen plynulou melodií, aniž by docházelo k výrazným kolizím mezi zákonitým rytmem českých slov a hudebním proudem, který nezapře povědomí dobově oblíbené folkové, country a trampské hudby, tedy písni americké provenience, vázané prapůvodně na angličtinu. Pokud místy přeci jen dojde vlivem hudby k lehkému přehození přízvučných a nepřízvučných slabik, pak poměry dlouhých a krátkých slabik jsou při zpěvu nejen správně zachovány, ale dokonce lze říct, že melodické fráze jejich hodnotu ještě více zdůrazňují a podporují.

Aranžmá začíná propletenými vybrnkávanými motivy obou kytar a housle jim přizvukují v doprovodné roli. Klenutá melodická fráze přechází přirozeně z durových vzestupů do mollových vyústění a poslední verš sloky je (oproti psané básni) účinně zopakován jako mezi-pointa, zdůrazněná a podpořená druhým hlasem. Dvouhlasá zůstává i vokální mezihra bez textu, která nakonec ústí do krátké chorálové pasáže. Jejím vyznění jakožto vyvrcholení písničky velmi pomohl hal, citlivě řízený zvukařem koncertu.

Oproti původní básni jsou tedy přidány repetice posledních veršů obou slok, přičemž závěrečné dva verše básně v písni chybí. Ty básni dodávají výslednou pointu (hudba přichází z lesa v podobě ze dřeva vyráběných konkrétních hudebních nástrojů). Po obsahové stránce je pointa dětské básně možná až příliš polopatická. Její vypuštění tedy písni spíše prospělo, byť asi vyplynulo spíše z cykličnosti písňové formy. Pointa se tak přesunula na poslední verše slok, zdůrazněné dvojhlasým zopakováním a zůstala více obrazná, méně konkrétní.

Písnička *Štěstí* byla cele rodinným autorským výstupem. Text Šárky Dusilové, zhudebněný Lenkou Dusilovou, zpívala jako jeden z mála sólově Dusilová Irena. Důležitou složkou zpracování jsou hlasové ozdoby bez konkrétního textu, střídavě mužské a ženské, které obohacují základní melodickou linku. Barva hlasu matky Dusilové se, pravda, příliš neliší od hlasu později proslavené dcery, která v této písni zpívá s bratrem pouze doprovodné vokály.

Folkové kořeny Lenky Dusilové

Z uvedených vyjádření a dalších zdrojů¹⁹ a při pozorném poslechu a porovnávání juvenilních a vrcholných nahrávek Lenky Dusilové můžeme zobecnit posluchačskou zkušenost směrem k jednoznačnému závěru: interpretační i tvůrčí přednosti pozdější

19. Srov. zejména vlastní rozhovory autora statě se zpěvačkou, jejím bratrem Markem a matkou Irenou z 12. 12. 2016 a dále [www stránka Lenka Dusilová \(www.lenkad.com\)](http://www.lenkad.com), heslo Lenka Dusilová ve Wikipedii (https://cs.wikipedia.org/wiki/Lenka_Dusilová) či Bařinková, Jitka 2010: „Dusilová, Lenka.“ *Český hudební slovník osob a institucí* [online] [cit. 1. 11. 2016]. Dostupné z <http://www.ceskyhudebnslovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictinary&action=record_detail&id=1002566>.

úspěšné písničkářky jsou v jejich juveniliích přítomny nejen zárodečně, ale již přímo explicitně.

Na prvním místě můžeme zdůraznit zdánlivě nedbalé frázování s melodickými skluzy, dotahujícími intonaci, aniž by působilo dojmem nepřesné intonace. S pomyslnou nepečlivostí pak kontrastující suverénní hlasový projev, dotažený do detailů, působící lehkostí včetně výslovnosti neprotivící se přirozenosti českého jazyka. Zárodky charisma, plynoucí ze specificky temněji zastřené barvy hlasu, již z juvenilií také cítíme. Zde se rodí image zpěvačky, která působí dojmem ležérnosti, aniž by byl výkon jakkoli odbyt.

Chut' psát především hudbu, zhudebňovat cizí verše převládala a nadále převládá nad psaním vlastních textů. Vztah k vrstvení a proplétání hlasů se dnes spíše než ve vícehlasých vokálech projevuje v kompoziční sféře, v instrumentálních aranžích včetně práce s looperem.

Z předchozího pojednání je zřejmý hluboký význam folku a akustické hudby pro iniciační formování hudebního vkusu a tvůrčích a interpretačních východisek Lenky Dusilové. V pozdější době přerostl i do vztahu k hudbě lidové, který se projevil plodnou spoluprací se skupinou Čechomor v období po roce 2000.

Lenka Dusilová: „*Skrz lidovou hudbu a kluky z Čechomoru, kteří ji svým způsobem interpretují, podstupuji takový proces uvědomění si jakýchsi kořenů.*“ (Herbrychová 2002)

Cit pro frázování českého textu byl u Dusilové osvojen už v dětství četnými pokusy o zhudebňování básniček. Ve stejném období už přijala za svůj i celkově temnější ráz hudebního výrazu, později ústící do zhudebněných očištných chmurných a ponurých energií Baromantiky. Z analyzovaného repertoáru zpěvačka přisuzuje největší vliv na svůj pozdější vývoj právě baladickým skladbám svého bratra. Ten mimo jiné pro Rodinné sdružení Prcek zhudebnil báseň *Moje milá má všechny přednosti vody*. Nahrávka původní verze se nedochovala, avšak Lenka Dusilová a její tým píseň ztvárnili v novém aranžmá na album *Baromantika* (2011).

Marek Dusil: „*Bavil mě melancholický repertoár, mollové akordy a ten trojhlas tomu mohl dát další rovinu. Když jsme si vymysleli*

dobrý trojhlas a zvukař to dobře nazvučil, dal tam pěkný hal, vznikl až máchovský model. “

Lenka Dusilová: *„Bratrovy skladby mají temný nádech, nemá to takovou tu státní kulturu. Jako je třeba Balada od Halase nebo Zvony. To jsou pro mě tak silné věci, asi jsem tou atmosférou dodneška zasažená, v tom cítím nějaké to zrození mě, v té temnotě, v té melancholii, mě to vždycky přitahovalo. “*

Někdejší vztah k folku se v poslední době projevuje u Lenky Dusilové zpětně v rostoucí zálibě ve hře na akustickou kytaru, v individuálním vystupování s kytarou jako folková písničkářka, v účasti na večerech Osamělých písničkářů, jejichž duchovním otcem je Jan Burian.

Lenka Dusilová: *„Tak to byla docela dlouhá oklika. Až do mých asi pětadvaceti let jsem hodně hrála na elektrickou kytaru. Až po těch deseti letech jsem zjistila, že ty riffy stejně nikdy nebudu hrát, jak se mi to líbí. A když jsem odjela do Ameriky s Martinem Ledvinou, tak jsem se vrátila hodně k akustické hudbě. Musela jsem přemýšlet, jak zahrát písničky bez kapely. Poté, co jsem přestala jezdit do Ameriky, tak jsme se seznámili s Honzou Burianem. On mě začal zvat na koncerty, já jsem si začala pilovat svoje první sólové sety.“*

Jak zpěvačka sama dnes hodnotí význam svých juvenilií pro vlastní pozdější tvorbu?

Lenka Dusilová: *„Když tvořím repertoár, i na Eternal Seekers, na svých sólových deskách, tak jsem vždycky sahala do minulosti. A použila jsem třeba nějaký fragment, kus, od kterého jsem se odpíchla. Protože jsem si za to dětství nasbírala pár silných melodií, které jsem prostě použila v dospělosti.“*

Závěr

Pokud byl juvenilní umělecký výkon zaznamenán a je dostupný, stává se předmětem zájmu kritiky i publika až mnohem později, v době, kdy je aktér výkonu již proslavený a uznávaný díky svým vrcholným opusům. Zatímco publikem bývají juvenilie vyhledávány spíše z pohnutek senzacechtivých či bulvárních, pro kritiku a teorii bývají studovány jako cenný pramen pro dokreslení autorovy

osobnosti, pro poodhalení kořenů jeho inspirací, pro definování konkrétně vyhraněných charakteristických rysů autorova osobního stylu. U osobnosti velmi populární může pak juvenilie zafungovat i jako dobrý obchodní artikl, například v podobě bonusu na nově vydaném hudebním albu. S překvapením bývá často zjištěno, že ten či onen zárodečný počín již měl svou solidní úroveň a předjímal osobnostní profil, který byl později rozvinut k dokonalosti. U tří vybraných českých písničkářek se dané teze naplno potvrdily. Dochované juvenilie předjímají, ba definují základní charakteristiky jejich pozdější tvorby. U Lenky Dusilové, které jsme věnovali nejpodrobnější analýzu, jsme dokonce zjistili, že z odkazu vlastní dětské tvorby čerpá inspirace dodnes.

Prameny:

- Aneta Langerová, *než se stala superhvězdou. Live*. 2004. CD. Praha: Multisonic.
„Kočičiči - Jack Herermelin.“ *YouTube* [online] [cit. 3. 6. 2016]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=DG4gd9zaPqg>>.
„Kočičiči - Na lovu.“ *YouTube* [online] [cit. 3. 6. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kqfA5_PtYOg>.
„Kočičiči - PYCKA 3UMA.“ *YouTube* [online] [cit. 3. 6. 2016]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=qd1kcedtzYc>>.
Rozhovor s Lenkou, Markem a Irenou Dusilovými ze dne 12. 12. 2016. Soukromý archiv Aleše Opekara (výběrově publikovaný in Opekar 2016).

Literatura a elektronické zdroje:

- BAŘINKOVÁ, Jitka 2010: „Dusilová, Lenka.“ *Český hudební slovník osob a institucí* [online] [cit. 1. 11. 2016]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictinary&action=record_detail&id=1002566>.
HERBRYCHOVÁ, Helena 2002: „Žádné vypsychlé děvčátko.“ *Lenka Dusilová Slovak Fan Page* [online] [cit. 3. 6. 2016]. Dostupné z: <http://lenkadusilova.mysteria.cz/2.Lenka/5.Rozh_a_cl/rozhovor2.htm>.
„Jiří Havel.“ *Databazeknih.cz* [online] [cit. 13. 12. 2016]. Dostupné z: <www.databazeknih.cz/zivotopis/jiri-havel-3042>.
KRCHOVSKÝ, J. H. 2005. *Mladost – radost*. Brno: Větrné mlýny.
KUČERA ml., Ilja 2006: „Pohled do kuchyně: Lenka Dusilová.“ *Muzikus.cz* [online] [cit. 3. 6. 2016]. Dostupné z: <www.muzikus.cz/pro-muzikanty-serialy/Lenka-Dusilova-Pohled-do-kuchyne-09-srpen-2006/>.
„Lenka Dusilová.“ *Wikipedie, otevřená encyklopedie* [online] [cit. 1. 11. 2016]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Lenka_Dusilová>.

- Lenka Dusilová [online] [cit. 1. 11. 2016]. Dostupné z: <www.lenkad.com>.
- MAŠÁTKOVÁ, Anna 2013: „Ha, taková intelektuální otázka na mě... (Lenka Dusilová).“ *Foolmoonzine.cz* [online] 7. 4. [cit. 3. 6. 2016]. Dostupné z: <<http://www.fullmoonzine.cz/clanky/ha-takova-intelektualni-otazka-na-me-lenka-dusilova>>.
- „Marek Dusil Blend.“ *Bandzone.cz* [online] [cit. 1. 11. 2016]. Dostupné z: <<http://bandzone.cz/marekdusilblend>>.
- OPEKAR, Aleš 2007: Makarónské songs. Čeština versus cizí jazyky v české populární hudbě aneb Sbližování národů. In: Poledňák, Ivan (ed.): *Proměny hudby v měnícím se světě*. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 157–178.
- OPEKAR, Aleš 2016: „Dusilovic Lenka, Marek, Irena – zpívala celá rodina.“ *Český rozhlas* [online] [cit. 16. 12. 2016]. Dostupné z: <www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/dusilovic-lenka-marek-irena-zpivala-cela-rodina--1679441>. [Webová prezentace rozhlasového pořadu z 15. 12. 2016]
- ORTEN, Jiří – OPELÍK, Jiří (eds.) 2012: *Básnické juvenilie*. Praha: Torst.
- Vladivojna La Chia* [online] [cit. 1. 11. 2016]. Dostupné z: <<http://www.vladivojna.com/bio.html>> [cit. 1. 11. 2016].
- VLASÁK, Vladimír 2004: „Jak se přizivit na Anetě a přidat slizké zdůvodnění.“ *iDnes.cz* [online] 21. 7. [cit. 1. 11. 2016]. Dostupné z: <http://kultura.zpravy.idnes.cz/jak-se-prizivit-na-anete-a-pridat-slizke-zduvodneni-fxm-hudba.aspx?c=A040720_173628_hudba_dpj>.

Opus Zero: Juvenilia and its potential with the example of Lenka Dusilová

The paper deals with juvenilia: early artistic work from the period of childhood or young adulthood of an author, the work which originated as a primary attempt to contribute to a selected field, and which was not intended for further publishing for the general public. Provided the juvenile artistic performance was recorded and is available, later on it becomes the subject of interest of critique. As such it allows completion of a picture of the personality of the author, revelation of the sources of his or her inspiration, and definition of the very specific typical features of the personal style of the artists. In his paper, the author compares three surviving juvenilia with a present day understanding of their creative profiles of selected Czech female singer-songwriters: Aneta Langerová, Vladivojna La Chia, and Lenka Dusilová. These early works anticipate and define the basic characteristics of their later production. The most detailed analysis focuses on the first creative outcomes of Lenka Dusilová. The author worked with the available resources including family archive recordings, and he attempted to capture the broader social context through interviews with Lenka Dusilová, her brother Marek Dusil, and their mother Irena Dusilová.

Key words: Juvenilia; creative process; authorial production; Aneta Langerová; Vladivojna La Chia; Lenka Dusilová.

Přílohy:



Lenka Dusilová na Habartovské nadílce, 13. 12. 1986



Zleva Irena Dusilová, Daniel Půža alias Žebrák (vedoucí skupiny Walchaři) a Lenka Dusilová, 1987



Skupina Walchaři – oblastní Porta 1987 (třetí zprava Lenka Dusilová)



Skupina Walchaři – Kántrovadlo Tatrovice 1987 (druhá zprava Lenka Dusilová)



Rodinné sdružení Prcek (zleva Irena Dusilová, Marek Dusil a Lenka Dusilová), 1988



Marek Dusil, 2011. Všechny fotografie jsou z rodinného archivu rodiny Dusilovy

Ruská zima

hudba Roman Chvíla, Vladivojna La Chia, text Vladivojna La Chia

Ta ruska zima, ta ruska zima,
Vysockij gavoril, že Rusakov je prase,
ta ruska zima, ta ruska zima,
uběgaj, zajček, pryč do Zakarpatskych Rus.

Ta ruska zima, ta drsna zima,
Gogola do Gavur a Puškinov byť v Sibir,
ta ruska zima, ta morbidna zima,
(*sbor: brrrrrrrr*)
děduška, bábuška, zajček a děvúška.

Sněg jako krupica a gvory su zasněgané a
děduška v bábušce, gorko ji v břúšku je,
ta ruska zima, ta zimna zima,
uběgaj, zajček, no tak uběgaj, zajček.

Ta ruska, ta ruska, ta ruska zima a
děduška, babuška, zajček a děvúška,
ta ruska, ta ruska, ta ruska zima,
ktora gavorit, že Rusakov jest in.

Refrén

Uběgaj, zajček, pryč do Zakarpatskej Rusi,
(*sbor: tůdy, tůdy, tůdy, tůdy, tam, tam*)
uběgaj, zajček, pryč do Zakarpatskej Rusi,
(*sbor: tůdy, tůdy, tůdy, tůdy, tam, tam*)
tak uběgaj, tak uběgaj, no tak, zajček, uběgaj,
(*sbor: tůdy, tůdy, tůdy, tůdy, tam, tam*)
tak uběgaj, tak uběgaj, no tak, zajček, uběgaj.
(*sbor: šalalalalala lalalala lalalalalalala šala*)

Ta ruska zima, ta ruska zima,
Vysockij gavoril, že Rusakov je prase,
ta ruska zima, ta zakarpatska zima,
uběgaj, zajček, no tak uběgaj, zajček.

Gogola do Gavur a Puškinov byť...
V Sibir byť Puškin, no tak Puškin byť v Sibir,
ta ruska, ta ruska zima,
tak uběgaj, no tak, zajček, uběgaj.

Refrén

Uběgaj, zajček, pryč do Zakarpatskej Rusi...

Ta ruska zemňa, ta ruska zemňa,
děduška, babuška, zajček a děvůška,
děduška a babuška a zakarpatšti obyvatelja,
ta ruska zemňa, ta ruska zemňa.

Děduška, babuška, zajček a děvůška,
ta ruska zemňa, ta ruska zemňa,
ta moja fucka, ta borka moja čudná,
morbidna zajacova Stalinova dcerka.
(*sbor*: brrrrrrrrr)

Uběgaj, zajček, no tak uběgaj, zajček,
morbidna zajacova Stalinova dcerka.
(*sbor*: brrrrrrrrr)

Uběgaj, uběgaj, uběgaaaaaj,
uběgaj, zajček, no tak uběgaj, zajček, no tak.

U Gavor, u Gavor, u Gavor,
u Gavoor, u Gavoor, u Gavor, u Gavor,
oo tak uběgaj zaj, zajček.

Odkud přichází hudba **hudba Lenka Dusilová, text Jiří Havel**

Nejsladší hudba nepřichází z ráje,
tou přece zní jen probuzený les,
když jeho struny vítr rozehraje
a když mu deštík ťuká do kláves.

Ty stromy, které ptačí písne znají,
na chvíli s nimi umírají jen.
V nádherných tvarech,
v kouzlu nových jmen
pod rukou mistrů znovu ožívají,

už jako housle, klavír, hobojs, basa...
A celý les v nich zase šťastně jásá.

Štěstí
hudba Lenka Dusilová, text Šárka Dusilová

Až se ti jednou roztříští sen,
celé tvé štěstí ti uteče ven.
Možná si řekneš, že už nechceš žít,
přemýšlíš o ráji, kde bys chtěl být.

Neznat už lidi a jejich zlost,
nepoznat závist a lhostejnost.
No tak už neplač, řekni si už dost,
teď budu žít jen pro radost.

Refrén

Nemůžeš štěstí, nemůžeš mít,
dokud tu závist bude žít.
Otevři oči a zastav svět,
uteč od lidí a nechtěj zpět.

Až se ti štěstí na střepy rozbije,
neplač a nechtěj si život brát.
Všechny ty střepy ti přinesou štěstí
a i to málo budeš mít rád.

Potom si řekni, život má cenu,
i když se někdy už nechce žít.
A tak si posbírej ty střepy štěstí,
bude ti zase o něco líp.

Refrén

Nemůžeš štěstí, nemůžeš mít,
dokud tu závist bude žít.
Otevři oči a zastav svět
uteč od lidí a nechtěj zpět.

Až se ti jednou roztříští sen.

BRONIUS KUTAVIČIUS: WORLD MUSIC V KLASICKÝCH FORMÁCH

Boris Klepal

Bronius Kutavičius patří k předním skladatelům pocházejícím z Pobaltí, konkrétně z Litvy. V září 2016 mu bylo 84 let, je tedy o pět let starší než americký skladatel Philip Glass. S Glassem ho nespojuje pouze příslušnost ke generaci, ale také minimalismus. Kutavičius jde ale ve své tvorbě odlišnou cestou a vychází z jiných pramenů a inspirací než američtí představitelé žánru.

Bronius Kutavičius určitě nepatří k obecně známým skladatelům, a pokud se o něm v České republice něco ví a něco se od něj hraje, tak za tím obvykle stojí Vítězslav Mikeš, současný dramaturg Filharmonie Brno (předtím působil v Hradci Králové, spolupracoval s Orchestrem Berg, časopisem *His Voice* atd.). Uvádím jeho jméno hned na začátku, protože je to jediný relevantní český zdroj informací o skladateli, kterému se tento text bude věnovat. Pokud někdo hledá české informace o Kutavičiusovi, skončí vždy u Mikeše.

Tolik k pozici skladatele v kontextu českého hudebního života, který i v tomto případě kopíruje život společnosti jako takový. Celkové povědomí o Litvě je mizivé, je to pro nás obvykle jedna z pobaltských republik, které se všem notoricky pletou. Dokladem budiž přípravný fotbalový zápas naší reprezentace z roku 2008, kdy pořadatelé nechali zahrát litevskému týmu lotyšskou hymnu. A když se řekne hudba Litvy nebo obecněji hudba Pobaltí, nevybaví si s největší pravděpodobností skoro nikdo nic.

Litva je pro nás vzdálená a velmi malá země (má asi tři miliony obyvatel), přesto je nám v některých aspektech blízká. Když zůstaneme u hudby, tak je dobré mít vždy na paměti, že hudební vývoj, boje o Novou hudbu a veškerá avantgarda nestály až do 90. let 20. století nikdy jen v umělecké rovině, ale měly i neoddelitelný politický kontext. Myšlenkové vlny a podněty ze světa přicházely do země za zadrátovanými hranicemi s podobným zpožděním jako k nám. Litva byla navíc součástí sovětského impéria ne jako tzv.

satelit, ale jako jeho přímá a nedobrovolná součást. Příslušnost k Sovětskému svazu vnímá mnoho Litevců pořád jako tragické období svých dějin, které vůbec nepřijímají za svoje. Litevský skladatel Osvaldas Balakauskas například odmítal být zařazen do publikace *Hudba z bývalého SSSR*, která vyšla právě v 90. letech.

Druhá věc ovšem je, že západní novinky a vlivy byly přijímány často v podstatě nekriticky jako projev umělecké i lidské svobody. Nezastupitelné místo ve zprostředkování těchto vlivů měl festival Varšavský podzim, který hrál kromě umělecké události roli prostředníka mezi umělci ze Západu a z Východu. Zmíněný Balakauskas tíhl ke komplikovaným strukturám Nové hudby vlastně trvale a jejich vliv se projevuje ještě v jeho skladbách z posledního desetiletí 20. století a prvního desetiletí 21. století. Skladatelská cesta Kutavičiuse je proti tomu úplně jiná. Kutavičius začal brzy směřovat k nové jednoduchosti a východiskem pro něj byl litevský folklor.

Bronius Kutavičius se narodil v roce 1932, k jeho vrstevníkům patřili či patří Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Gija Kančeli či Sofia Gubajdulina – alespoň tolik pro zařazení ke generaci. Jeho tvorbu lze kromě hledačských začátků rozdělit celkem na tři významné etapy. Období hledání spadá do 60. let 20. století, kdy si skladatel osahával techniky tehdejší moderny, pracoval atematically, používal *sprechgesang*, pokoušel aleatoriku. Druhé období spadá do 70. až 80. let a je to Kutavičiusův první silný příklon k litevským inspiracím, z nichž vykřesal svoji vlastní specifickou formu minimalismu. Hned první kompozice tohoto období je možná ta nejcharakterističtější – jedná se o *Poslední pohanské obřady* (*Paskutinės pagonių apeigos*) z roku 1978. Třetí období souvisí s rozpadem Sovětského svazu a spadá do 90. let. Inspirace lidovou hudbou a dávnými obřady se přestávají omezovat na Litvu, ale dívají se do celého světa, který se najednou otevřel. Vrcholným dílem tohoto období je oratorium *Brány Jeruzaléma* (*Jeruzalės vartai*) z let 1991–1995 (v květnu 2016 jej v české premiéře uvedl pražský Orchestr Berg v kostele sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně). Koncem 90. let přichází druhé litevské období, které zahajuje

*Litevský hudební skladatel
Bronius Kutavičius.
Foto Dmitrijus Matvejevas*



symfonie *Epitaf uplynulému času* (*Epitafija praeinančiam laikui*) z roku 1998. Zdá se, jakoby se Kutavičius v celkem krátkém čase nabažil otevřeného světa a vrátil se ke svým kořenům – *Epitaf* dokonce vznikl rozšířením dvouvěté *Symfonie* z roku 1973.

Hovořit v Kutavičiusově případě o minimalismu se vzhledem k charakteru jeho hudby snadno nabízí, ale je to pojem v jeho případě stejně výstižný jako zavádějící. Termínem minimalismus – nebo *minimal music* – se obecně rozumí především tvorba amerických skladatelů 60. až 70. let, jeho čelnými představiteli jsou Philip Glass, Terry Riley, Steve Reich a La Monte Young. Kutavičius se s nimi jistě shoduje ve vnějších projevech, jako jsou repetitivní figury, rytmické i melodické vzorce opakované ve fázových posunech apod. Na rozdíl od svých amerických kolegů se ale obrací k duchovnímu obsahu hudby a vycházel z domácí tradice litevských lidových písní zvaných *sutartinės*.

Už titul jedné z klíčových Kutavičiusových skladeb *Poslední pohanské obřady* napovídá, že se autor obrací ke starým zdrojům, což je typické pro podstatnou část jeho tvorby. Umělec se obvykle dívá daleko do minulosti, ale vnímá ji pohledem dnešního člověka. Zpracovává mytické a historické náměty současnými technikami, nesnaží se dávné rituály obnovit nebo zrekonstruovat, ale přenést

Septas Gode *Domus Katurius*

Postulatus pugnans equus

Oratorius chetui, pugnans et pugnans

Dagis

Septas

Septas

Septas

Septas

Septas

Septas

VSA

Septas

*Titulní list partitury
Kutavičiusovy skladby
Poslední pohanské obřady*

do současnosti jejich ducha. S jeho hudbou se posluchač ocitá v jiném čase i prostoru, ale zároveň neopouští svůj vlastní.

Litevské písně *sutartinės* mají nejasný původ, první zmínky o nich pocházejí z 16. století. Jedná se o polyfonní útvary, v nichž se jednotlivé hlasy imitují a často je od sebe dělí disonantní interval sekundy. Melodické linie se pohybují po malých krocích, zpracování textů je výhradně sylabické bez melismat a hudba plyne v charakteristických rytmech zdůrazňovaných někdy podupáváním, ťukáním rytmických dřevek nebo jinými jednoduchými prostředky. Texty jsou nestrofické, tematicky čerpají z patriarchálního modelu společnosti a ze starých řemesel, jejich součástí je množství zvukomalebných citoslovcí (Mikeš 2012: 42–43) – při opominutí faktu, že litevština zní ohromně zvukomalebně celá; baltské jazyky jsou vůbec úžasně zpěvné.

V šestidílném oratoriu *Poslední pohanské obřady* lze sledovat vliv lidové hudby ve všech částech. Kutavičius vytváří styl, který litevští muzikologové začali označovat jako „litevský minimalismus“ a dnes už tento pojem užívají jako zavedený. *Poslední pohanské*

obřady jsou první vrcholnou skladbou a ucelenou proklamací tohoto stylu. Je to hypnotická hudba, vznešeně statická a monumentální navzdory použitým minimálním prostředkům. Poslední pohanské obřady také zahájily cyklus „pohanských oratorií“ završených v roce 1986 kompozicí *Strom světa (Pasaulio medis)*.

Úvodní *Fanfára* a závěrečný *Odchod* jsou instrumentální, čtyři vnitřní části zhudebňují texty litevského básníka Sigitase Gedy (4. 2. 1943 – 12. 12. 2008), s nímž Kutavičius spolupracoval velmi intenzivně. Jistě není bez zajímavosti, že texty vznikaly až na hotovou hudbu. Hudební dramaturgie tedy byla od začátku na prvním místě a Geda k ní dotvořil kromě konkrétního obsahu další zvukový svět. Ke zvukovému účinku provedení přispívá i rozmístění účinkujících, které je předepsáno v partituře a pro každou část se mění. Ze zpívaných částí *Kobyľko zelená*, *Uctívání vrchu Medvěgalis*, *Zaklínání hada* a *Uctívání dubu* jsem jako ukázkou přetvoření *sutartinės* do minimalistické skladby vybral v rámci prezentace na kolokviu druhou.

Jako reprezentativní skladba Kutavičiusova „světového“ období, kdy do své hudby přebíral inspirace z kultur celého světa, již byly zmíněny *Brány Jeruzaléma*. Prvotní inspirací je popis Nebeského Jeruzaléma, jak jej podává *Zjevení svatého Jana*. Stejně jako má Janovo mystické město půdorys čtverce se třemi branami na každé straně, tak má Kutavičiusovo oratorium čtyři věty po třech částech. Každá z nich se obrací k zemskému okrsku podle pořadí světových stran, jak je uvádí Janova Apokalypsa. Kutavičius každou ze stran ztvárňuje charakteristickým rituálem: východ končí recitací japonského haiku, sever sborovou recitací karelofinského rybiho zařikadla, jihem procházejí bubny afrických šamanů, západ charakterizuje zhudebněná sekvence *Stabat Mater*. Na rozdíl od důsledného setrvávání u litevských inspirací v předchozím i následujícím období jsou to charakteristiky poněkud povšechné a v rámci Kutavičiusovy tvorby mohou na první poslech působit až povrchně. Zatímco světové vlivy budí dojem silného, ale pomíjivého opojení, v litevských je skladatel hluboce a neoddělitelně ponořený.

[illegible]

Část partitury Epitafu uplynulého času

Na závěr je ještě nezbytné podotknout, že tento text vznikl na základě mé osobní zkušenosti s Kutavičiusovou hudbou a studiem partitur, ale především na základě mých předešlých prací a také díky osobním konzultacím s Vítězslavem Mikešem a litevskou skladatelkou a muzikoložkou Justė Janulytė. Pokusil jsem se v něm naznačit jednu z možností nebo jeden ze směrů, kterým by se mohlo v budoucnosti dramaturgické uvažování náměšťského festivalu také ubírat.

Literatura:

ANDERSSON, Martin 2012: „Bronius Kutavičius: Reviving Lithuania's Pagan Past.“ *Litsmeet.co.uk* [online] [cit. 3. 9. 2016]. Dostupné z: <<http://litsmeet.co.uk/2012/06/29/bronius-kutavicius-reviving-lithuanias-pagan-past/>> (původně publikováno v časopisu *Fanfare*. 2002).

- MIKEŠ, Vitězslav 2012: *Hudba a text v dílech Broniusa Kutavičiuse a Sigitase Gedy*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav východoevropských studií.
- KLEPAL, Boris 2013: „Mariánský koncert Voxu Iuvenalis pro dvacáté století.“ *Brno – město hudby* [online] 30. 4. [cit. 13. 11. 2016]. Dostupné z: <<http://www.mestohudby.cz/publicistika/kritika/mariansky-koncert-voxu-iuvenalis-pro-dvacate-stoleti>>.
- KLEPAL, Boris 2015: „Brno Contemporary Orchestra: v současnosti i minulosti najednou.“ *Harmonie* [online] 4. 2. [cit. 13. 11. 2016]. Dostupné z: <<http://www.casopisharmonie.cz/kritiky/brno-contemporary-orchestra-v-soucasnosti-i-minulosti-najednou.html>>.
- KLEPAL, Boris 2016a: „Utrpení Panny orleánské. Paralelní svět hudby a filmu.“ *Brno – město hudby* [online] 22. 1. [cit. 13. 11. 2016]. Dostupné z: <<http://www.mestohudby.cz/publicistika/kritika/utrpeni-panny-orleanske-paralelni-svet-hudby-a-filmu>>.
- KLEPAL, Boris 2016b: „Brány Jeruzaléma. Hudební vize nebeského města.“ *Zápisník zmizelého* [online] 17. 5. 2016. Dostupné z: <<http://zapisnikzmizeleho.cz/brany-jeruzalema-hudebni-vize-nebeskeho-mesta/>>.
- KUTAVIČIUS, Bronius 1978a: *Paskutinės pagonių apeigos* [*Poslední pohanské rituály*]. Kopie rukopisu partitury.
- KUTAVIČIUS, Bronius 1978b: *Epitafija praeinančiam laikui* [*Epitaf uplynulému času*]. Kopie rukopisu partitury.

Bronius Kutavičius: World music in classical forms

The paper deals with Lithuanian composer Bronius Kutavičius (b. 1932) and especially folklore inspirations, which are crucial in his work. Based on Lithuanian polyphonic songs called sutartinės, Kutavičius created a specific musical language, which in many aspects is very close to minimal music. Generally, this refers to American composers of the 1960s and 70s (such as Phillip Glass, Terry Riley, Steve Reich, and La Monte Young). Unlike them, Kutavičius turns to a spiritual content of music. Apart from the period of searching in the beginning, his work can be divided in three important periods. The first of them, in the 1970s and 80s, is considered Kutavičius' first Lithuanian period. The second period of the 1990s happened in the time of the break-up of the Soviet Union. The inspiration by folk music and ancient rituals is not limited to Lithuania, but it draws from the whole world. The second Kutavičius' Lithuanian period comes at the end of the 1990s. Each of the three periods are characterized by a typical composition: *The Last Pagan Rites*; *The Gates of Jerusalem*; and *The Epitaph of the Past Time*.

Key words: Bronius Kutavičius; Sigitas Geda; minimal music; Lithuanian folklore; Lithuanian composers.

BRATŘI BASCHETOVÉ A JEJICH ZVUKOVÉ SOCHY: DOTÝKEJTE SE A HRAJTE!

Lenka Morávková

Když se skladatel Edgard Varèse poprvé setkal se zvukovými sochami bratrů Baschetových v New Yorku v 60. letech 20. století, okomentoval to následujícími slovy: *„Jednoho rána, když jsem byl s Mauricem Ravelem na mostku přes kanál na severovýchodě Paříže, zaslechl Ravel z dálky lodní sirénu a klakson auta. Ravel tehdy poznamenal: ‚Kéž by existoval nástroj, který by mohl reprodukovat tyto zvuky každodenního života a modulovat je ve dvou nebo třech oktávách. Jak rád bych jej použil v symfonii.‘ Vy jste naplnili Ravelův sen. Jaká škoda, že tu není s námi!“*¹ (Baschet 1999: 96)

Pokud vám jména François a Bernard Baschetovi nic neříkají, nic si z toho nedělejte. Zřejmě by se tomu oba lehce pouсмáli a začali žoviálně vyprávět, jak se rozhodli zůstat stranou tržních strategií hudebního a uměleckého byznysu a soustředit se na pro ně důležitější priority. Bernard Baschet (1917–2015) a jeho bratr François Baschet (1920–2014) byli ještě před dvěma lety mezi námi. I když už s ubývajícími silami, stále ještě předávali svoje zkušenosti mladší generaci. Od 50. let 20. století se společně věnovali výrobě experimentálních nástrojů – zvukových soch. Kombinace materiálů jako sklo, voda, nerezová ocel a výzkum jejich zvukových kvalit v různých fyzických formách se staly jejich životní náplní. Během více než šedesátileté umělecké kariéry vytvořili v Paříži narození bratři Baschetové stovky nástrojů se zábavnými, poetickými či lehce absurdními jmény,² přesně kopírujícími humor a životní náboj obou bratrů.

1. Všechny překlady do češtiny L. Morávková.

2. *Vocal Leaf Sculpture, Aluminium Piano, Glass Trombone, Flower Piano, Swinging Chimes, Musical Windmill, Baschet Cristal, Inflatable Guitar* atd.

I když by bylo možné zacílit tento příspěvek několika různými směry, rozhodla jsem se pojmout jej jako pozvánku do světa baschetovských nástrojů. Jedná se tedy spíše o biografický souhrn soustřeďující se na životní filozofii bratrů Baschetových, která se projevovala nejen v jejich každodennosti, ale i ve vztahu k nástrojům a jejich distribuci na trhu. Témata jako komodifikace, institucionalizace a participativní přístup rezonují napříč jejich celoživotní prací a osobitý postoj k nim se stal hlavní linkou tohoto příspěvku.

První nástroje a intelektuální Paříž 50. let

Tvorba zvukových soch nebyla dětským snem žádného z bratrů Baschetových. François studoval obchod a Bernard technické inženýrství. Během druhé světové války přivedl Françoise jeho dobrodružný duch ke vstupu do armády. Po válce se jako vysoký obchodní manažer na pár let usadil v Argentině, a jelikož naspořil dost peněz, rozhodl se splnit si svou mladickou cestovatelskou vášeň – procestovat celý svět. Aby si cestu zpříjemnil a také aby se cítil méně osamělý, rozhodl se vzít si s sebou kytaru. Ta však není nejpraktičtějším hudebním nástrojem pro cestování, a tak došlo k prvnímu Françoisevě kroku na cestě hudebního konstruktéra: Vytvořil instrument nazvaný *Nafukovací kytara* – *La guitar inflatable*. Tato modifikovaná kytara, která měla místo dřevěného těla nafukovací gumový polštář, mu znatelně usnadnila cestování. Dala se jednoduše přibalit do batohu a zvedla šance na častější pozvání na večeri s vidinou hudebního rozptýlení v kruhu nahodilých známých, které François potkával cestou.

Po návratu do Paříže na počátku 50. let 20. století se F. Baschet rozhodl stát se sochařem a začal navštěvovat Julianovu akademii umění (Académie Julian). V té době žil v jádru volnomyšlenkářského a silně kreativního prostředí Paříže 50. let, které tvořily osobnosti jako Jacques Brel, Jean Cocteau, Jean Genet nebo Edith Piaf. Tito umělci – společně se světem kabaretu, jehož se stal na čas součástí i sám François – pro něj zajišťovali neutuchající zdroj uměleckých nápadů všeho druhu. Poté, co Bernard vyslechl



*François a Bernard Baschetové.
Převzato z: <http://francois.baschet.free.fr/front.htm>*

bratrovo naléhání a vrátil se z Provence do Paříže, začali bratři spolupracovat a realizovat první nápady. Experimentovali např. s konstrukcí a znovuoživením starých klavírů, díky čemuž začali být v Paříži známí jako „Klavírní řezníci“. Podle Françoise musel být klavír nejdříve zabít, aby mohl být vzkříšen v nové podobě. Jeden z těchto kousků, nazvaný Pocta stěhovákům klavíru (*Hommage à Demeilleur de Piano*), je stále zachovaný a lze jej spatřit v muzeu Lannan Foundation v Lake Worth na Floridě. Po řadě dalších experimentů přišli bratři s něčím, co v žertu nazývali „Mendělejevovou tabulkou pro hudební nástroje“ – ta vytvořila základ pro jejich budoucí hudební nástroje. Podle této klasifikace je každý nástroj kombinací nejméně tří až čtyř elementů: 1) způsobu vytváření periodické vibrace, 2) způsobu udržení dané vibrace, 3) způsobu hraní stupnic a různé výšky tónu a 4) způsobu zesílení zvuku (Baschet 1999: 22)

Ateliér bratrů Baschetových poblíž pařížské Sorbonny se stal brzy místem setkávání hudebníků a dalších umělců, kteří zde pravidelně trávili celou neděli hraním na různé zvukové sochy. I když byli Baschetové nadaní všemi směry, ani jeden z nich se necítil být hudebníkem. Někoho takového potřebovali potkat. A toho správného člověka, v jejich případě pár, našli v Jacquesu Lasrym a jeho ženě Yvonne. Klasicky vyškolený pianista Lasry se začal do hloubky zajímat o jejich nástroje, a dokonce vyvinul

několik hracích technik, které dovedl až k virtuozitě. Společně pak založili právní partnerství nazvané *Lasry – Baschet Sound Structure ensemble*. V polovině 50. let začali veřejně vystupovat a zůstali spolu až do poloviny 70. let. Jen s malou přípravou a několika kontakty se rozhodli odjet na první turné po Spojených státech amerických, které spíš shodou okolností než díky precizní přípravě bylo opravdu úspěšné. Lasry-Baschetův ansámbl získal vřelé uvítání, množství nových kontaktů, a dokonce vystoupil v tehdy nejpopulárnějším televizním pořadu *Show Eda Sullivana*. Nicméně všichni získali i další zkušenost – totiž to, že cestovat se spoustou komplikovaných nástrojů je hodně stresující. Na každém místě museli nástroje smontovat, naladit a po koncertu opět rozložit a převést na další místo. Turné všichni přežili jen díky žoviální nátuře obou bratrů Baschetových, kuchařskému umění Yvonne Lasryové a galonům červeného vína.

Participativní a edukativní přístup: Prosím, dotýkejte se a hrajte!

Po návratu do Paříže představoval Lasry-Baschetův ansámbl nástroje po celé Francii. Jak vysvětluje François ve vlastních memoárech (Baschet 1999: 21), už od prvního koncertu v roce 1955 si všimli, že publikum se nesmírně zajímá nejen o zvuk a hudbu jednotlivých nástrojů, ale také o jejich technické parametry a funkce. To umělec inspirovalo k pozvání publika po koncertu na pódium, aby měli diváci šanci si na nástroje sami zahrát. V tomto přístupu došli tak daleko, že ve výstavních prostorech, kde je většinou napsáno NESAHAT! (DO NOT TOUCH)!, naopak všude vyvěsili cedulky PROSÍM, DOTÝKEJTE SE A HRAJTE! (PLEASE, TOUCH AND PLAY!). Silnou zkušeností v tomto směru byla výstava ve stockholmském muzeu moderního umění (Moderna Museet) v roce 1965:

„Hlavní výstavní sál byl plný lidí. Celé rodiny, od babiček a dědů po děti, se tu sešly na jednom místě. Hluk byl napováženou. Každý hrál na jinou sochu s výjimkou sedmi, osmi vysokých, blondatých Švédů, kteří stáli opodál, uprostřed toho rámusu,



Lasry-Baschetův ansámbl: Bernard Baschet, Yvonne Lasry, François Baschet, Daniel Ouzounoff, Teddy Lasry, Jacques Lasry. Foto Françoise Foliot, 1960

úplně fascinovaní. Jejich nehybnost sem nezapadala. Přiblížil jsem se k nim a zeptal se: ‚Čekáte, až si budete moci zahrát na nějaký nástroj?‘ ‚Ne.‘ ‚Tak jen tak posloucháte?‘ ‚Ne.‘ ‚Tak co přesně tedy sledujete?‘ ‚Nikdy jsme neviděli tolik šťastných Švédů na jednom místě aniž by byli opilí.‘“ (Baschet [nedat.])

Podobnou reakci Baschetové pozorovali i na výstavě v barcelonské Funcació Miró v roce 1978. François o tom později napsal: „V průběhu výstavy jsem se spřátelil s jedním z hlídačů výstavy. Ke konci výstavy mi řekl: ‚Chtěl jsem se vás zeptat na něco, co se vám možná bude zdát hloupé, ale po celý tenhle měsíc jsem sledoval stovky lidí, kteří přicházeli a vypadali unavení svými denními starostmi. O patnáct minut později odcházeli šťastní a smějící se. Jak tenhle zázrak děláte? To jste mimozemšťani?‘“ (Baschet 1999: 134)

Pro bratry Baschetovy získávaly tyto participativní a později edukativní aspekty stále silnější váhu a postupem času jim

bylo méně a méně příjemné nechat svoje sochy stát bez života v uměleckých sbírkách a muzeích. I proto se začali účastnit různých workshopů, některé sami organizovali a spolupracovali s různými školami a vzdělávacími institucemi. Příkladem je spolupráce s učiteli a ředitelem Newyorské školy pro neslyšící (New York School for Deaf), kde bratři během krátkého rezidenčního pobytu vytvořili množství zvukových soch pro děti: „*Nechali jsme se inspirovat jednoduchostí, s kterou se současné umění stalo vzdělávacím nástrojem. Například ve školce dostanou děti pastelky, se kterými pak kreslí na papír své vlastní, niterné představy. Kousek po kousku se tak učí struktuře toho, co kreslí a tím také jejich nápady dostávají jasnější obrysy. Naším záměrem bylo vytvořit nástroj, který by umožnil stejný efekt v hudbě – místo pastelek děti dostanou noty, ze kterých pak mohou vytvářet originální melodie* (Baschet 1999: 152).

Workshopům a práci s dětmi se bratři Baschetové věnovali intenzivně po celý zbytek kariéry. Ukázalo se, že děti reagují na jejich nástroje okamžitě a velmi intuitivně.³ Na žádost několika učitelů vytvořili speciální edukativní program nazvaný *Instrumentarium Baschet*, se kterým procestovali zejména Francii, ale také Velkou Británii (Barbican, 1983), Německo, Španělsko a USA (Guggenheim Foundation, program *Learning to Read through the Arts*). Speciálně pro tyto účely vytvořili čtrnáct nových zvukových soch. Na tyto nástroje, které byly menších rozměrů, se dalo hrát prsty, nehty, rukama, různými druhy paliček nebo i peřím. „Cílem bylo naučit děti poslouchat zvuky, které jednotlivě produkují, pak poslouchat ostatní, společně hrát a tím je naučit hudební citlivosti ještě předtím, než se naučí technice hraní na nástroje,“ vysvětluje François Baschet (1999: 153).

3. „Bernard a François měli jasný a neměnný cíl, a to umožnit každému užít si zvuk jejich soch. Bernard a jeho rozrůstající se tým pracovali od 80. let na tvorbě a pečlivé definici Pedagogického instrumentária. Všechny tyto objekty a metody pro „příjemné“ učení se staly hlavním zájmem Bernarda a jeho společnosti Structures Sonores Baschet.“ (Emailová komunikace s Martím Ruizem, prosinec 2016).

Od komodifikace umění k výzkumu a sdílení

Změna kurzu od uměleckého světa k vyučování nebyla jediným problematickým faktorem pro zařazení práce Françoise a Bernarda Baschetových. Od počátku tu byla další otázka, která se vznášela ve vzduchu: Jsou jejich díla čistě uměleckými, estetickými objekty, anebo hudebními nástroji s jasnou užitností a marketingovým charakterem? Bratrům Baschetovým nepřišlo nikdy zvlášť důležité kreslit dělicí čáru mezi oběma světy. Ovšem žurnalisté, média a kurátoři byli touto nejasností zneklidněni a nevěděli, jak o jejich nástrojích hovořit a kam je zařadit. Obě skupiny pochopily, že taková nevyhraněnost znesnadňuje kategorizaci a marketing těchto objektů v uměleckém světě, který podléhá přísným obchodním pravidlům. Kvůli výstavě v Muzeu moderního umění (MOMA) v New Yorku v roce 1965 byli Baschetové nuceni si tuto otázku vyjasnit, alespoň po právní stránce:

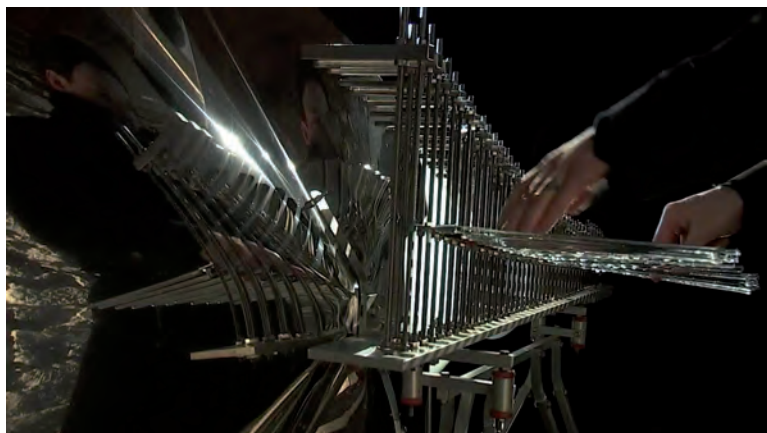
„Odjeli jsme do New Yorku představit výstavu v muzeu Moderního umění (MOMA), po které následovala výstava v soukromé galerii Dicka Waddella. Poslali jsme sochy v přepravních bednách. Americká celní správa za námi poslala ředitele Umělecké sekce, pana Sama Lachera osobně. Zeptal se: ‚Je možné vytvářet hudbu prostřednictvím vašich soch?‘ Hrdě jsme odpověděli: ‚Nejen, že se s nimi dá vytvářet hudba, dokonce budeme hrát na koncertě Bacha, Vivaldiho, Bartóka...‘ ‚To je velmi špatné,‘ přerušil nás Lacher; ‚zde v USA je umění definováno jako neužitečné. Jestliže vaše sochy vytvářejí hudbu, nejedná se o umění, ale o nástroje a na ty se váže šestnáctiprocentní clo z jejich hodnoty.‘“ (Baschet 1999: 111)

Nedlouho předtím se řešil podobný problém s rumunským umělcem Constantinem Brancusim, jehož objekty nebyly americkým celním úřadem klasifikovány jako umělecká díla, ale pouze jako kameny. Brancusi přivedl situaci k soudu, vyhrál a od té doby je abstraktní umění osvobozeno od cla. Bratři Baschetovi se rozhodli podstoupit stejný proces – a vyhráli také. Výsledkem byla změna americké legislativy, jejíž součástí je od té doby „baschetovský“ dodatek potvrzující, že sochy vytvářející hudbu jsou rovněž osvobozeny od cla.



Cristal Baschet

Výstava v MOMA měla velký úspěch, a dokonce i žurnalisté tentokrát psali pozitivní recenze. To vedlo k dalšímu důležitému obratu v kariéře bratří Baschetových. Tím byla realizace zvukové fontány pro komerční centrum v Rochesteru ve státě New York, jehož zadavatelem byl David Bermant, ředitel sítě supermarketů. Bermant si fontánu zamiloval natolik, že bratrům Baschetovým nabídl vytvoření asociace, která by jim umožnila realizaci zvukových fontán po celých Spojených státech amerických (Baschet [nedat.]). To by pro bratry Baschetovy znamenalo velkou sumu peněz a vlastně i realizaci amerického snu. Nicméně právě v tuto chvíli se François a Bernard rozhodli vystoupit z vlaku, který nabral směr komodifikace jejich umění, a naopak se plně obrátili čelem k výzkumu, vzdělávání a sdílení nástrojů s veřejností. V roce 1968 byli pozváni na olympijské hry v Mexiku a vytvořili dvacet nových soch, na které mohli návštěvníci hrát. Ovšem největším projektem v jejich kariéře bylo pozvání od japonského skladatele Toru Takemitsu na Expo do Ósaky v roce 1970. Poprvé a také naposledy dostali neomezený rozpočet na konstrukci svých soch a v Japonsku pak strávili šest měsíců ve spolupráci s místními asistenty. Během Expa se na jejich výstavě vystříдалo kolem pěti



Cristal Baschet

milionů lidí. V následujících letech zkonstruovali nesčetně dalších soch pro různé příležitosti na různých místech celého světa.

Budoucí generace Baschetových nástrojů: Metalúdic Baschet a Bohemian Cristal Instrument

Jestliže energie obou bratrů v posledních letech lehce uvadala, o to více se soustředili na předání svých znalostí. Pod křídlem oboru *Bellas Artes* na barcelonské univerzitě UBE se podařilo vytvořit katalánsko-francouzskou uskupení nazvané *Metalúdic Baschet studio*,⁴ jehož náplní je zachování dědictví bratrů Baschetů, mapování jejich dosavadních nástrojů po světě, ale také tvorba nových kusů pod názvem *après-Baschet sculptures* (post-baschetovské sochy). V čele studia stojí mladý umělec a konstruktér Martí Ruiz (*1982). Ten se stal během posledních let spolupracovníkem a přítelem bratrů Baschetových, kteří mu předali svoje know-how. Na svou spolupráci s nimi vzpomíná takto: „*François, se kterými jsme měli nejužší osobní vztah, se nám s radostí věnoval, oddaně*

4. Uskupení používá také název *Taller d'Escultura Sonora Baschet* (Dílna zvukových soch Baschet). Srov. <<http://www.tallerbaschet.cat>>.



Premiéra dvou nástrojů Baschet na koncertu v rámci festivalu Skleněné městečko v Železném Brodě. Foto Petr Cerva 2014

pomáhal při shromažďování dokumentace a předával nám své veškeré vědomosti. Přijímal nové přístupy a zdál se velmi spokojený, když viděl, že jsme schopní se postarat o participativní „Please Play“ výstavy, vytvářet novou hudbu s jeho původními sochami, opravit a udržovat je, a to pak zejména ty z Ósaky sedmdesátých let. Každý krok, ve kterém jsme uspěli, byl pro něj velkou úlevou a znamením, že i když opustí tento svět, nová krev bude pokračovat v jejich cestě s respektem k minulosti a touhou po nových objevech.“ (Emailový rozhovor s M. Ruizem, prosinec 2016)

Díky několikaměsíční renovaci přivedl Ruiz po čtyřiceti letech k životu zvukové sochy vystavené na Expu v Ósace a v létě 2015 uspořádal rozsáhlou výstavu Baschetových soch v Barceloně. Byl to také on, kdo mě uvedl do podivuhodného světa zvukových soch bratrů Baschetů. Díky němu jsem také hrdým vlastníkem prvního českého nástroje s jejich odkazem.

Bohemian Cristal Instrument, jak jsme nástroj nazvali, je součástí nové rodiny *après-Baschet sculptures*. Svě jméno dostal díky použití českého skla na jeho výrobu a slovo *Cristal* je narážkou

na původní *Baschet Cristal*, který je jeho předlohou. Vznikl v létě 2012 po čtrnácti dnech spolupráce s HG Ateliérem a sklárnami Kolektiv. Poprvé jsme ho představili na Mezinárodním sklářském sympoziu v Novém Boru téhož roku v říjnu v rámci audiovizuální performance *Sklo vyteklo z prasklé vany* na téma krize českého sklářství. Tento český nástroj z linie Cristal Baschetů se stal prvním a zatím jediným kusem na světě vytvořeným z českého barevného skla a jako odkaz na spolupráci je orientovaný vertikálně do tvaru španělského vějíře. Od doby svého vzniku jsem měla možnost ho představit na Ostravských dnech (2015), TEDx talku v Kalifornii nebo na festivalu Skleněné městečko v Železném Brodě (2014), kde proběhl koncert se dvěma baschetovskými nástroji – M. Ruiz hrál na klasický *Cristal Baschet* a já na náš *Bohemian Cristal Instrument*.

Závěr: umělecký a etický odkaz

Po šedesáti letech umělecké práce bratři Baschetovi zanechali nejen desítky unikátních hudebních nástrojů a soch, ale také jedinečný morální a intelektuální rámec jednání v kontextu uměleckého světa a jeho tržního zaměření. Razantně se vymezili vůči procesu komodifikace nástrojů,⁵ proti intelektuálnímu elitářství i institucionalizovanému, rigidnímu charakteru trhu s uměním. I když jim tento přístup přinesl mnohé problémy, byla to evidentně jediná možná cesta, ve které se oba umělci cítili upřímní sami k sobě a svému uměleckému vyjádření.⁶ I to bylo a je důvodem, proč se jejich nástroje nikdy nestaly záležitostí masového zájmu nebo zdrojem závratného bohatství jejich tvůrců, které bylo záměrem mnoha jiných hudebních vynálezců, např. Leona Theremina s jeho *Thereminem* nebo Roberta Mooga s *moog syntenzátory*. François a Bernard Baschetovi se rozhodli, že mnohem větší cenu

5. Ani dnes není možné nástroje bratří Baschetů nikde zakoupit.

6. To potvrzuje v emailovém rozhovoru z prosince 2016 i Martí Ruiz: „François neměl žádný zájem na osobním uznání. Byl naopak aktivistou, bojovníkem za ideály sociálního vlivu vědy a umění až do svých posledních dnů.“

než komodifikace umění a konzervace děl v depozitářích muzeí a soukromých sbírkách má pro ně možnost posouvat hranice umění, vnímání hudby a zvuku a sdílení těchto zkušeností a zážitků s běžnými lidmi. Heslo „*Touch and Play*“ („Dotýkej se a hraj“) se tak stává svéráznou, hravou a zároveň subverzivní metaforou, která se promítala do celého tvůrčího období a životního přístupu bratří Baschetů.

Prameny:

Osobní a emailová komunikace s Martím Ruizem od července 2010 do prosince 2016.

Literatura a internetové zdroje:

- „Baschet a Barcelona.“ *Atelier Baschet sculptures sonores de l'Université de Barcelone* [online] [cit. 15. 12. 2016]. Dostupné z: <<http://infobaschetbcn.blogspot.com>>.
- BASCHET, François 1999: *Les Sculptures Sonores*. London: Soundworld Publisher.
- BASCHET, François [nedat.]: „The Story.“ *The Official Site of the Baschet Brothers* [online] [cit. 15. 12. 2016]. Dostupné z: <<http://francois.baschet.free.fr/story.htm>>.
- LAPRADE, Nicolas de 2012: „Les Structures Sonores Lasry Baschet.“ *YouTube* [online] 13. 12. [cit. 8. 7. 2016]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=awaFd6gArLg>>.
- SANSONE, Barbara [2011]: „Touching the Music. Baschet Laboratory of Sound Sculpture.“ *Digicult* [online] [cit. 15. 12. 2016]. Dostupné z: <<http://www.digicult.it/digimag/issue-067/touching-the-music-baschet-laboratory-of-sound-sculpture/>>.
- TAYLOR, Timothy 2007: The Commodification of Music at the Dawn of the Era of “Mechanical Music”. *Ethnomusicology* 51, s. 281–305.

The Baschet Brothers and their Sound Sculptures: Touch and Play!

In the early 1950s, Europe became a leader in pioneering music concepts. Artists like Pierre Shaeffer and Karlheinz Stockhausen expanded ideas about what music, sound, and live performance mean and represent. As participants in this artistic movement, François and Bernard Baschet brought their own perspectives on public performance and the use of instruments. Over a period of six decades, they built a myriad of experimental instruments and sound sculptures and utilized them for research, education, exhibitions, and performances around the world. Based on a personal experience of building and performing with *après* Baschet sculpture, Bohemian Cristal Instrument, the author demonstrates how the Baschet brothers addressed the topic of democratization, the institutionalization of art, audience participation, and commodification (Taylor) in their music and art work and how this reflected their personal beliefs.

Key words: Instruments; experimental instruments; DIY instruments; sound sculptures; the Baschet Brothers; glass; commodification; education.

Medailony autorů:

Ing. Petr Dorůžka je specialista na world music publikující v českém i mezinárodním tisku. Pro stanici Vltava připravuje od roku 1988 pořad Hudba na pomezí, od 1992 je členem rozhlasového panelu World Music Charts Europe, jako zahraniční reportér přispíval pro kanadský rozhlas CBC. Od roku 2002 přednášel na Fakultě humanitních studií UK v Praze, 2007 byl jmenován jedním ze 7 Samurajů veletrhu WOMEX, dva roky byl členem poroty Austrian World Music Awards. Poslední čtyři roky se podílí na organizaci konference Czech Music Crossroads v Ostravě.

Kontakt: pdoruzka@gmail.com

Boris Klepal je hudební kritik a publicista, primárními oblastmi jeho zájmu jsou opera a vážná hudba. V současné době je pravidelným spolupracovníkem ČRo 3 stanice Vltava, Hospodářských novin a časopisu Harmonie. Do června 2016 byl šéfredaktorem internetového portálu Brno – město hudby. Publikuje či publikoval v HIS Voice, Czech Music Quarterly, Česká pozice, Literárních novinách atd.

Kontakt: info@borisklepal.cz

Mgr. Matěj Kratochvíl, Ph.D., vystudoval muzikologii na Univerzitě Palackého v Olomouci. Pracuje v oddělení etnomuzikologie Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i., kde se věnuje jednak historickým záznamům lidové hudby, jednak současným podobám a proměnám hudebních tradic. Je aktivní též jako hudební publicista píšící o současné vážné a experimentální hudbě (HIS Voice, Czech Music Quarterly, Český rozhlas, Harmonie). Přednáší na Univerzitě Karlově a New York University Prague.

Kontakt: kratochvil@etno.eu.cas.cz

Jiří Moravčík je hudební publicista na volné noze věnující se world music a tradiční hudbě. Vedle spolupráce s hudebními periodiky (UNI, Harmonie, Folk, Crossroads) publikoval také v časopisech Reflex, Respekt a v denním tisku. Přípravuje a sám uvádí pořady na stanici Český rozhlas Vltava a v Českém rozhlasu Hradec Králové.

Kontakt: jiri.moravcik@world-music.cz

Mgr. Lenka Morávková, Dis., studuje doktorský program na University of California v Riverside, obor etnomuzikologie a digitální hudba. Jejím hlavním akademickým zaměřením je digitální hudba a novomediální kultura. Pro ČRo Vltava připravuje pořad Čajovna s KnofLenkou. Jako

multimediální umělkyně a hudebnice (My Name Is Ann, Bohemian Cristal Instrument) vystavuje a koncertuje v Evropě i USA.

Kontakt: lenkamoravek@gmail.com

PhDr. Aleš Opekar, CSc., je absolventem češtiny a hudební výchovy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Do roku 1998 pracoval jako muzikolog Ústavu pro hudební vědu zaměřený na teorii a historii populární hudby. Přednáší o populární hudbě a world music na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, řídí projekt Popmuseum a pracuje jako hudební dramaturg Českého rozhlasu Vltava v Praze.

Kontakt: ales.opekar@rozhlas.cz

Doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc., vystudovala etnologii na brněnské Filozofické fakultě. Po absolvování interní vědecké aspirantury zde od roku 1992 působí v Ústavu evropské etnologie. Kromě historiografie a teorie etnologie se zaměřuje především na studium folkloru a folklorismu.

Kontakt: pavlicov@phil.muni.cz

RNDr. Jiří Plocek vystudoval Přírodovědeckou fakultu Masarykovy univerzity (dříve UJEP) v Brně, poté pracoval několik let ve výzkumu. Kromě toho působil několik let jako profesionální hudebník a hudební vydavatel (GNOSIS BRNO) zaměřený na moravskou lidovou hudbu. V letech 2006–2016 pracoval jako rozhlasový redaktor v Českém rozhlasu Brno, je činný též jako publicista a šéfredaktor Kulturních novin.

Kontakt: jplocek@volny.cz

PhDr. Irena Příbylová, Ph.D., učí na Katedře anglického jazyka a literatury Pedagogické fakulty MU v Brně. Specializuje na literaturu anglicky mluvících zemí, včetně ústní lidové slovesnosti, nabízí také výběrový předmět Lidová a etnická hudba anglicky mluvících zemí. Dvě desetiletí spolupracovala s Českým rozhlasem Brno, v letech 2014 a 2015 uváděla hudební pořad Slezina v Rádiu Čas/Brněnsko.

Kontakt: irenap@volny.cz

PhDr. Jan Sobotka absolvoval obor knihovnictví a vědecké informace na Filozofické fakultě UK v Praze, působí v Národní knihovně. Od roku 1990 publikuje v hudebních periodikách a denících; spolupracoval s několika rozhlasovými stanicemi. Věnuje se především historii revivalu lidové hudby. Aktivně provozuje tradiční blues a blízké žánry.

Kontakt: brokenharp@centrum.cz

Mgr. Milan Tesař je vedoucím hudební redakce Radia Proglas. Jako hudební publicista spolupracuje s dalšími médii (časopisy Harmonie, UNI, Katolický týdeník, Brno – město hudby, ČRo Jazz). Věnuje se především tzv. menšinovým hudebním žánrům: folku, jazzu, blues, world music a alternativní hudbě.

Kontakt: tesar@proglas.cz

PhDr. Marta Toncrová pracuje v Etnologickém ústavu AV ČR, v. v. i., pracoviště Brno. Zabývá se zpěvností v městském i venkovském prostředí, monografickým studiem interpretů, internetnickými vztahy v hudebním folkloru, současnou etnokulturní tradicí a přípravou písňových edicí. Externě přednáší na Ústavu evropské etnologie FF MU v Brně.

Kontakt: marta.toncrova@seznam.cz

PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D., vystudovala hudební vědu a etnologii na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Od roku 1994 působí v Etnologickém ústavu AV ČR, v. v. i, pracoviště Brno. Zabývá se zejména výzkumem a zpřístupňováním folklorních pramenů, folklorismem, etnokulturními tradicemi v současné společnosti a etnickými stereotypy.

Kontakt: uhlikova@seznam.cz

Julia Ulehla absolvovala obory vokální interpretace (titul (Master of Music) a literaturu na Eastman School of Music, bakalářský titul (Bachelor of Arts) získala v oboru hudba na Standfordově univerzitě. V současnosti je doktorskou studentkou etnomuzikologie na University of British Columbia v kanadském Vancouveru. Zabývá se mj. lidovou hudbou Slovácka. V severní Americe a v Evropě vystupuje aktivně s projektem Dálava, který je zároveň konkrétní ukázkou jejího výzkumu moravské lidové písně.

Kontakt: julia.ulehla@gmail.com

PhDr. Marta Ulrychová, Ph.D., působí na katedře antropologie Západočeské univerzity. Zabývá se hudebním životem západočeského regionu. Více než dvacet pět let je stálou přispěvatelkou kulturní rubriky Plzeňského deníku. V současné době též přispívá do časopisu Plž (Plzeňský literární život).

Kontakt: ulrichova.marta@gmail.com

Z mezinárodního kolokvia konaného od roku 2003 v Náměšti nad Oslavou v rámci hudebního festivalu Folkové prázdniny dosud vyšly tyto sborníky:

1. *Od folkloru k world music / From Folklore to World Music* (2003)
2. *Od východu na západ a od západu na východ / From the East to the West and From the West to the East* (2005)
3. *Kouzla ve world music / The Magic of World Music* (2006)
4. *Mé srdce je na Vysočině / My Heart's in the Highlands* (2007)
5. *Hledání kořenů: Nepřerušovaná cesta / Searching for Roots: A journey uninterrupted* (2008)
6. *Smích a pláč / Lough and Cry* (2009)
7. *Od folkloru k world music: Hudba a rituál* (2010)
8. *Od folkloru k world music: Cesty za vizí* (2011)
9. *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry* (2012)
10. *Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie* (2013)
11. *Od folkloru k world music: Svět v nás, my ve světě* (2014)
12. *Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu* (2015)

Od folkloru k world music: Na počátku bylo...

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia
konaného ve dnech 26.–27. července 2016 v Náměšti nad Oslavou.

Redigovaly Irena Přibyllová a Lucie Uhlíková.

Překlady: Martina Alexanderová, Irena Přibyllová, Zdeňka Šafaříková

Jazykové korektury: Irena Přibyllová, Ailsa M. Randall, Lucie Uhlíková

Obálka: Rostislav Pospíšil

Grafická úprava a sazba: Lucie Uhlíková

Vydalo Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou,

Masarykovo nám. 100, 675 71 Náměšť nad Oslavou,

za podpory Ministerstva kultury.

Tisk: Petr Večeřa, Bačice

Náklad 200 ks

239 stran

Náměšť nad Oslavou

2016

ISBN 978-80-904905-8-1

ISSN 2336-565X