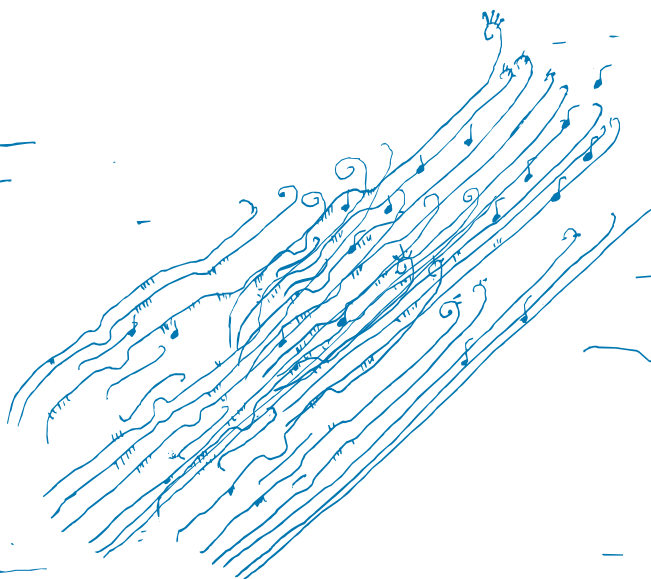


Od folkloru k world music: O PAMĚTI

Redigovaly Irena Příbylová a Lucie Uhlíková



Městské kulturní středisko, Náměšť nad Oslavou —
2018

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia *Od folkloru k world music: O paměti*, konaného pod záštitou Městského kulturního střediska v Náměšti nad Oslavou ve dnech 31. července a 1. srpna 2018. Setkání se uskutečnilo s finanční podporou Ministerstva kultury.

From Folklore to World Music: On Memory international colloquy took place under the auspices of Municipal Culture Centre in Náměšť nad Oslavou, Czech Republic, on 31 July and 1 August 2018. 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.
Doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc.

© Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, 2018
ISBN 978-80-907033-1-5
ISSN 2336-565X

OBSAH

Úvodem	5
Introduction	7
<i>Martina Pavlicová</i> Lidová tradice v zajetí paměti	9
Folk Traditions in the Hold of Memory	19
<i>Marta Ulrychová</i> <i>Tief drin in Böhmerwald</i> : pozapomenutý osud Gustava Jungbauera	30
<i>Lucie Uhlíková</i> Rozpomínání versus zapomínání: o éře tzv. nových lidových písní v totalitním Československu	41
Recollecting versus Remembering: On the Era of the New Folk Songs in Czechoslovakia during the Totalitarian Regime	56
<i>Marian Friedl</i> Alikvotní flétna v „paměti“ písní severozápadních Karpat	72
<i>Andrew C. Rouse</i> Písně o rozloučení, nerozeznání a opětovném shledání	86
Songs of separation, non-recognition and reuniting	99
<i>Marta Toncrová</i> Zvukové záznamy lidové hudby na brněnském pracovišti Etnologického ústavu AV ČR (k metodě etnomuzikologického výzkumu a historii jedné paměťové instituce)	111
<i>Miloš Štědroň</i> Paměť hudby, kultury a mentality u osvícenského historika Františka Martina Pelcla	126

Julia Ulehla

Paměť těla: lidová píseň jako klíč k uvolnění kulturní paměti 139

The memory of the body: Folk song as key
for releasing cultural memory 145

Alžbeta Lukáčová

Odkiaľ som? Vyst'ahovalectvo z Myjavu v pamäti
obyvateľov mestečka Little Falls, NY
(neformálna správa z výskumnej cesty) 151

Jiří Plocek

Jak důležité je to, co si pamatujeme? (esej) 169

Jan Sobotka

Faux reso: dřavá paměť organologie 178

Faux reso: In the shadows of organology 187

Milan Tesař

Hrál kdosi na hoboje – zhudebněná poezie
v současném českém folku a world music jako
vzpomínka na „staré časy“ 196

Aleš Opekar

O něčem i o ničem. Písňové texty
v české populární hudbě jako paměť společnosti 205

Petr Dorůžka

Pátrání po ztracené arménské hudbě aneb jak aplikovat
reverse engineering na více než stoleté hudební transkripce.
(Na čem pracuje Levon Eskenian a jeho Gurdjieff Ensemble) 230

Irena Přibyllová

Pete Seeger v Československu v roce 1964:
pamětníci, legendy a odkaz 239

Medailony autorů 263

Notes on Contributors 266

Od folkloru k world music: O paměti

Úvodem

Tematika paměti je velmi široká. Lze na ni nahlížet z perspektiv řady vědních oborů, z pohledů kolektivních i individuálních, psychologických, kulturních i společenských. Paměť však nesouvisí jenom s tím, co se sděluje, ale i s tím, jak se sděluje – jakými formami či prostředky. S kulturní pamětí souvisí také její procesy, inspirace či využití. Otevřeme-li pomyslnou bránu do světa kulturní paměti, uvidíme nespočet možností, které nám dovolí poodhalit její projevy v době minulé i současné, v životě každodenním i výlučném, v různých sociálních vrstvách a prostředích.

Právě možnost širokého přístupu k tématu paměti inspiroval organizátory jubilejního 15. ročníku kolokvia zaměřeného na lidovou, folkovou, etnickou hudbu a world music, které probíhá každoročně v Náměšti nad Oslavou v rámci místního hudebního festivalu. Ve dnech 31. července a 1. srpna 2018 se opět sešlo téměř dvacet přednášejících z několika zemí Evropy a z Kanady, aby se z různých úhlů pohledu zamysleli nad tématem **hudby a paměti**. Program kolokvia nabídl již tradičně pestrou směsici nejrozumnějších modifikací zvoleného tématu: jinak se k otázce toho, co pro nás znamená hudba a paměť, vyjadřovali zástupci akademické sféry, jinak zase publicisté či aktivní hudebníci a zpěváci.

První den kolokvia byl již pravidelně zaměřen na oblast lidové hudby či obecně lidové tradice. Referující se věnovali problematice mizení tradic i snahám o jejich ožívování, osobnostem a institucím spjatým s uchováním kulturního dědictví, v neposlední řadě také manipulaci s kulturní pamětí (nejen) v totalitní společnosti. Hovořilo se o hudbě a proměnách historické paměti v průběhu času, o paměti migrantů a jejich potomků, o paměti těla, ale i o paměti přímo spjaté s písňovým nápevem (např. ovlivnění tonality písni karpatského oblouku používáním alikvótní flétny) či s písňovým textem (anglo-americké písně s motivem rozlomené zástavy).

Druhý den setkání byl stejně jako v minulých letech zaměřen na další oblasti nonartificiální hudby. Jednání bylo otevřeno psychologicky laděným esejem kladoucím si otázku, proč si některé písně pamatujeme po celý život, a jiné ne. Následovaly referáty o falšovaných hudebních nástrojích a jejich sběratelích, o zhudebněné poezii v repertoáru současných českých hudebních skupin, o české historii (či povaze) reflektované v domácí populární hudbě nebo o pokusu dát dohromady itinerář hudebního turné Pete Seegerea, které se v totalitním Československu uskutečnilo před čtyřiapadesáti lety. Bohatý program kolokvia doplnil jako každoročně také odpolední seminář s jedním z umělců vystupujících v rámci hudebního festivalu: hostem 15. ročníku kolokvia byl Juan Antonio Torres, jeden z členů španělské skupiny Vigüela, která již třicet let oživuje tradiční hudbu středního Španělska.

Stejně jako v minulých letech obsahuje předkládaný sborník jen část příspěvků, které na kolokviu odezněly. Nelze do něj ani vložit veškerou obrazovou a zvukovou přílohu, kterou přednášející své referáty doplnili přímo v jednacích místnostech, ani bohatou diskusi, která následovala jak po jednotlivých příspěvcích, tak na závěr celé akce. Řada účastníků jezdí na kolokvium do Náměště nad Oslavou pravidelně a na setkání akademiků s žurnalisty či muzikanty se každoročně těší. Zdá se, že původní myšlenka kolokvia, totiž spojit tyto světy a dát prostor pro výměnu názorů, myšlenek a výsledků bádání, je stále jedinečná a potřebná.

From Folklore to World Music: On Memory

Introduction

Themes related to the topic of memory are diverse. Memory can be approached from the perspective of various branches of science, from collective and individual points of view, and from the points of view of psychology, culture, and society. Memory is connected not only to what is said, but also to how it is delivered: which forms, means, and skills are used. Culture memory is also connected to its processes, inspirations, and use. Opening an imaginary gate to the world of memory, you can see an unlimited number of possibilities, which allow memory's manifestations to be revealed both in the past and present, in everyday life as well as on unique occasions, and in various social layers and environments.

It was the possibility of a broad consideration of the topics related to memory which inspired the organizers of the 15th anniversary colloquy on music. For 33 years, the town of Náměšť and Oslavou has hosted a festival of folk music; a two-day colloquy on folk and ethnic music, modern folk music and world music is a more recent addition to the event. In 2018, the colloquy took place on July 31 and August 1. Almost twenty participants from several European countries and Canada discussed the topic of **music and memory** from different points of view. Following the initial idea of the colloquy, the event provided space both for academics and for journalists and musicians and singers, who shared, explained or defended their ideas.

The first day of the colloquy saw presentations on traditional folk music and music tradition in general. The presenters spoke about the vanishing of traditions and efforts to revive and maintain them, about individuals and institutions that are credited for keeping cultural heritage, as well as about manipulation of culture memory in totalitarian societies and elsewhere. Other topics dealt with music and the transformation of historical memory in time,

the memory of immigrants and their descendants, on music and bodily memory, and about memory related to individual tunes (such as the tonality of songs and overtone flutes used in the Carpathian mountain region), and memory and song lyrics (in “broken token” songs in English).

The second day of the colloquy was reserved for contemporary roots music topics and related areas. The opening presentation raised a psychological issue: why and how we remember some songs for our entire life. The scope of topics continued to be broad; it included a presentation focused on fake musical instruments and their collectors, a paper on poetry set to music as ‘memory’ of the good old days, an overview of modern Czech history reflected in pop music lyrics, and an attempt to recreate the itinerary of a musical tour of Pete Seeger which happened 54 years ago in a totalitarian Czechoslovakia. A special guest at the end of the colloquy usually comes from among the artists who perform on the main stage of the festival. This time, the colloquy attendees had a chance to speak with Juan Antonio Torres of the Spanish group *Vigüela*, which represented the region of Castilla – La Mancha and its traditional music and vocals.

As in the previous years, the present volume does not include all presentations: it is impossible to capture all images and sounds which accompanied the live presentations, as well as discussions which often continued outside the presentation hall and into the festival grounds. After 15 years of meeting and working together, the editors of the present volume and the colloquy organizers and attendees have agreed that coming to Náměšť feels like homecoming. The colloquy and its idea to reach and gather professionals from different fields of music, from academics to active musicians and music editors, still remains a unique and necessary effort.

LIDOVÉ TRADICE V ZAJETÍ PAMĚTI

Martina Pavlicová

O mizení tradic, jejich zapomínání a postupně také o nutnosti jejich udržování hovoří zájemci o lidovou kulturu již více než dvě století. Někdy reálněji, jindy v duchu romantických zásad, které se vinou jako červená nit dějinami tohoto zájmu v podstatě až do současnosti. „*Zachraňme, obrod'me,*“ nabádá sběratel a národopisec František Kretz (1859–1929) na počátku 20. století v příspěvku o slováckých hudcích: „*Zachovejte nám milé hudce! Tím zachováte mnoho, přemnoho, navrátí se nám vyplašené ptáče, národní píseň, a staré tance v pestrém rejí doprovázeti budou zase nedostižní hudci. Vraťte nám poezii lidu!*“ (Kretz 1901: 57) Řada podobně zaměřených výzev, stesků a nářků nad proměnami lidové kultury nesla v sobě především obavu, kterou jednoznačně vyjádřil muzikolog Otakar Hostinský: „*Hoří.*“ (Zíbrt 1912: 163) Znamenalo to, že je nejvyšší čas k zachycení lidových projevů, v tomto případě zejména folklorních, které se ztrácely s rychlým vývojem okolního světa. **Paměť a zapomínání**, tak bychom mohli charakterizovat souvztažnost, která odrážela pohledy na tradiční lidovou kulturu venkova v těchto fázích společenského vývoje a zároveň byla mottem tehdejších sběratelských snah. Expresivně vyjádřil dobovou náladu již zmíněný F. Kretz: „*Tam, kde dříve zaznívala na Slovácku milozvučná hudba starosvětská nedostižných hudců, tam dnes vyhání a odpuzuje Vás surový ton břeskných plechových trubek do ohluchnutí. [...] Co nezkazil drsný dech po výdělku se honícího světa, to dorazila bída a nouze, která přivodila i jiný způsob života, jenž vyloučil z lidového bytu ponenáhlu všecek živoucí ruch a šum a zůstala nákaza sevšednělého života. Odletěly písně, odmlčeli se hudci, křepkost tanečníků zemdlela. [...] Ještě místy kraj se zachovává, ale i ten neujde zkáze. Již i na něm červ moderny hlodá a zažírá se vždy hloub do posledních stehů národního statku. Není proti tomu pojištění?*“ (Kretz 1901: 54)

Přes literární charakter tohoto vyjádření ale Kretz celkem přesně, pomineme-li otázku osobního estetického cítění a vkusu, nastínil i některé objektivní příčiny, jež k dané situaci vedly – ekonomické podmínky, odchod za prací, proměnu tradičního řádu vesnice. Zatímco ale Kretz a s ním řada jiných vnímá tuto situaci jako útok na existenci tradiční lidové kultury, o třicet let později např. literární historik a průkopník studia zlidovělých a kramářských písní Bedřich Václavek (1897–1943) již daný stav, konkrétně ve vztahu k lidové písni, reálně analyzuje: „*Zde jsme u častého nářku, který se ozývá již asi padesát let, že lidová píseň hyne. Hyne píseň, která vyplynula z uzavřené, statické kultury české vesnice 18. a 19. století, protože se společenský základ této písňové kultury rozrušuje – vlivy vzdělání, vlivy dopravy, městské kultury atd. Znamená to však zánik lidové písně? Naprosto ne. Jenom změna pojmu lidové písně.*“ (Václavek 1963: 141)

Akcent kladený na **paměť a zapomínání** u starších zájemců o lidovou kulturu se tak u moderních badatelů postupně přetavil do jiné vztahové dimenze, kterou lze vnímat v rozměru **paměti a vzpomínání**. Kultura vzpomínání je v obecné podobě, jak ji charakterizoval německý egyptolog Jan Assmann, vnímána jako „*dodržení společenského závazku. Tato kultura se vztahuje ke skupině a jedná se v ní o otázku: „Co nesmíme zapomenout?“*“ (Assmann 2001: 31) V případě etnologie a studia lidové kultury může mít toto vyjádření dvojí význam: 1) co nesmí zapomenout společenství, jež je nositelem konkrétní kultury, 2) co nesmí pominout badatelé, kteří konkrétní kulturu studují.

Již první zájemci o folklor či lidovou kulturu obecně se obraceli na pamětníky co nejstarší, aby se jim podařilo zachytit archaické projevy lidové tradice. Příkladů bychom našli v národopisné literatuře mnoho. Zmíním např. sběratelku Lucii Bakešovou (1853–1935) a dívčí obřadní tanec královničky, který zrekonstruovala pro národopisnou výstavu v Ořešově v roce 1888; velkému zájmu veřejnosti se pak těšilo jeho předvedení na Národopisné výstavě československé v roce 1895 v Praze. Sama Bakešová o svých prvotních výzkumech napsala: „...a tu naši

*jsme babičku Párovu [...] Byla to náhoda, že právě ona – více než 70 letá bývala králem (královna dávno již byla mrtva) a že znala i písně, jež se v jejím mozku udržely. Ostatní staré ženy všechny byly mladší a neznaly to, co ona [...] Denně jsme babičku vyslyšeli, denně něco nového v mysli její vzbuzeno, až konečně zaznamenán celý obřadní ten zvyk a pod vedením babičky nacvičeny „Královničky“ pro výstavku národopisnou r. 1888 v Ořechově u Brna.*¹ Vyhledávání pamětníků a jejich vzpomínky odkrývaly zájemcům o lidové tradice obzory, které už sami ve venkovské kultuře nemohli pozorovat. Sběratelé zaznamenávali výpovědi, ale také tance či písně často s údivem a s pocity objevitele, který našel něco, co se již ztratilo z každodenního života. Oživovali tak generační paměť, která běžně odchází se svými nositeli, tedy jak píše J. Assmann (2001: 48): „*Když nositelé, kteří ji ztělesňovali, zemřou, ustoupí tato paměť paměti jiné, nové.*“

Vyhledávání nejstarších respondentů se snahou o zaznamenání „starožitných“ projevů lidové kultury se však u badatelů často pojilo s tím, že bez bližšího povšimnutí ponechávali tehdejší soudobý kulturní život.² I v případě – dnešními slovy – zúčastněného pozorování, byl jejich větší zájem vyvolán většinou obřady či slavnostmi, které ještě měly spojitost s archaickou (či domněle archaickou) kulturou, kde vynikala reprezentativní funkce a mohla je obdivovat i širší, často městská či vzdělaná společnost. Obecná představa o lidových tradicích tak byla formována pohledem zvenčí, a navíc do tohoto procesu zasahovaly nejrůznější motivované přístupy. Důvody byly dobově estetické či etické, řada z nich byla propojena s využíváním lidové kultury v kontextech náboženských, kulturněpolitických i čistě politických (což se v našich dějinách, a nejenom v našich, ve spojení s lidovou kulturou neustále opakuje). Tomuto využití neunikly ani oblasti, které se

1. Etnologický ústav AV ČR, v. v. i, Praha, pracoviště Brno, dokumentační sbírky a fondy, sign. R/Bakešová, inv. č. 3140a; Bakešová, Lucie: *Jak jsme našli Královničky*. Rukopis z roku 1922.

2. Navíc jej mnohdy oceňovali podobnou stereotypní negativní „nálepkou“, jak jsme demonstrovali druhým úryvkem textu F. Kretze uvedeným v textu.

staly až téměř ikonickými v představě o životě lidových tradic, jako je např. slovácké Hornácko. Zatímco účast tanečníků, muzikantů a zpěváků z Hornácka na Národopisné výstavě československé v roce 1895 vnímáme v souladu s představou o uchovávání lidové kultury (byť i zde v obecnějším společenském pohledu je potřeba zohlednit důvody uspořádání této výstavy – tedy reprezentaci češství v tehdejší rakousko-uherské monarchii), předvádění folklorních projevů o půlstoletí později před představiteli komunistické moci vzbuzuje pocity spíše negativní.³

Nutno ovšem dodat, že i ve starších obdobích se badatelé nezaměřovali jen na konstatování o obecné proměně venkovské lidové kultury, ale kromě paměti kulturní je zajímala, jak jsme již výše poukázali, také **paměť individuální**. Ta byla zdrojem, skrze své nositele, poznání nejrůznějších variant písní, tanců či slovesných projevů, které byly součástí lokálního a regionálního repertoáru. Bylo zřejmé, že mezi jednotlivými nositeli existovaly rozdíly, což se projevovalo i v hierarchii v místním společenství: „Zpěvákem nazývá lid venkovský toho, který mnoho písní zná a v hospodě u muziky hudebníkům předzpěvuje. To činí sice skoro všickni jonáci; ale takový titul dává se jen tomu, který slova písně měniti a ve zpěvu beze vší přípravy – na sebe, na svou tanečnici, na hosti aneb na poťouchlého šenkýře vhodné, na větším díle vtipné veršíky dělati umí,“ píše obrozenecký básník, novinář a sběratel Josef Jaroslav Langer (1806–1846) v článku *Svatební obyčeje a písně* již ve 30. letech 19. století (Langer 1861: 115). Hodnocení místního kolektivu o schopnostech či nadání jednotlivých folklorních nositelů nacházíme mnohdy i mimoděk v nejrůznějších pramenech a literatuře. Etnomuzikolog Dušan Holý např. v nekrologu hornáckého vypravěče Vaška Mlýnka (1926–1976) uvádí: „K vyprávění podědil vlohy ze strany otcovy

3. V obecní kronice Velké nad Veličkou se dočítáme: „12. února 1955 byl pořádán ve zdejším podniku v závodní jídelně Kordárny Závodním klubem ‚Předfašankový večer‘, účinkoval ‚Slovácký krůžek‘ s cymbálovou muzikou – primáš Jožka Kubík – a Václav Mlýnek, lidový vypravěč z Kuželova. Byl pozván a účastnil se Dr. Josef Plojhar, ministr zdravotnictví, i se svým doprovodem.“ (Citováno dle Černíčková 2012: 65)

i matčiny; vždyť na otce jeho matky – muzikanta Tomše „Horňáka“ z Hrubé Vrbky – zachytíme ještě dnes vzpomínky, jaký „to“ bývali smíchar‘. A to padl už v první světové válce.“ (Holý 1978: 304)

Moderní folkloristika začala postupně vnímat problematiku individuální paměti velmi intenzivně. Významným představitelem české folkloristiky druhé poloviny 20. století, který zásadně přispěl k teorii této disciplíny, byl Oldřich Sirovátka (1925–1992). On i jeho kolegové pracovali v mezinárodních souvislostech vývoje tohoto vědního odvětví a pečlivou pozornost věnovali právě studiu interpretů, nositelů folklorních projevů a ekologické metodě, která kladla důraz na studium kontextu života folkloru a osobností, které jej interpretovaly. Důraz na nositele tradice, jejichž paměť je základem uchování folklorních projevů, ale i jejich přetváření a šíření, vedl ke studiu osobních repertoárů aktivních i latentních, záměrných a nezáměrných improvizací či ke klasifikaci typů interpretů. Pozornost se časem nesoustředila už jen na nositele, kteří vynikali, ale i na ty běžné. Vznikly práce, jež se zabývaly vypravěči či zpěváky, kteří sice nebyli považováni za vynikající interprety, ale jejich studiem byl získán obraz o běžné dobové úrovni osobních a lokálních repertoárů lidových vrstev.

Za jeden z podnětných příkladů k problematice konkrétních nositelů lze považovat výzkum etnomuzikoložky Marty Toncrové, který publikovala ve studii *Zpěvačka Františka Petrů a její repertoár* (1981). U brněnské zpěvačky, která si sestavila seznam textových incipitů téměř tří tisíc písní, ověřovala M. Toncrová tento repertoár širokého žánrového rozpětí po dobu pěti let. Podnětné jsou pasáže vztahující se právě k paměti: „*Průzkum části písní z rukopisného seznamu ukázal, že zaznamenané písně zná F. Petrů v úplnosti jen částečně, vzpomíná si např. jen na úvodní sloku. Naproti tomu si však pamatuje rozlehlé epické písně, např. zlidovělé („Vnislav a Běla“, „Na hranici města německého“) nebo lidové balady („Juliána, krásná panna“). Projevuje značnou pohotovost tam, kde paměť zklame a sama doplňuje text vlastními dodatky. K mnohým písním podala přesné údaje o jejich funkci, nositelích a situaci, kdy se zpívaly. [...] K charakteristickým*

rysům přednesu F. Petru patří nadměrné používání repetice, což asi souvisí s faktem, že zpěvačka si připomínala text mnohdy teprve v průběhu vlastního zpěvu; opakování fráze tedy mělo za účel vzpomenout si, jak text pokračuje. (Toncrová 1981: 209)

Zmíněná badatelka se dále zamýšlí nad tím, jak se proměňuje repertoár v průběhu lidského života, jaké jsou jeho vazby k emocím člověka a dochází k závěru, že folklorista nemůže plně proniknout do způsobu myšlení nositelů: „...podobné otázky může folklorista jen zhruba nadhodit, popřípadě je sledovat při práci s interprety, ale zodpovědět je může teprve psycholog. Pro folkloristy tak odpadá možnost nahlédnout blíže do mechanismu paměti, který uvádí v pohyb folklórní projevy a zajišťuje jejich vývoj a kontinuitu.“ (Toncrová 1981: 212)

Uvedená studie mimoděk připomněla ještě jeden významný aspekt ve vztahu k tradiční lidové kultuře a paměti. Většinou je tato problematika spojována s orálními projevy, které se přenášejí z generace na generaci. Je však nezbytné do jejího spektra zahrnout i písemné záznamy, jež o životě venkovanů a o jejich kultuře pojednávaly nikoli z pohledu sběratelů či jiných zájemců, ale přinášely svědectví samotných nositelů této kultury. Vzhledem ke stavu gramotnosti na venkově nebyly tyto prameny, zvláště ve starších obdobích, příliš četné. Přesto však existovali kronikáři či písmáci, kteří zaznamenávali to, co považovali sami za podstatné – ať již to byly poznatky osobní, nebo reflexe okolního světa.⁴ Alžběta Kulíšková, editorka knižního vydání rukopisných zápisků sedláka Josefa Dlaska (1752–1853), který pocházel z Doláněk u Turnova, v zamyšlení nad smyslem takového počínání napsala: „*Někdy stačí málo, aby se člověk stal nesmrtelným. Nemusí být státníkem, slavným umělcem ani vynálezcem. Někdy stačí si občas večer po celodenní práci sednout ke stolu ve světnici a ve světle svíčky zapsat, co vám přijde na mysl. Snad pro povzbuzení vlastní paměti, snad*

4. Srov. např. Pavlicová, Martina: Život je smích skrze slzy. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds): *Smích a pláč*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, 2009, s. 7–14.

pro zachycení důležitých událostí a znalostí pro své potomky, snad pro předčítání sousedům.“⁵ (Kulišková 2015: 7) I tato písmácká linie je důležitým pramenem pro formování kulturní paměti.

S proměnou tradiční lidové kultury se kulturní paměť venkova začala vyvíjet v širších souvislostech a také s novými podněty, jež souvisely s ochranou mizejících tradic. A zde se dostáváme k poslední části naší úvahy. Ačkoli se o folklorismu jako následné etapě po postupném mizení tradiční lidové kultury hovoří jako o obecném fenoménu tzv. druhé existence lidové kultury, lze v jeho rámci rozlišit různé směry s odlišným vývojem. Současné empirické výzkumy ukazují pozoruhodnou souvislost uchovávání projevů tradiční lidové kultury a následný rozvoj folklorismu tam, kde byly příznivé podmínky pro rozvoj života na vesnici včetně demografických charakteristik, jak uvádí etnolog Roman Doušek: „*Na základě historických dat tedy musíme brát v úvahu, že industrializace a s ní spojená urbanizace druhé poloviny 19. století způsobovala depopulaci venkova. [...] Moravský venkov nelze z demografického hlediska považovat za homogenní celek a ani folklorismus se na konci 19. století a během první poloviny 20. století neobjevoval na celém moravském venkově ve stejné intenzitě. Krize společnosti nemusí vyvolávat bezprostřední reakci, může mít více fází a depopulace může být pouze jednou z nich. Může být ovšem také tou fází krize, na niž společnost v tu chvíli nemá sílu reagovat [...] což může vést ke zhroucení společnosti a jeho zániku.*“ (Doušek 2016: 206) Analogicky můžeme vztáhnout tento příklad i na vývoj kultury a kulturní paměti – podle již citovaného J. Assmanna kultura souvisí s pamětí, o níž se opírá společnost; zároveň je pro kulturní paměť důležitá historie vzpomínky (Assmann 2001: 32, 50). Badatel také zdůrazňuje, že člověk se může vztahovat k minulosti tehdy, když si ji uvědomuje (tamtéž: 33).

5. Josef Dlask své zápisy pořizoval od roku 1805 až do tragické smrti roku 1853, kdy jako sedmdesátiletý utonul v rozvodněné Jizeře. Díky jeho záznamům se dozvídáme leccos převzatého z jiných pramenů, ale zejména o životě tehdejšího člověka, o počasí, úrodě, o návštěvě císaře, místních požárech, poutích, pohřbech, muzikantech ad. Jeho potomci sice měli snahu v zápisech pokračovat, ale uskutečnili jich pouze několik.

Je samozřejmě otázka, do jaké míry je dnešní folklorismus k minulosti vztahován. Projevy, které s ním spojujeme v koloběhu života zejména na venkově, tuto spojitost vykazují rozhodně silněji než např. městské souborové hnutí – v průzkumu souborů, který byl prováděn před deseti lety, se u motivací docházení do souboru vztah k lidové kultuře objevoval ve vyplněných dotaznících spíše jako okrajový motiv (Pavlicová – Uhlíková 2008: 30). Ale i u vazeb s lokálními aktivitami se setkáváme s příklady, kdy lze na jedné straně vidět silně vnímanou místní tradici a snahu o její udržení, ale na straně druhé také vnášení nových prvků nejrozumnějšího charakteru. V komentáři nad fotografiemi krojů z jedné slovácké lokality v nedávném výzkumu respondentka přemítala nad současným trendem oblékání mužských kabátků (*lajbl*). V tradičním lidovém oděvu se tato svrchní oděvní součástka oblékala v zimním období, dnes je to bez ohledu na roční dobu. Respondentka tuto skutečnost přikládala novému kulturnímu fenoménu (zejm. na jižní Moravě), a to existenci mužských folklorních pěveckých sborů, které při své prezentaci volí tuto variantu oblečení: „...*a to udělaly mužské sbory pěvecké, že oni prostě lajble, říkám v lajbloch sa nechodilo, v lajbloch chodili až staríci, když bylo zima, jínáč chodili furt, chodili v dudovici.*⁶ *Říkám, podívejte sa na staré pomníky, jenomže všeci dali nové pomníky, už tam ty fotky nejsou.*“⁷

Manžel respondentky (oba celý život aktivně působí ve folklorním hnutí) se naopak v jiné části výzkumu vyjádřil k místní hodočné tradici a k dnešní účasti dětí na hodech, což podle něj bylo zavedeno v dané lokalitě až na přelomu 60. a 70. let 20. století: „...*to je zajímavé, že dřív děti na hody vůbec nechodily. Když sme začínali s hodama, tak první děti, které šly na hody, byly [...]* naše.“⁸ Tuto skutečnost vysvětlil tím, že organizace hodů se ujal místní folklorní soubor a okruh lidí, kteří se souborem byli spjatí – hody tedy nepořádala již jen svobodná mládež obce, jak tomu bylo v minulosti: „*Ano, protože jsme byli v podstatě ženatí, měli*

6. *Dudovice* – sváteční mužská košile.

7. Respondentka (nar. 1952), Staré Město, rozhovor z 24. 11. 2017.

8. Respondent (nar. 1951), Staré Město, rozhovor z 24. 11. 2017.

svoje děti, tak sme je do kroje oblekli a vzali na ty hody, ale do té doby žádné děti na hody nechodily. A teď, když vidíš, že jde dvě stě dětí, tak je to zajímavé, jak se to rozšířilo. [...] Ale dřív ty hody byla slavnost dospívající mládeže, to tak prostě bylo, že tam byli akorát všichni ti, co mohli vlastně na tu zábavu a byli už starší, tak šli na ty hody, ale děti ne.“⁹

Uvedené příklady naznačují, že i u dnešních nositelů lidových tradic, většinou již pevně svázaných s folklorismem, tedy s tzv. druhou existencí folkloru či lidové kultury, se setkáváme ve vztahu ke kulturní paměti se stejnými procesy, na které reagovali již jejich předchůdci: zapomínání, vzpomínání i snaha udržet obsah generační paměti. Kulturní paměť je posilována tradicí, zároveň se však do ní promítají aktuální vlivy osobní i dobové. Zcela jistě nás napadne otázka, proč se dnes, tedy v období masové kultury, v lokálních podmínkách stále vyvíjí linie folklor – folklorismus. Jednou z odpovědí může být názor etnologa Romana Douška, že folklorismus souvisí s historickou pamětí a svým potenciálem vede k artikulaci pozitiv venkovského života a venkova jako kulturního prostoru pro žití (Doušek 2016: 214).

V závěru lze konstatovat, že lidové tradice a jejich obraz byly vždy odkázány na paměť. Vedle samotných tradic konkrétní kultury se vyvíjela tradice badatelská, která také formovala svůj vztah ke kulturní paměti a ke konkrétním zpěvákům, tanečníkům a dalším osobnostem – nositelům obsahu paměti. S jistou nadsázkou lze tedy říci, že lidové tradice byly a jsou v zajetí paměti svých nositelů i těch, kteří je zkoumali a interpretovali. Vždy je proto nutné pečlivě studovat všechny souvislosti, vzájemné vlivy a kontexty. Úkol to není snadný, pro pochopení historické paměti a kulturní identity, kde tradiční lidová kultura a její odkaz zaujímá důležité místo, však nesmírně potřebný.

Příspěvek vznikl v rámci Specifického výzkumu Ústavu evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity (MUNI/A/1019/2017)

9. Tamtéž.

Netištěné prameny:

Etnologický ústav AV ČR, v. v. i, Praha, pracoviště Brno, dokumentační sbírky a fondy, sign. R/Bakešová, inv. č. 3140a; Bakešová, Lucie: Jak jsme našli Královničky. Rukopis z roku 1922.

Tištěné prameny a literatura:

- ASSMANN, Jan 2001 (1992): *Kultura a paměť. Písmo, vzpomínky a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor.
- ČERNÍČKOVÁ, Kateřina 2012: *Proměny taneční tradice ve Velké nad Veličkou (na příkladu tance horňácká sedlácká)*. Disertační práce. Praha: HAMU.
- DOUŠEK, Roman 2016: Sociální souvislosti folklorismu na Moravě na konci 19. století. *Český lid* 103, č. 2, s. 199–216. DOI: <http://dx.doi.org/10.21104/CL.2016.2.03>
- HOLÝ, Dušan 1978: Za Vaškem Mlýnkem (1926–1976). *Národopisné aktuality* 15, č. 4, s. 304–306.
- KRETZ, František 1901: Slováčtí hudci. *Český lid* 10, s. 52–57.
- KULÍŠKOVÁ, Alžběta (ed.) 2015: *Zápisky sedláka Josefa Dlaska. Měl jsem nestálé štěstí*. Turnov: Muzeum Českého ráje.
- LANGER, Josef Jaroslav 1861: Svatební obyčeje a písně. In: *Spisy Jaroslava Langerova*. Díl II. Praha – Vídeň: Kober & Markraf.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2008: Folklorní soubory jako výrazný činitel etnokulturních procesů: úcta k tradici i naplňování sociálních a osobních potřeb. In: TONCROVÁ, Marta (ed.): *Vývojové proměny etnokulturní tradice*. Brno: Etnologický ústav AV ČR, s. 25–36.
- TONCROVÁ, Marta 1981: Zpěvačka Františka Petřů a její repertoár. *Národopisné aktuality* 18, č. 3, s. 207–214.
- VÁCLAVEK, Bedřich 1963: České světské písně zlidovělé. In: Václavek, Bedřich: *O lidové písni a lidové slovesnosti*. Praha: Československý spisovatel, s. 129–142.
- ZÍBRT, Čeněk 1912: F. Hruška, znalec lidu chodského. *Český lid* 22, s. 161–165.

Folk traditions in the hold of memory

The fading of traditions of folk culture, their falling out of memory, and their preservation have been talked about for more than two centuries. From the first pioneers and people interested in folk culture, this thread leads up to the present, where it is connected not only to ethnologists and other scholars, but to artistic spheres and the general public. The paper deals with diverse aspects, which can be observed in connection with folk traditions and memory. The author follows statements, comments, and narrations of observers and bearers of folk culture in order to show the evolution of approaches to memory in the field of folk traditions. These include both a tie between memory and its bearers, and a reflection of folk traditions in general cultural memory. The development of research memory, which studies and interprets manifestations of folk culture, can be observed as well. Last but not least, the paper considers the preservation of folk traditions, which provides new enrichment and activation of culture memory.

Key words: Traditional folk culture; folk traditions; folklorism; memory; forgetting; recollecting; individual memory; cultural memory; preservation/safeguarding of folk traditions.

FOLK TRADITIONS IN THE HOLD OF MEMORY

Martina Pavlicová

For more than two centuries, folk tradition enthusiasts have talked of the fading of traditions, their falling out of memory, and increasingly with the passage of time, of the importance of their preservation. Sometimes they have spoken as realists; sometimes as romantics under the sway of a spirit that runs right through the history of the discipline. ‘*Let us preserve and revive*’, the collector and ethnographer František Kretz (1959–1929)¹ encourages his contemporaries at the turn of the twentieth century in an article on the music of Slovácko:

Preserve our sweet music! By doing so, you do more, much more. The excited twittering of birds will return to us and our national song and the old dances with their colourful rhythms accompanied once more by musicians of no pretence! (Kretz 1901: 57)

There were other similarly aimed challenges, complaints, and regrets expressed about changes in popular culture, all harbouring a fear expressed succinctly by the musicologist Otakar Hostinský: ‘*It’s high time!*’ (Zíbrt 1912: 163) High time, that is, to capture the folk expressions—in this case, primarily folkloristic ones—that were being engulfed by a rapidly changing world.

Forgetting as an aspect of memory characterises both the views of traditional rural culture in this phase of societal development and the motivation of the era’s researchers. Kretz gave expressive voice to the zeitgeist:

There, where earlier in Slovácko sounded the dulcet music of unsurpassed Old World musicians, today one is driven away by the brash tones of tin horns blasting to the point of deafness. [...] What was not ruined by the callous world of profit-seeking was

1. František Kretz, a native of Blansko, originally a teacher, later a journalist and collector, was active from 1891, primarily in the Uherské Hradiště region.

finished off by poverty and lack. The lively hum of life left the dwellings of the ordinary folk, leaving behind only a contagious everydayness. The songs flew away, the musicians fell silent, the once crisp steps of the dancers became wearied. [...] In some places, the folklore costume is still intact; but this, too, will fall prey. The worm of modernity is eating even into the costume and burying itself ever deeper in the fabric of our national treasures. Is there any antidote? (Kretz 1901: 54)

Despite the literary character of his writing, if we set aside personal aesthetics and taste then Kretz accurately captures some of the objective reasons this situation arose: economic conditions, labour migration, and changes in the traditional structure of the village. Although Kretz and a host of his contemporaries perceived the situation as an attack on the very existence of traditional folk culture, thirty years later that perception had changed. The literary historian and pioneer in the study of anonymous folk songs and bawdy market songs Bedřich Václavek (1897–1943) offered a realistic analysis of the situation regarding folk song:

Here is a complaint that has been often heard for fifty years: that the folk song is dying out. The song that grew out of the closed, static culture of the Czech village of the 18th and 19th centuries is dying out because the societal basis of this culture of song is being disrupted—under the influence of education, transportation, urban culture, and so on. Does this in fact mean the disappearance of the folk song? Not at all. All that has changed is what the term ‘folk song’ means. (Václavek 1963: 141)

The accent on **forgetting** as an aspect of memory by older folk culture enthusiasts gradually gave way to a new emphasis on the dimension of **remembering**. The culture of remembering is generally, as the German Egyptologist Jan Assmann has described it, perceived as ‘*the observance of social obligations. This culture relates to the group and turns on the question: What must we not forget?*’ (Assmann 2001: 31). The notion may be seen within ethnology and the study of folk culture to have two meanings: 1) What must society, as the bearer of specific cultural

elements, not forget? and 2) What must not be neglected by the researchers who study that culture?

The first folklore and folk culture enthusiasts usually sought out the memories of the oldest people to be able to capture expressions of folk traditions that had by that time become archaic. Examples may be found in ethnographic studies. One comes from the collector Lucie Bakešová (1853–1935) and the girls' dance called 'Little Queens', which she reconstructed for the 1888 Ořechov ethnography exhibition. Intense public interest then greeted its performance at the Czech-Slavonic Ethnographic Exhibition in Prague in 1895. Bakešová herself said about her early research:

...and then we found Grandma Parova ...it was just coincidence that it was she, at more than 70 years of age, who was the king (the queen had already died), and that she still could recall the songs. All the other old women were younger than her, but didn't know all the things she did [...] We talked to this grandma daily, and everyday she was able to recall something new. Finally the entire ceremony was noted down and rehearsed under her supervision, so that Little Queens could be performed at a small ethnographic exhibition in Ořechov u Brna in 1888.²

Seeking out witnesses and their memories allowed new possibilities to be uncovered by folk tradition enthusiasts who had no opportunity to observe the phenomenon first-hand. The collectors recorded testimonies, it is true, but they also noted down dances and songs, often with astonishment and seeing themselves in the role of explorers who had happened upon something already lost from everyday life. They also revived the generational memory, which would otherwise have died with its bearers. As Jan Assmann (2001: 48) has written: '*Once the bearers who embody the tradition die, the memory of it is replaced by other, newer memories*'.

2. Institute of Ethnology, Czech Academy of Sciences, v. v. i., branch Brno, document collections and archives, Sign. R/Bakešová, Inv. No. 3140a; Bakešová, Lucie: *Jak jsme našli Královničky* [How We Found Little Queens]. Manuscript (1922).

In the attempt to record ‘antique’ expressions of folk culture, though, the researchers frequently left the cultural life of their own era out of the account.³ Even in the case of participatory observation, to use the current term, their greatest interest lay in ceremonies and celebrations that were still connected to archaic (or hypothesised archaic) culture, which could be showcased for the general public, including the educated and urban public. The overall image of folk traditions was thus formed from an external viewpoint and subject to diverse types of motivation. These motivations grew out of the aesthetics or ethics of the era and were often connected to the use of folk culture in religious contexts as well as contexts that were cultural and political or purely political (which in the history of our nation and others has been constant). Such use was made even in regions considered iconic for folk culture, like Horňácko. Although the participation of dancers, musicians, and singers from Horňácko at the Czech-Slavonic Ethnographic Exhibition in Prague (1895) is perceived as an effort to maintain folk culture (but even here the motivation was coloured by the exhibition’s role as a display of Czechness within the Austro-Hungarian monarchy), the presentation of folk elements in front of the leaders of the Communist regime fifty years later generates mostly negative feelings.⁴

It must however be added that even in earlier eras, researchers did not focus exclusively on the overall transformation of folk culture. Aside from cultural memory, they were also interested, as we indicated above, in **individual memory**. Through its bearers, individual memory was a source of the most diverse variants of

3. What is more, they often labeled them in a negative fashion, as may be seen in the second quote cited above from František Kretz.
4. In the Velká nad Veličkou municipal chronical it is written: “February 12, 1955, in the local Kordárna company cafeteria, the Company Club organized a ‘Slavic Carnival Eve’, where the ‘Slovácko Group’ performed along with a cymbalom band led by Jožka Kubík, and Václav Mlýnek, a folk story teller from Kuželov. Dr. Josef Plojhar, the Minister of Health, was invited and attended the event with his entourage.” (Quoted from Černíčková 2012: 65)

songs, dances, and lyrics, which part of both the local and regional repertoire. That there were differences between individual bearers was clear, and this expressed itself in the hierarchical structure of local society. As far back as the 1830s, Josef Jaroslav Langer (1806–1846), a poet, journalist, and collector active in the National Revival, noted, in an article entitled *Wedding Customs and Songs*:

Villagers call anyone who knows lots of songs and can sing along with the musicians in the pub a singer. Almost all the lads can do that, but a singer is someone who can improvise new lyrics to suit himself, his dancing partner, the guests, or an impertinent barman. A singer is someone who can improvise funny lyrics. (Langer 1861: 115)

The ethnomusicologist Dušan Holý, for example, in his eulogy for the Horňácko storyteller Vašek Mlýnek (1926–1976), said:

He got the storytelling gene from both his mother's side and his father's side. His maternal grandfather, Tomeš 'Horňák' of Hrubá Vrbka, a musician, is still remembered today as a funny man, even though he was killed back in the First World War. (Holý 1978: 304)

Gradually, modern folkloristics began to devote itself to the issue of individual memory with great intensity. A leading Czech folklorist of the latter half of the 20th century was Oldřich Sirovátka (1925–1992). He and his colleagues were part of an international trend that saw greater attention paid to interpreters—to those who bear folklore culture—and to ecological methods that emphasised both the role of context in studying the life of folklore and the role played by the personalities who interpreted them. This emphasis on the bearers of the tradition, whose memories are responsible not only for preserving folklore compositions but also for their transformation and dissemination, led to studies of active and latent personal repertoire, intentional and unintentional improvisation, and the classification of interpreter types. Over time, the attention shifted away from a focus on outstanding bearers to include those of more ordinary calibre. Work was done on storytellers and singers who were not considered leading interpreters, but

who allowed a picture to be obtained of the average level of the personal and local repertoire of that segment of society.

One noteworthy example to do with the issue of individual bearers comes from research of the ethnomusicologist Marta Toncrová published in the study *Zpěvačka Františka Petru a její repertoár* (1981). The Brno singer noted in the title had accumulated a list of the opening lyrics of almost 3000 songs, and Toncrová went through the list and its broad range of genres over a five-year period. The interesting passages relate precisely to the theme of memory:

Research into a portion of the songs from her manuscript collection shows that Františka Petru knows only some the songs fully. For instance, she may recall only the initial verse. On the other hand, she is capable of remembering extensive epic songs, including 'Vnislav a Běla' and 'Na hranici města německého', which were part of folk culture, or the folk ballad 'Juliana, krásná panna'. She shows great agility when her memory fails, filling out the missing lyrics with her own additions. She was able to provide exact data on the social function of many songs, as well as on their interpreters and the occasions at which they were performed. [...] Her interpretations are characterised by excessive repetition, which is a consequence of the fact that the singer many times calls the lyrics back to mind while she is in the process of singing; the repetitions help her remember how the lyrics go. (Toncrová 1981: 209)

Toncrová also considered how the repertoire changed over the course of a human life, how the songs were tied to human emotions, and concluded that folklorists cannot fully penetrate into the thinking of the bearers:

[...] Similar questions can only be raised by folklorists in a general way or may arise in working with interpreters, but only a psychologist can answer them. For folklorists, then, there is no way to gain clear insight into the mechanism of memory, which is the motor that drives folkloric self-expression and secures its development and continuity. (Toncrová 1981: 212)

This study incidentally brings to mind one important aspect of traditional folk culture and memory. Most often, a connection is cited with the oral way that compositions are handed down from generation to generation. But written records, too, play a role—records created by the bearers of the culture that testify directly to the life of the village, not those made from the point of view of collectors or outside enthusiasts. Because of the level of literacy in rural areas, particularly in earlier eras, these sources are infrequent. They concerned chroniclers and rural scribes who recorded everything they thought was important, whether it be something they had learned personally or that perhaps reflected their surrounding environment.⁵ Alžběta Kulíšková, editor of the manuscripts, published in book form, of the farmer Josef Dlask (1752–1853) of Dolánky u Turnova, thinking of the importance of his efforts, wrote:

Sometimes it doesn't take that much to become immortal. You don't have to be a politician, a famous artist, or an inventor. Sometimes it's enough just to sit down at the kitchen table after a day of work and write by the light of a candle whatever comes to mind. Perhaps to exercise your own memory, perhaps to capture important events and preserve knowledge for your descendants, perhaps just to read to your neighbours... (Kulíšková 2015: 7)

This kind of writing, too, is a significant source of cultural memory.

With the transformation of traditional folk culture, the rural cultural memory began to evolve within a broader context, incorporating novel input related to preserving vanishing traditions. And it is here that we come to our final thoughts. Although folklorism is often seen as a subsequent phase following on the gradual disappearance of traditional folk culture—its 'second life'—it is still possible to tease out distinct directions

5. Cf. eg. Pavlicová, Martina. 2009. Život je smích skrze slzy [Life is Laughter through Tears]. In *Smích a pláč* [Laughter and Crying], edited by Irena Příbylová and Lucie Uhlíková. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, 2009. 7–14.

in the phenomenon that went on to evolve in their own separate ways. Contemporary empirical studies show a remarkable correlation between the preservation of traditional folk culture and the subsequent flowering of folklorism in locations where conditions were favourable for the development of village life, including demographic characteristics. The ethnologist Roman Doušek notes:

On the basis of historical data, we must take into account that industrialisation and the urbanisation associated with it in the latter half of the 19th century brought about a depopulation of the countryside. [...] From a demographic standpoint, rural areas in Moravia cannot be seen as homogeneous, nor was the folklorism of the late 19th and early 20th centuries present in equal intensity everywhere in the Moravian countryside. Social crisis need not provoke an immediate reaction. Instead, several phases may be involved, with depopulation only one. It may also come, however, in that phase of the crisis in which society momentarily lacks the strength to respond [...] and this may lead to the collapse of the community and its eventual extinction. (Doušek 2016: 206)

We may proceed analogously in relating this example to the development of culture and cultural memory. Assmann, as noted above, ties culture to memory and asserts society's reliance upon it and that the history of individual memories is crucial for cultural memory (Assmann 2001: 50). He also emphasises that to relate to the cultural memory, one must first be aware of it (ibid: 33).

The extent to which contemporary folklorism relates to the past is, however, an open question. The folk cultural phenomena that attend the cycle of life in rural areas are more intensely felt than they are within the groups that form the urban folk movement. Research carried out ten years ago with urban folk groups showed that relating to folk culture was only a marginal motivation for participants (Pavlicová – Uhlíková 2008: 30). But even with local activities, there are examples where, on one hand, it is an effort to maintain the intense experience of the local tradition, but on the other, various novel elements are introduced. In commenting on

photographs of folk costumes from a Slovácko locality in recent research, one respondent expressed her thoughts on the way the jacket is worn with the men's costume (*lajbl*). Traditionally, it was worn only during winter; today, it is worn in all seasons. The respondent ascribed this novel trend to the fact that, particularly in South Moravia, male singing groups have taken to making this clothing variant part of their presentation.

The respondent's husband (both are active in the folklore movement) pointed in another part of the research to the local feast tradition (*hody*) and to the current participation of children, something he says did not begin until the late 1960s in that locale. This he explained by the fact that the feasts were now organised by local folklore groups and the people associated with them, so that they were no longer organised by young village bachelors as had previously been the case.

These examples show that most of today's bearers of the folk tradition do also have strong ties to folklorism, that is with the 'second life' of folklore and folk culture. Here, too, we encounter the same processes of cultural memory that earlier generations reacted to: forgetting, remembering, and the attempt to preserve the generational memory. The cultural memory is reinforced by tradition but contemporary influences both personal and collective do penetrate into it. It is certainly a question why today, in this era of mass culture, the relationship between folklore and folklorism in local areas continues to evolve. One potential answer has been given by Doušek: that folklorism is connected to the historical memory, and its potential is such that it may lead to the articulation of the positives of rural life and the countryside as a cultural space for living (Doušek 2016: 214).

In conclusion, folk traditions and the perception of them have always been based upon memory. In addition to the traditions of particular cultures, a research tradition has grown up and formed its own relationship to the cultural memory and to individual singers, dancers, and other personalities—the bearers of the cultural memory. With a certain amount of licence, then, it may

be said that folk traditions have been and continue to be encased in the memories of their bearers and those individuals who have researched and interpreted them. It is therefore always essential to carefully study all the applicable background, all the mutual influences, and the entire context. Not an easy task, but for a true understanding of historical memory and cultural identity, in which traditional folk culture and its legacy play an important role, one that is indispensable.

Translated by Martina Alexanderová

This study was supported by the programme of Specific research, Department of European Ethnology, Faculty of Arts, Masaryk University (MUNI/A/1019/2017).

Sources:

Institute of Ethnology, Czech Academy of Sciences, branch Brno; document collections and archives; Sign. R/Bakešová, Inv. No. 3140 a; Bakešová, Lucie: *Jak jsme našli Královničky* [How We Found Little Queens]. Manuscript (1922).

References:

- ASSMANN, Jan. 2001 (1992). *Kultura a paměť. Písmo, vzpomínky a politická identita v rozvinutých kulturách starověku* [Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen]. Praha: Prostor.
- ČERNÍČKOVÁ, Kateřina. 2012. *Proměny taneční tradice ve Velké nad Veličkou (na příkladu tance hornácká sedlácká)* [Changes in the Velká nad Veličkou Dancing Tradition Demonstrated Using the “Hornácká Sedlácká” Dance]. Doctoral thesis. Praha: HAMU.
- DOUŠEK, Roman. 2016. Sociální souvislosti folklorismu na Moravě na konci 19. století [The Social Context of Folklorism in late 19th Century Moravia]. *Český lid* 103, no. 2: 199–216.
- HOLÝ, Dušan 1978: Za Vaškem Mlýnkem (1926–1976) [Remembering Vašek Mlýnek (1926–1976)]. *Národopisné aktuality* 15, no. 4: 304–306.
- KRETZ, František. 1901. Slováčtí hudeci [Slovácko Region Musicians]. *Český lid* 10: 52–57.
- KULÍŠKOVÁ, Alžběta (ed.). 2015. *Zápisky sedláka Josefa Dlaska. Měl jsem nestálé štěstí* [Notes by Farmer Josef Dlasek. My Inconstant Happiness]. Turnov: Muzeum Českého ráje.

- LANGER, Josef Jaroslav. 1861. Svatební obyčeje a písně [Wedding Customs and Songs]. In *Spisy Jaroslava Langerova*. Díl II. Praha – Vídeň: Kober & Markraf.
- PAVLICOVÁ, Martina and Lucie UHLÍKOVÁ. 2008. Folklorní soubory jako výrazný činitel etnokulturních procesů: úcta k tradici i naplňování sociálních a osobních potřeb. [Folklore Groups as Key Actors in Ethno-Cultural Processes: Honouring Tradition and the Fulfilment of Social and Personal Needs]. In *Vývojové proměny etnokulturní tradice*, edited by Marta Toncrová. Brno: Etnologický ústav AV ČR. 25–36.
- TONCROVÁ, Marta 1981: Zpěvačka Františka Petřů a její repertoár [The Singer Františka Petřů and Her Repertoire]. *Národopisné aktuality* 18, no. 3: 207–214.
- VÁCLAVEK, Bedřich 1963: České světské písně zlidovělé [Czech Songs That Became Part of the Folk Tradition]. In: Václavek, Bedřich: *O lidové písni a lidové slovesnosti*. Praha: Československý spisovatel. 129–142.
- ZÍBRT, Čeněk 1912: F. Hruška, znalec lidu chodského [F. Hruška, Expert on the People of Chodsko]. *Český lid* 22: 161–165.

Summary

The fading of traditions of folk culture, their falling out of memory, and their preservation have been talked about for more than two centuries. From the first pioneers and people interested in folk culture, this thread leads up to the present, where it is connected not only to ethnologists and other scholars, but to artistic spheres and the general public. The paper deals with diverse aspects, which can be observed in connection with folk traditions and memory. The author follows statements, comments, and narrations of observers and bearers of folk culture in order to show the evolution of approaches to memory in the field of folk traditions. These include both a tie between memory and its bearers, and a reflection of folk traditions in general cultural memory. The development of research memory, which studies and interprets manifestations of folk culture, can be observed as well. Last but not least, the paper considers the preservation of folk traditions, which provides new enrichment and activation of culture memory.

Key words: Traditional folk culture; folk traditions; folklorism; memory; forgetting; recollecting; individual memory; cultural memory; preservation/ safeguarding of folk traditions.

TIEF DRIN IN BÖHMERWALD: POZAPOMENUTÝ OSUD GUSTAVA JUNGBAUERA

Marta Ulrychová

Město Horní Planá čítající přes dva tisíce obyvatel dnes leží poměrně stranou turistického ruchu, který se během posledních dvaceti let rozmohl na východním břehu naší největší přehrady – lipenského jezera. Cílem letních návštěvníků je především rodný dům spisovatele Adalberta Stiftera (1805–1868) a pomník, který mu byl vztyčen v nedaleké Dobré Vodě. A právě kolem Stifterova rodného domu, který je součástí Regionálního muzea v Českém Krumlově, se z iniciativy jeho pracovníků v roce 2007 ustanovil spolek přátel další místní významné osobnosti – **Gustava Jungbauera** (1886–1942).

Jungbauer se narodil nedaleko Horní Plané v Předním Hamru (Vorderhammer) v rodině zemědělce a majitele mlýna. V roce jeho narození se Horní Planá, ležící na cestě spojující Volary a Vyšší Brod, pomalu stávala důležitým centrem jihovýchodní Šumavy obývané převážně Němci. Do konce 90. let 19. století již město žilo bohatým spolkovým životem – v roce 1872 svůj spolek založili hasiči, o tři roky později váleční veteráni, následovala místní skupina Německého šumavského spolku (Deutscher Böhmerwaldbund) a Svazu Němců v Čechách (Bund der Deutschen in Böhmen), byl založen spolek pěvecký, tělocvičný, okrašlovací, spořitelna a záložna, posléze i spolky církevní. Lze tedy konstatovat, že již během jediné generace se zde výrazně proměnily společenské vztahy (Jelínek 2014: 47–50). Tyto okolnosti jistě ovlivnily rozhodnutí Jungbauerova otce dopřát jednomu ze svých synů solidní vzdělání. Po ukončení základní školy v rodném městě ho proto posílá na krumlovské gymnázium, kde toho času působil jako profesor němčiny a latiny rodák z tyrolského Innsbrucku Josef Johann Ammann (1852–1913), tvůrce nové verze hořických pašijových her. Byl to právě tento pilný národopisný pracovník, který v Jungbauerovi

*Gustav Jungbauer (1886–1942).
Fotoarchiv Etnologického ústavu
AV ČR*



podnítil zájem o lidovou kulturu jižní části Šumavy (Pranghofer 2014: 90).

Po absolutoriu gymnázia v Krumlově Jungbauer zahajuje roku 1904 studia germanistiky a klasické filologie na pražské německé Karlo-Ferdinandově univerzitě. Setkává se zde se zakladatelskými osobnostmi německého národopisu v Čechách Augustem Sauerem (1855–1926), především ale s Adolfem Hauffenem (1863–1930), který je v té době již uznávanou osobností zejména v oblasti studia lidových písní (Pranghofer 2014: 90). Pro ilustraci dodávám, že již v roce 1904 byl Hauffen vedle Otakara Hostinského a dalších osobností Ministerstvem kultu a vyučování jmenován do hlavního výboru podniku Lidová píseň v Rakousku (Das Volkslied in Österreich) a o dva roky později pověřen vedením Pracovního výboru pro německou lidovou píseň v Čechách (Tyllner 2005: 11–13). O prázdninách, které Jungbauer trávil ve svém rodišti a kde byl aktivním členem studentského spolku Hochwald a tamější pobočky Svazu Němců v Čechách, se pilně věnoval sběru lidových písní a pověstí. Co se regionu týče, kromě svého rodiště a dalších částí Šumavy se

zaměřil také na Novohradsko a Novobystřicko. Z těchto oblastí pak čerpal materiál pro svoji rigorózní práci *Lidová poezie ze Šumavy (Volksdichtung aus dem Böhmerwalde)*, kterou obhájil v roce 1908 (Lozoviuk 2008: 142) a jež vyšla téhož roku jednak v Praze jako 8. svazek Hauffenovy knižní řady *Příspěvky k českoněmeckému národopisu (Beiträge zur deutschböhmisches Volkskunde)*, jednak ve Vídni jako 6. svazek edice *Prameny a studie k německému národopisu (Quellen und Forschungen zur deutschen Volkskunde)* (Jungbauer 1930–[1937]: X). V létě téhož roku Jungbauer složil učitelské zkoušky z němčiny jako hlavního oboru, latiny a řečtiny jako oborů vedlejších a jako suplent na státním gymnáziu v Liberci zahájit svoji dvacetiletou dráhu středoškolského pedagoga (Pranghofer 2014: 93). Již v době studií byl Jungbauer roku 1906 jmenován členem Pracovního výboru pro německou píseň v Čechách vedeného A. Hauffenem. Rok před vypuknutím první světové války v Praze vydal tiskem *Bibliografii německých písní v Čechách (Bibliographie des deutschen Volksliedes in Böhmen)*.¹

Do první světové války Jungbauer narukoval jako jednoroční dobrovolník. Ve druhém válečném roce se dostal do ruského zajetí a byl deportován do zajateckého tábora v někdejším Turkestánu (dnešním Uzbekistánu). Ale i tento nechtěný a jistě strastiplný pobyt v exotické zemi dokázal využít k etnografickému výzkumu. Mezi zajatci se učil francouzsky, anglicky, rusky a (co pro něho bylo v dalších letech velmi užitečné) také česky (Lozoviuk 2008: 142). Když skončila roku 1918 první světová válka a Rusko se dostalo do víru revolučních událostí, podařilo se Jungbauerovi přes Turecko, Balkán, Záhřeb a Linec vrátit zpátky do Prahy (Pranghofer 2014: 93). Po válce věnoval mnoho sil vyjednávání o návratu vojenských zajatců do Čech, což ho zavedlo jako člena delegace roku 1920 do Moskvy (Jungbauer 1930–[1937]: XI). Zážitky ze svého pobytu v zajetí zúročil

1. Vyšla jako 11. svazek výše zmíněných Hauffenových *Příspěvků k českoněmeckému národopisu*.

nejen v mnoha přednáškách, s nimiž objížděl řadu měst, ale také ve svých *Pohádkách z Turkestánu a Tibetu* (*Die Märchen aus Turkestan und Tibet*).² Znovu začal působit jako středoškolský pedagog, tentokrát na gymnáziu v Rumburku, v letech 1922–25 v Litoměřicích, po roce 1925 pak v druhém pražském obvodu (Pranghofer 2008: 93–94).

Již v roce 1921 vstoupil Jungbauer do habilitačního řízení. Svou přednášku věnoval problematice pověstí o Bílé paní (*Die Sage von der weißen Frau*). V únoru následujícího roku pak obhájil habilitační práci o Krakonošovi (*Die Růbezahlsage*).³ Záměrně si vybral právě tyto dvě démonické bytosti, kolem nichž se podle něj soustřeďovaly pověsti jak na německé, tak na české straně (Lozoviuk 2008: 142–143). V následujících letech zůstal nadále činný jako jeden z hlavních organizátorů sběru lidových písní v tehdejší Československu. Tři roky po založení Státního ústavu pro lidovou píseň (1919) se dodatečně ustanovil i Pracovní výbor pro sběr a vydávání německých písní v Československé republice vedený opět Hauffenem, v němž Jungbauer zastával funkci tajemníka (Thořová – Tyllner 2005: 26).⁴

Již od zimního semestru 1922/23 Jungbauer zahájil dráhu vysokoškolského pedagoga, která však nikterak neznamenal ukončení jeho působení na střední škole. Na univerzitu nastoupil nejprve jako soukromý docent, stálé místo však získal až o šest let později. Po Hauffenově smrti byl v říjnu 1930 prezidentem republiky jmenován neplaceným mimořádným profesorem německého národopisu (funkce byla čestná, stále si tudíž musel vydělávat jako středoškolský profesor v Rumburku). Teprve v roce 1933 byl jmenován placeným mimořádným profesorem německé etnografie a v roce 1937 mu byl udělen titul řádného profesora německého národopisu. Na tomto místě setrval v plném

2. Vydalo je v Jeně v roce 1923 vydavatelství Diederichs.

3. Tiskem vyšla v roce 1923 v Liberci ve vydavatelství F. Krause.

4. Ve výboru zpočátku dále pracovali Julius Janiczek (jako zástupce předsedy), Anton Kahler, Heinrich Rietsch a Johann Tschinkel (srov. Thořová – Tyllner 2005: 26).

pracovním vytížení až do své smrti v říjnu 1942 (Pranghofer 2014: 94–95). Na vlastní přání byl pochován na starém hřbitově v Horní Plané vedle hrobu své matky. Pohřeb se uskutečnil za účasti široké veřejnosti (tamtéž).

Tak jako dnes nemůžeme spatřit Jungbauerův rodný dům, který pohltily vody lipenské přehrady, nemůžeme se zastavit ani u jeho hrobu. Hřbitov v Horní Plané byl v poválečných letech zdevastován do té míry, že místo uložení dnes nelze určit.

Významu Gustava Jungbauera se podrobně věnoval etnolog Petr Lozoviuk ve své práci mapující vznik a vývoj německém národopisu v Čechách (Lozoviuk 2008). Vyzdvihuje především Jungbauerův zájem o studium německých jazykových ostrovů (tzv. Sprachinselforschung) včetně zájmu o karpatské Němce, vysoce hodnotí jeho organizační práci a vřazení aktuálních témat do vysokoškolských přednášek (týká se to např. lidového léčitelství anebo řeči německých odvedenců do Československé armády, kterou Jungbauer zjišťoval pomocí dotazníků), oceňuje také jeho práci popularizační, zejména pak založení etnografického periodika – dvouměsíčníku *Časopis sudetoněmeckého národopisu* (*Zeitschrift für sudetendeutsche Volkskunde*), jehož jedenáct ročníků vycházejících v letech 1928–1938 dodnes představuje nevyužitou studnici národopisného materiálu, zpracovaného nikoliv pouze nadšenými amatéry, ale erudovanými etnografy, povětšinou absolventy německé univerzity (Lozoviuk 2008: 147–165).

Záměrně jsem do názvu svého příspěvku vřadila incipit zlidovělé písně sklářského mistra Andrease Hartauera (1839–1915) *Tief drin in Böhmerwald*,⁵ která pro šumavské Němce nabyla v poválečném vývoji funkci symbolu ztraceného domova. Je zde ale také připomínkou toho, že středoškolský a později i vysokoškolský profesor Gustav Jungbauer, zaneprázdněný mnoha každodenními povinnostmi, které mu přinášelo zaměstnání, čestné funkce a mnohostranná organizační činnost, zůstal až do své smrti věrný svému rodišti.

5. Do češtiny bývá píseň překládána *Tam na té Šumavě*.

Bohužel první pomník, který se snažil pro své krajany a širší veřejnost v Horní Plané vybudovat, poválečný vývoj nepřežil. Jedná se o Muzeum Šumavy (Böhmerwaldmuseum), o jehož pokračování se v roce 1954 v Pasově zasloužil Spolek Šumavy (Böhmerwaldverein) a jež je jedním z oddělení tamějšího muzea Oberhaus. Zároveň má v současné době i pobočku ve Vidni.

Muzeum Šumavy

Myšlenka založit muzeum Šumavy vzešla od středoškolského profesora Hanse Schreiber (1859–1936), odborníka na rašeliniště. Protože ve svém rodném městě (Volarech) s ní neuspěl, obrátil se o pomoc na Jungbauera. V roce 1921 tak byly na Šumavě založeny dva sesterské a personálně vzájemně propojené spolky – Německý národopisný spolek (Deutscher Verein für Volkskunde), jemuž od založení předsedal Jungbauer, a Spolek Šumavského muzeu v Horní Plané (Verein Böhmerwaldmuseum in Oberplan) s předsedou Christianem Wegleinem, místním vrchním lesním kontrolorem. Členové obou spolků se rekrutovali ze středostavovských vrstev. Sběrnou oblast představovala jihovýchodní Šumava s přesahy na Novohradsko, Novobystřicko a německé jazykové ostrovy (Jelínek 2014: 55–57).

Pro muzeum byla zakoupena v Horní Plané budova bývalého hostince s rozlehlým parkem. Kupní smlouva byla uzavřena v červenci 1922 a ve stejném měsíci o rok později bylo muzeum slavnostně otevřeno. Mnohé sbírkové předměty darovala českobudějovická pobočka Šumavského svazu (Böhmerwaldbund), finančně muzeum podpořila sbírka Stavební kámen iniciovaná spisovatelem Hansem Watzlikem, zatímco majitel krumlovského panství kníže Schwarzenberg dodal otop a vypreparovaného medvěda. Exponáty zaplnily celkem šestnáct místností, později však musely být umístěny i na chodbách a schodištích. Jaká byla návštěvní bilance? Pro léto 1935 se uvádí 3 000 návštěvníků, přičemž roční průměr činil 5 000 (Jelínek 2014: 58–61).

Zatímco muzejní sbírky, a to zejména mobiliář, nenávratně zmizely mezi poválečnými nově přichozími obyvateli Horní

Plané, přece jen nám, a tím méně zejména folkloristy, Jungbauer zanechal jiná díla, která rovněž představují plody jeho neúnavné práce. Mám tím na mysli vedle velkého počtu etnografických studií ze Šumavy jeho *Šumavské pověsti (Böhmerwaldsagen)*⁶, z nichž v současné době ve svých populárních knihách vydatně čerpají šumavští literáti,⁷ zejména pak dva díly jeho *Lidových písní ze Šumavy (Volkslieder aus dem Böhmerwalde)*⁸.

Lidové písně ze Šumavy

Materiál k této rozměrné sbírce obsahující 600 písňových jednotek a 400 textů náležejících k tzv. *Schnaderhüpfel*⁹ zahrnuje zpěvní repertoár Šumavy z let 1850–1920. Rodil se postupně ve třech hlavních fázích. Tou první byl sběr podnícený Adolfem Hauffenem z let 1894–1900, z něhož pochází nejstarší zápisy, a to zejména z řad učitelů.¹⁰

Druhá fáze odpovídá vzniku a průběhu již zmíněné sběratelské akce Lidová píseň v Rakousku, tedy letům 1904–1914.¹¹ Třetí

6. Vyšly v roce 1924 v Jeně v nakladatelství Diederichs.

7. Za všechny uvedme zejména Ondřeje Fibicha (1954), žijícího ve Strakonicih.

8. Byly vydány v Praze po sešitech, 1. díl v letech 1930–1937, 2. díl v letech 1937–1940.

9. Doslova písně „do skoku“. Zpívaly se při tanci na všeobecně známou melodii, proto byly sběrateli uváděny pouze jejich texty.

10. Z mnoha sběratelů jmenujme především J. J. Ammanna, jehož pozůstalost věnovala vdova po Ammannovi v roce 1913 Společnosti pro povznesení německé vědy, umění a literatury v Čechách (Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen), zbytek pak v roce 1926 Muzeu Šumavy v Horní Plané. Není bez zajímavosti, že z tohoto období pochází také zápisy nýrského badatele Josefa Blaua (1876–1960), dále zápisy učitele na obecné škole v Landau/Slavkově u Krumlova Leonarda Thüra (1836–1924), který pořizoval zápisy na Krumlovsku až do své smrti v osmaosmdesáti letech. V této počáteční fázi dále sbírali O. Schubert (Štítary/Schüttarschen), W. Reibenspieß (Nový Kramolín / Neugramatin), L. Kraus (Rybník/Waier), Marie Bayerl (Nýrsko/Neuern), H. L. Weber (Kašperské Hory / Bergreichenstein), A. Löffelmann (Železná Ruda/Eisenstein), J. Schramek (Prášily/Studenbach), L. Schilhansl (Volary/Wallern), J. Micko (Zvonková/Glöckelberg, později Mutěnin/Muttersdorf), W. Bodirski (Lomy/Tieberschlag), K. Franzl (Horní Pěna / Oberbaumgarten), K. Röschel (Člunek/Hosterschlag) (Jungbauer 1930: IX).

11. Z řady sběratelů zde připomeňme zejména Adolfa Tausche z Mlynářovic/Müllerschlag u Prachatic.

fáze pak začíná obnovenou činností v rámci Státního ústavu pro lidovou píseň.¹²

Ačkoliv písněvá edice byla připravena k vydání již v roce 1924, v důsledku různých průtahů na ministerstvu se první svazek objevil až o celých šest let později. Z původního plánu musely být vynechány písně historické, vojenské, obřadní a dětský folklor. Podle obsahu a funkce byl svazek rozdělen na písně: 1. epické / Alte und neue Mären (Sagen- und Schwanklieder); 2. milostné (s motivy radostné a věrné lásky, dostaveníčka aj.) / Liebesfreud (Lebenslust und treue Liebe, Fenstergang und Folgen); 3. milostné (s motivy nestálosti, nevěry, rozchod a rozloučení) / Liebesleid (Wankelmuth und Untreue, Trennung und Abschied); 4. Škádlivky / Derbsinliches; 5. svatební / Hochzeit und Ehe; 6. pytlácké, lovecké aj. / Wildschützen- und Jägerlieder u. a.; 7. žertovné / Spott und Scherz; 8. pijácké a taneční / Trunk und Tanz; 9. zlidovělé / Volkstümliche; 10. do skoku / Schnaderhüpfel (Jungbauer 1930–[1937]: XVII).

Písně byly získávány dvěma způsoby – jednak zápisem zpěvních projevů informantů, jednak opisováním zpěvníků, které si tito pořizovali pro vlastní potřeby. U mnoha zápisů najdeme varianty, získané v různých lokalitách. U každé písněvé jednotky je uvedena lokalita, datum, jméno sběratele, popřípadě srovnávací odkazy. Nápěvy byly povětšinou převedeny do tónin G, D, F, B, výjimečně do Es a A. Jungbauer jako editor zachoval všechny dialektické zvláštnosti. Podobně jako čeští badatelé však dospěl k názoru, že lidová píseň nikdy neodráží dialekt místa, kde byla zapsána. Písně z jižní Šumavy podle něj vykazují vliv rakouských nářečí, střední část až k údolí Úhlavy je přechodovou oblastí ovlivněnou dolnobavorskými nářečím, severní část s Českým lesem ovlivnil hornofalcký dialekt, zatímco písně z Novobystřicka a Jindřichohradecka pak vykazují zvláštnosti dialektů Saska

12. Z této doby pocházejí např. sběry Hanse Multerera (1892–1945) a Hanse Hackla z Nýrska/Neuern, dále L. Hoidna z Filipovy Hutě/Filippshütten, J. Trnky z Ktiše/Tisch a Horní Plané / Oberplan a J. F. Lacheho (Nová Bystřice/Neubistritz).

a Frank, odkud byly podle něj tyto oblasti kolonizovány (Jungbauer 1930–[1937]: XXV–XXVI).

Druhý svazek je signovaný rokem 1937, nicméně jsou k němu přiřazeny rejstříky (lokalit, sběratelů, informantů, názvů a písňových incipitů) psané nikoliv jako písňové zápisy v obou svazcích italikou, ale švabachem. Z dodatku přiřazeného k rejstříkům cituji slova následujícího znění: „*Nyní nastala nová doba, v níž se sudetští Němci a s nimi Šumavané počínaje osudovým a pamětihodným rokem 1938 vrátili se svými německými bratry ve Východní marce a do mateřské Německé říše. Tím se také pro lidový zpěv Šumavy zpřístupnily nové prameny a šumavská lidová píseň budoucnosti se bude obsahem a strukturou asi velmi lišit od písňového dědictví minulých desetiletí, obsaženého v našem díle. Ať se již poměry vyvíjejí jakkoliv, jedno je jisté: Necht' si Šumavan svoji radost ze zpěvu uchová tak, jak tomu bylo v minulosti a podle svého dál zpívá písně, jež mu ulehčí v jeho těžké dřině a spojí ho s rodnou hroudou a duchem jeho národa.*“¹³ (Jungbauer 1937–[1940]: 571)

Co říci závěrem? Další události se odvíjely podle jiného scénáře, než jaký by si šumavští Němci byli přáli. Odvedenci do wehrmachtu byli odveleni ponejvíce na východní frontu a hospodářství museli vést zbylí členové rodiny. Ty, kteří měli to štěstí, že se z války vrátili, čekala spolu s jejich rodinami další rána v podobě nuceného vystěhování. Během sedmi let dospěl osud

13. „*Eine neue Zeit ist nun angebrochen, seit in dem schicksalreichen und denkwürdigen Jahre 1938 mit den deutschen Brüdern in der Ostmark auch die Sudetendeutschen und mit ihnen die Böhmerwäldler in das großdeutsche Mutterreich heimgekehrt sind. Damit sind auch für den Volksgesang des Böhmerwaldes auch neue Quellen erschlossen worden und das Böhmerwald-Volkslied der Zukunft wird sich in seiner Zusammensetzung und in seinem Inhalt von dem in unseren Werke niedergelegten Liedgut der vergangenen Jahrzehnte wohl stark unterscheiden. Mögen sich aber die Verhältnisse wie immer gestalten, das eine ist sicher: Der Böhmerwäldler wird seine Sangeslust nach wie vor bewahren und auch in Hinkunft seine Lieder singen, die ihm das schwere Arbeitsleben erleichtern, die ihn mit dem Heimatboden und mit seinem Volkstum fest verbinden.*“ (Český překlad M. Ulrychová)

šumavských Němců k hořkému konci. Spolu s nimi se vymazala tradiční kultura pěstovaná zde po staletí, jejíž stopy se dnes snaží zachytit iniciativy z řad nově příchozích, podobné oněm lidem, kteří se v Horní Plané ustanovili kolem Spolku přátel Gustava Jungbauera.

Pro charakteristiku Jungbauerovy osobnosti a metod jeho práce musíme sáhnout k takovým slovům, jako je všestrannost, široký badatelský záběr, organizační schopnosti, cílevědomost, houževnatost a pracovitost. Díky němu se mohl Státní ústav pro lidovou píseň v době tzv. první Československé republiky prokázat dvěma obsáhlými svazky *Lidových písní ze Šumavy*, které vedle Janáčkových a Vášových *Moravských písní milostných* (1930–[1937]) představovaly jediné písňové edice, které byl tento ústav schopen vydat.

Literatura:

- JELÍNEK, Petr 2014: Šumavské muzeum v Horní Plané jako vrcholná forma německé spolkové činnosti na jihovýchodní Šumavě v kontextu vývoje spolkového života v 19. a 20. století. In: BÜRGER, Martin (ed.): *Šumava v proměnách času. Revue Jungbauerova šumavského vlastivědného spolku*. Horní Planá: Jungbauerův šumavský vlastivědný spolek, s. 45–65.
- JUNGBAUER, Gustav 1930[–1937]: *Volkslieder aus dem Böhmerwalde I*. Praha: Státní ústav pro lidovou píseň v ČSR.
- JUNGBAUER, Gustav 1937[–1940]: *Volkslieder aus dem Böhmerwalde II*. Praha: Státní ústav pro lidovou píseň.
- TYLLNER, Lubomír 2005: Lidová píseň v Rakousku 1905–1918 „Spojenými silami všech Slovanů“. In: TYLLNER, Lubomír – SUCHOMELOVÁ, Marcela (eds.): *Etnologický ústav Akademie věd České republiky 1905–2005*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, s. 11–23.
- LOZOVIUK, Petr 2008: *Interethnik im Wissenschaftsprozess. Deutschsprachige Volkskunde in Böhmen und ihre gesellschaftlichen Auswirkungen*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- PRANGHOFER, Manfred 2014: Kdo byl profesor Gustav Jungbauer? In: Martin Bürger (ed.): *Šumava v proměnách času. Revue Jungbauerova šumavského vlastivědného spolku*. Horní Planá: Jungbauerův šumavský vlastivědný spolek, s. 89–101.
- THOŘOVÁ, Věra – TYLLNER, Lubomír 2005: Ve svobodném státě. Státní ústav pro lidovou píseň (1919–1952). In: TYLLNER, Lubomír – SUCHOMELOVÁ, Marcela (eds.): *Etnologický ústav Akademie věd České republiky 1905–2005*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, s. 25–37.

Tief drin in Böhmerwald: An almost forgotten fate of Gustav Jungbauer

Gustav Jungbauer (1886-1942) was one of the most prolific scholars to explore the field of folk legends and songs of the German population of the Bohemian Forest. Despite the fact that Jungbauer was born and buried in the Czech lands, and that he worked there, he was overlooked in totalitarian Czechoslovakia. His monumental collection of the *Volkslieder aus dem Böhmerwalde* (1930–[1937]) was rarely mentioned by Czech folklorists: they used it more or less as comparative notes only. On the other hand, Jungbauer's records are included in almost all anthologies of folk songs from the Bohemian Forest published in Austria and Germany. The younger Czech generations of scholars have started to explore Jungbauer at several levels. Within the academic field, Petr Lozoviuk explored Jungbauer's activities in detail in his volume on the history of German-language written ethnography in the Czech lands (2008). In the first decade of the new millennium, the Jungbauer national History and Geography Association was established in his native Horní Planá. It extends the activities of a museum which was established by Jungbauer in Horní Planá in 1932 and which was liquidated there after World War II. This Böhmerwaldmuseum, transferred to Passau and Vienna after the war and now has worked across the borders in partnership with the Horní Planá association, contributes to various volumes. In 1943, Jungbauer was buried in a cemetery in his native place. The cemetery no longer exists – it has been destroyed. Nevertheless, the search for Jungbauer's grave has literally become a symbolic expression of a search for traces which this extraordinary man left on the scholarship of the traditional culture of Germans in the Czech lands.

Key words: German folkloristics; folk songs for the Bohemian Forest; Gustav Jungbauer; the Museum of Bohemian Forest.

ROZPOMÍNÁNÍ VERSUS ZAPOMÍNÁNÍ: O ĚŘE TZV. NOVÝCH LIDOVÝCH PÍSNÍ V TOTALITNÍM ČESKOSLOVENSKU

Lucie Uhlíková

Tematika paměti je v oblasti hudební folkloristiky jedním z nejdůležitějších aspektů: celé generace sběratelů a později odborníků-teoretiků se s ní setkávaly zejména při studiu transmise, transformace a variability lidové písně či při sledování písně jako nositele historické paměti a snažily odpovědět např. na otázku, jak dlouho žijí písně v paměti lidu, jak paměť ovlivňuje vznik stále nových variant jednotlivých písní, co si lidé lépe či hůře pamatují, anebo také jak písně odrážejí reálné historické události. Ve svém příspěvku bych se otázkou paměti ve spojení s tzv. lidovou zpěvností chtěla zabývat z poněkud odlišného hlediska, a to otázkou vlivu kulturní politiky v totalitním Československu na vznik nových písní skládaných v duchu lidové tradice. V současné době se jako členka týmu řešícího grantový projekt věnuji výzkumu folklorní hnutí v českých zemích ve druhé polovině 20. století (více srov. Stavělová 2017). V rámci rozhovorů s bývalými i současnými členy folklorních souborů studujeme roli folklorního hnutí v kulturní politice komunistického Československa, proměny práce souborů s folklorním dědictvím např. pod vlivem všudypřítomného sovětského vzoru, motivaci jednotlivců působících v rámci této volnočasové aktivity, míru naplňování jejich osobních potřeb a vůbec jejich vidění vlastní angažovanosti ve sféře, která byla na jedné straně tzv. výkladní skříní socialismu (státem řízenou, kontrolovanou a plně dotovanou) a na straně druhé prostorem pro seberealizaci (pro rozvoj vlastní osobnosti, pro únik před šedivou realitou totalitní každodennosti), v neposlední řadě pak jednou z mála možností, jak vycestovat do zahraničí.

Studium osobních výpovědí i dobových pramenů ukazuje, že nejrozporuplnějším obdobím vývoje folklorního hnutí za

socialismu byla 50. léta. Lidová kultura byla v české historii velmi často využívána i zneužívána,¹ v prvním desetiletí nástupu komunistické diktatury jí však byla přičena v tomto ohledu zcela nová role (v dnešní odborné terminologii bychom tento přístup nazvali rekontextualizací): marxisticko-leninská ideologie z ní učinila symbol kultury pracujícího lidu. Dobové texty hovoří o vytváření nové společnosti, nového člověka, který potřebuje novou kulturu. Nový člověk se však nemohl zjevit odnikud – měl být vychován. Právě proto byl takový důraz kladen na mládež a práci s ní – či spíše na její manipulaci a (pře)výchovu. Cíle vládnoucí komunistické strany dobře odrážejí např. slova jejího proslulého ideologa Václava Kopeckého (tehdejšího ministra informací) v jeho referátu o úkolech osvětové práce: „*Žijeme v nových poměrech, to znamená, že musíme dát i podnět ke krásné zábavě a radosti. To je vděčné poslání, zvláště kdybychom dovedli uspořádat nový život naší mládeže po sovětském vzoru.*“ (Kopecký in Laudová 1954: 22)

V intencích zmíněné kulturní politiky byla v Československu podle sovětského vzoru vytvořena masová základna zaměřená na režimem kontrolované a usměrňované (či spíše směřované) tvůrčí aktivity tzv. lidových mas. Spadala do ní od počátku také amatérská tělesa z oblasti divadla, společenského a lidového tance či hudby různých žánrů. Tato platforma byla označována termínem „lidová umělecká tvořivost“ a byla řízena odborným metodickým orgánem.² Její název nicméně poněkud nekorespondoval s volnočasovými aktivitami, které do ní byly zahrnuty. Jak ukazuje

1. K tématu srov. např. 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 vizí. Náměšt' nad Oslavou: Městské kulturní středisko*, s. 28–38; Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie: Folklorismus v historických souvislostech let 1945–1989 (na příkladu folklorního hnutí v České republice). *Národopisná revue* 18, 2008, č. 4, s. 187–197.
2. V roce 1948 byl ustaven koordinační orgán Ústředí lidové tvořivosti při ministerstvu informací a osvěty. Ústředí bylo v roce 1951 transformováno na odborný ústav, který byl v roce 1953 přejmenován na „Ústřední dům lidové tvořivosti“ a v roce 1961 na „Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti“ (Jírový 2005: 118–119).

Zdeněk Jírový ve své publikaci *Osvětou k svobodě*, pojem „lidová tvořivost“ byl pouhým překladem ruského termínu „narodnoje tvorčestvo“, který ale v sovětském kontextu fungoval především jako „označení pro lidovou, folklorní tvorbu a nezahrnoval množství jiných činností a oborů, které byly u nás pod název „lidová tvořivost“ neorganicky měštnány“ (Jírový 2005: 119). Až na konci 60. let bylo zavedeno přesnější označení zájmová umělecká činnost, které se používá prakticky až dodnes.

Do této státem významně manipulované oblasti spadaly od počátku také folklorní soubory, ve své době nazývané soubory lidových písní a tanců anebo také soubory lidové umělecké tvořivosti. Principy jejich fungování, se všemi klady i zápory, jsme se nedávno společně s Martinou Pavlicovou zabývaly v samostatné studii. Poukázaly jsme zde mj. na požadavky státních ideologů týkající se především již zmíněného následování vzoru sovětských souborů, které lze shrnout do tří bodů:

1) uměleckost, reprezentovaná stylizací hudebního i tanečního projevu (v případě sovětských souborů známé artistické výkony zejména v podání mužských tanečníků, kterým v podání domácích souborů mohl konkurovat snad jen tanec odzemek);

2) úcta k lidovým tradicím, režimem ovšem přesně vymezeným jako tradice „pokrokové“ (vyloučeny byly všechny projevy lidové kultury odkazující se ke křesťanství);

3) vytváření nového umění, národního/lidového formou, socialistického obsahem (Pavlicová – Uhlíková 2018: 182).

První dva body nebyly v českém kontextu nijak problematické: úcta k lidovým tradicím dala již v 19. století vzniknout platformě zaměřené na uchovávání (záchranu) a pěstování vybraných lidových tradic (zejména lidových písní a tanců, ale také s nimi spojené udržování či rekonstruování lidového oděvu, zvykosloví apod.);³ požadavek na uměleckost se pak do určité

3. Šlo o spolky nebo více či méně organizované skupiny úzce svázané s tradičním venkovem a jeho postupně mizející kulturou (tanečníci, muzikanti a zpěváci z venkova, prezentující na objednávkou lidovou kulturu při nejrůznějších slavnostních příležitostech).

míry řešil již od dob *Národopisné výstavy československé*, jak jsme s M. Pavlicovou ukázaly na tomto kolokviu v roce 2015,⁴ a postupně se pak rozvíjel ruku v ruce s proměnami společnosti v první polovině 20. století, a zejména pak s nástupem a rostoucím vlivem masových médií.

Zásadní změnu ve vývoji toho, co dnes nazýváme folklorním hnutím, však představoval požadavek tzv. nové tvorby. Po souborech se chtělo, aby „*uměleckými prostředky dokázaly vyjádřit nový život i to, čím žijí, čím se trápí a nad čím se radují...*“ (Bartošová 1957: 22). Jen tak mohly obhájit svou činnost, aby nemohla být vykládána „*jako pouhé konservování, napodobování a lpění na ustrnulých tradicích, které dnešku nemohou v ničem pomoci*“, jako „*nepokrokové spolky a krúžky mající plná ústa ‚národopisu‘ a ‚ideje národopisné‘, která ovšem není ničím jiným než zbytkem buržoasně nacionalistického a měšťáckého myšlení*“ (Laudová 1954: 28). Folklorní hnutí nemělo být nadále především prostorem pro „rozpomínání“ (oživování a udržování zanikajících či zaniklých projevů lidové kultury), ale mělo se stát nástrojem politické agitace. Politickým aparátem byly pro oblast lidové umělecké tvořivosti stanoveny základní úkoly, k nimž patřila zejména **podpora budovatelského úsilí, boj za mír a výchova nového, socialistického člověka**. Soubory lidové umělecké tvořivosti měly být „*svědectvím bohatosti života v socialismu, svědectvím toho, že socialismus neničí národní umění, ale rozvíjí je a obohacuje*“ (Laudová 1954: 21). Jejich tvorba měla na lidové tradice navazovat, neměla je však pouze konzervovat, ale dále rozvíjet, měla reflektovat aktuální dění ve společnosti a proměnu venkova. Dnes je zcela zřejmé, že úkolem folklorních souborů měla být (a mnohdy také byla) politická agitace mířená především na konzervativní zemědělský venkov s jeho silnou religiozitou

4. Srov. Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie: Mimo svůj čas, prostor i význam – lidové tradice na jevišti. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, 2015, s. 9–24.

a vztahem k půdě. Ovládnutí venkova bylo pro komunisty daleko komplikovanější než v případě dělníků ve městech – ti neměli co ztratit, mohli jen získat. Zemědělci byli ovšem v odlišné situaci. Kolektivizace venkova pro ně primárně znamenala ztrátu majetku (půdy, hospodářských zvířat i zemědělské techniky) a výhody společného hospodaření přijímali jen těžko. Do přesvědčovací kampaně byly proto nasazeny právě folklorní soubory jako jakýsi kulturní most: v rámci svých vystoupení prezentovaly konglomerát projevů reprezentujících romanticky nahlížený svět lidové kultury a nové, politicky angažované tvorby inspirované folklorním dědictvím. Tzv. nové lidové písně či celá hudebně-taneční pásma zobrazovaly „výdobytky“ socialistické vesnice, resp. života v socialistické společnosti: život v míru, dostatek potravy, modernizaci zemědělství a s ním spojený úbytek těžké práce na poli, přínos družstevního hospodaření.

O tom, že zejména u mladých členů folklorních souborů se výzvy ke skládání tzv. nových lidových písní setkaly s pozitivní odezvou, nelze dnes pochybovat. Dokládají to jak jejich výpovědi, tak samotné písně. Patrně nejvýraznější ikonou éry propojení folkloru s budovatelkou tematikou se stala **Anežka Gorlová** (1910–1993) ze slováckých Boršic. Tato prostá venkovanka měla výrazné výtvarné nadání (vyšívala, zdobila kraslice, malovala hračky, ornamentem zdobila stěny domů), byla také dobrá vypravěčka a věnovala se i psaní prózy. Je autorkou více než 70 písníových textů především s aktuální společenskou a politickou tematikou, přičemž mnohé z nich byly publikovány.⁵ Své písně skládala na lidové nápěvy či nápěvy vlastní, větší část jejích textů zhudebnili jiní autoři (např. Mojmir Vyoral, Bohuslav Bída, Štěpán Lucký či Josef Berg⁶).

5. Písně A. Gorlové vyšly např. ve zpěvnících *Dobře je* (Praha 1954), *Veselo muziko, ešče lepší bude* (Praha 1954) i v samostatných publikacích *Nech sa dobre darí* (Praha 1951), *Písně Anežky Gorlové* (Praha 1955), *Dožínky* (Beroun 1976) a *Písně a říkanky naší vesnice* (Praha 1979).
6. Srov. Havránková, Karolína 2012: *Josef Berg a jeho snaha o tzv. novou lidovou píseň / autorská tvorba a spolupráce s Anežkou Gorlovou a dalšími*. Diplomová práce. Brno: Ústav hudební vědy FF MU.

V 50. letech úzce spolupracovala s folklorním souborem Hradišťan, který především díky její tvorbě získal v roce 1952 titul laureát Státní ceny Klementa Gottwalda; její písně však měla v repertoáru řada dalších souborů (Uhlíková 1997).

Anežka Gorlová představuje dodnes prototyp člověka propadlého po jistý čas komunistické ideologii a jejím slibům lepších zítřků. O své motivaci podala tato autorka řadu osobní svědectví (srov. Gorlová 1953, 1955), z nichž vyplývá, že její tvůrčí aktivita vycházela z vnitřní potřeby vyrovnat se s dobovou společenskou situací na vesnici. Anežka Gorlová pocházela z dvanácti dětí, v šesti letech ztratila otce, od dětství pracovala v zemědělství, v letech 1934–1945 byla malířkou hraček a vyšivačkou obrazů v Baťových závodech ve Zlíně. Po osvobození se vrátila do Boršic, kde si s manželem pořídila rodinnou dílnu na výrobu dřevěných malovaných výrobků (kterou komunisté později znárodnili). V dalších letech pracovala mj. v JZD Boršice, v Moravských železárnách v Olomouci-Řepčíně a ve Vlárských strojírnách Slavičín.

V roce 2015 vznikl o životě a tvorbě Anežky Gorlové rozhlasový pořad Petra Slintáka,⁷ který prostřednictvím pamětníků podává zajímavé informace o pohnutkách této autorky skládat písně s družstevní tematikou. Dozvídáme se z něj, že jeden z Anežčiných starších bratrů odešel již před válkou za prací do Ameriky, kde se stal velkofarmářem: vlastnil mlátičku, kombajn, samovazy, traktory, zaměstnával lidi, provozoval rostlinou i zemědělskou velkovýrobu. Jeho mladší bratr Josef jej ještě před válkou navštívil a rychle pochopil výhody tohoto způsobu hospodaření. Realita jeho rodné vesnice totiž byla výrazně odlišná: lidé orali ponejvíce s kravami, koně měl jen málokdo, produktivita práce byla velmi nízká a neodpovídala vynaložené dřině. Po nástupu komunistů v roce 1948 se Josef přiklonil pod dojmem svých amerických zkušeností k myšlence družstevního hospodaření

7. Pořad vysílala stanice Český rozhlas Plus dne 14. 2. 2015. Dostupné z: <<https://prehravac.rozhlas.cz/audio/3316129>>.

a jako velký vzor své sestry nadchl pro tuto myšlenku i ji. Tvorba Anežky Gorlové tak představuje nikoliv fikci, ale skutečný odraz reality jejího života: když skládá písně o starodávném gazdovi (hospodářovi) a těžké práci na poli, vypovídá o životě, který poznala v dětství a mládí, když opěvuje kombajny a traktory, reflektuje americké zkušenosti svého bratra a vypovídá o své víře v lepší a snadnější život vesnického zemědělce. A když adoruje Stalina a komunistický režim, skutečně věří (pod dojmem válečných zážitků své generace) v život míru a spravedlivou společnost. Nelze si neuvědomit, jak těžké muselo být pro člověka jejího typu pozdější „prozření“.

Vykreslení kontextu tvorby Anežky Gorlové nabízí otázku, do jaké míry byla právě její tvorba typickým příkladem, na který je běžně poukazováno. Jak ukázaly hudební folkloristky Olga Hrabalová (Kadlíčková 1953, Hrabalová 1954) a Věra Thořová (Stiborová 1959, 1960), Anežka Gorlová představovala výrazného nositele zpěvní lidové tradice a zároveň lidového skladatele tvořícího v duchu folklorních výrazových prostředků získaných prostřednictvím přirozené transmise v rodině a v rodné obci. Skládala také písně bez agitačního obsahu, vždy ale vypovídající o jejích vlastních zkušenostech či emocích. Žila v oblasti ještě částečně folklorně živé, v regionu, v němž vytváření nových písní ještě souviselo s tradičním variačním procesem a tzv. folklorní kreativitou, ale pod vlivem folklorního hnutí se postupně proměnilo ve svébytnou a záměrnou tvůrčí aktivitu. O tom, že na aktuální dění kolem sebe reagovali podobně jako Anežka Gorlová i další lidoví skladatelé, snesla řadu dokladů již zmíněná Věra Thořová (Stiborová 1959, 1960). Pro náš příspěvek uveďme jako příklad píseň Jana Ňorka z Hornácka, složenou na lidový nápěv:

*1. Dajte vy, národy,
huavy dohromady,
reknite si šeci,
reknite si šeci,
že nescete vojny.*

2. *Vojna je drahý špás,
páni z ní bohatnú,
že ju oni nescú,
že ju oni nescú,
to oni nereknú.*

3. *Lesci s vojnu prijdú,
šeci odpovíme,
jejich tvrdé huavy,
jejich tvrdé huavy
až k zemi skuoníme.*

(Mišurec 1954: 149)

Jinou velkou skupinu autorů nových lidových písní představovali příslušníci inteligence a členové folklorních souborů z městského prostředí. Míra návaznosti na lidovou tradici byla u nich různá, stejně jako jejich životní osudy. Někteří z nich skládali písně po vzoru Anežky Gorlové, jiní reagovali na výzvy ke skládání, publikované v periodikách zaměřených na lidovou uměleckou tvořivost nebo zasílané do souborů přímo z příslušných metodických pracovišť. Písně byly určitou částí metodiků lidové umělecké tvořivosti přímo vyžadovány, v letech 1956–1959 byla do programu folklorního festivalu ve Strážnici zařazena soutěž o nejlepší novou lidovou píseň, písně byly vysílány rozhlasem, nahrávány na gramofonové desky, publikovány časopisecky i v samostatných zpěvnících. K jejich hlavním tématům patřily hospodářský pokrok na venkově spojený se zakládáním zemědělských družstev, kritika těch, kteří se nechtěli připojit ke společné práci a setrvali u starého způsobu hospodaření, část reflektovala téma míru (symbolizované motivem holubice⁸ – viz obr.), jiné oslavu komunistického režimu a jeho představitelů. Jejich úroveň po stránce textové i nápěvové je velmi rozdílná, většina textů využívá slovních klišé, některé písně jsou zdařilými

8. Některé z těchto písní vydalo Ústředí lidové tvořivosti v samostatném sborníku *Holubičky míru lidových písní a tanců*. Praha: Ministerstvo informací a osvěty, [1953].

ohlasy písňového folkloru, jiné více méně amatérským veršováním, často až trapným.

Studujeme-li dnes zmíněné písně, zcela logicky se ptáme, jak tyto doklady své doby vnímat: byly vždy skutečnou výpovědí svých autorů, anebo nutným zlem, úlitbou bohům, nutností splnit požadavek, anebo dokonce činem vypočítavosti? Odpověď nemusí být vždy tak jednoduchá, jak se na první pohled může zdát. Dřívější i současné výzkumy ukazují, že písně v řadě případů reflektovaly svět tak, jak ho jejich autoři viděli, resp. chtěli vidět. V jaké míře šlo o skladby reagující pouze na společenskou objednávku a s ní spojené odměny (ceny, zájezdy atd.), je zpětně jen těžko zjištělné. Mnozí raději zapomněli na „hříchy mládí“, jiní se rozpomínají jen těžko. Ať už byla totiž jejich motivace jakákoliv, představovala v jejich životě pouhou epizodu. Jako příklad lze použít např. vzpomínku Jaromíra Štrunce, jednoho u autorů nových lidových písní⁹ ze souboru Radhošť z Rožnova pod Radhoštěm, týkající se písně, kterou složil se svým bratrem Vladimírem v roce 1954: *„Slunéčko sa níží. To byla soutěž vypsaná Mladou frontou, bylo to vypsané ke spartakiádě. My jsme to vyhráli a dostali jsme rádio. Byla to trochu tendenční písnička. Já jsem dělal slova, brácha melodii. Nikdy jsme to nehráli. To bylo jenom do té soutěže poslané. Bylo to naše první rádio, takové malé rádiečko. Ale už nevím, jak to je.“* (Niklová 2009: 17) Je těžké odhadnout, jestli si autor písně skutečně na své dílo nevzpomněl, anebo vzpomenout nechtěl. Dochovalo se nicméně v archivu Národního ústavu lidové kultury ve fondu písní zaslaných jednotlivci či vedoucími folklorních souborů na výzvu Krajského domu osvěty v tehdejší Gottwaldově, který plánoval

9. Václav Bradáč a Vladimír Štrunc skládali písně pro potřeby Válašského souboru písní a tanců Radhošť. Většina z nich představuje deriváty starších lidových písní bez jakéhokoliv dobové aktuálního obsahu a vznikla pro potřeby souborových tanečních pásem – pokud V. Bradáč jako choreograf nenašel lidovou píseň, kterou pro chystané číslo potřebovala (texty obsahující konkrétní výpověď, téma), sám si text v duchu tradice složil a V. Štrunc jej pak zhudebnil, popř. spolupracoval i na textu (srov. Niklová 2009: 17).

vydat krajský sborník nových lidových písní.¹⁰ Do publikace ovšem vybrána nebyla, a tak spatří světlo světa až ve sborníku z tohoto kolokvia:

*1. Slunéčko sa níží,
ej, večera sa blíží,
kdo doorá polečko,
Jura práce nechál,
co měl, neudělál,
nedodržel slovečko.*

*2. Však jeho Hanička,
ej, šikovná cérečka,
lepší práci zastala,
krávy podójila,
všecko pokludila,
na Juříčka čekala.*

*3. Už idú cestičku,
ej, s veselú notečků
o tej veľkéj parádě,
až sa všeci zéjdú,
radovať sa budú
na téj Spartakiádě.*

*4. Dyt' všeci pojedú,
ej, s bílú holuběnkú
a přes městeček brány
dovezú pozdravy
do matičky Prahy
až na samé Hradčany.*

*5. Měsíček vysoko,
ej, do rána daleko,
všeci už dlúho spali,
Juříček s Haničku
v noci při měsíčku
polečko doorali.*

10. Srov. Volavý, Vítězslav [1957]: *Sborník písní lidových autorů gottwaldovského kraje*. Gottwaldov: Krajský dům osvěty v Gottwaldově.

Co říct závěrem? Texty nových lidových písní s tendenčním agitačním obsahem dnes působí spíše úsměvně, jen minimálně si při nich vybavíme dobový kontext včetně v řadě případů tragického průběhu kolektivizace venkova, který ani v nejmenším nepřipomínal realitu, o které se v námi sledovaných písních zpívalo. Písňe jsou přímým dokladem doby – stejně jako režimní filmové snímky typu *Zítří se bude tančit všude*, *Ještě svatba nebyla* (abych zmínila nejznámější díla vytvořená za asistence folklorních souborů), ale také třeba filmy *Anděl na horách*, *Císařův pekař – Pekařův císař*, *Hudba z Marsu* apod. Mnozí je i dnes sledují s jistou nostalgií, aniž si připouštějí tíživou realitu doby, ve které vznikly na objednávku totalitního režimu.

V případě nových, politicky angažovaných písní skládaných v duchu lidové tradice si nicméně klademe otázku, v čem byly odlišné od jiné ohlasové tvorby, proč byly po vlně velké popularity (která je v terénu prokazatelně doložena) zapomenuty? V čem se liší např. Mikuleckého *Vínečko bílé*, Kružikovy *Vinohrady*, *vinohrady*, Švrčinova *Ty si, Janku, ty si zbojník*, Smutného *Za Moraví třešně sú* od mírové *Bílé holuběnky* Františka Mrlika, agitačního verbuňku *Hore, chlapi, hore sklénky* Jaroslava Čecha a Eduarda Kavana či *Kosénky* Anežky Gorlové? Vždyť vlastně reagovaly na to stejné, na co autoři tzv. starých či pravých lidových písní, když zpívali o svém smutku i štěstí, o práci, přírodě, vojně, společenských nešvarech i životní filozofii – tedy o světě, ve kterém žili, či chtěli žít. Co v politicky angažovaných písních je jiné, odlišné, pobuřující či vybízející k výsměchu? Jsou to samotná slova „kombajn“, „traktor“, „družstvo“? Proč na nás stejně nepůsobí písňe o šífech v brémském přístavu, těžké práci v továrnách či zakoupení revolveru v písních odrážejících migraci do Ameriky,¹¹ písňe o kvérech a kanónech v písních

11. Srov. Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie 2014: Vystěhovalectví do Ameriky a kulturní paměť (na příkladu moravské zpěvní tradice). In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Svět v nás, my ve světě*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 9–24.

vojenských¹² anebo městské dělnické písně reflektující těžkou práci v průmyslu¹³? V čem je píseň o zorání pole traktorem jiná než ta o synkovi, který oral jen málo, protože se mu pluhní kolečko zlámalo? Obě přece vypovídají o práci na poli, i když každá v jiné době. Je problém v tom, že písně vznikly na objednávku zvenčí? Podle mého názoru to nebude hlavní příčina jejich odmítání – takové písně v tradici najdeme i v minulosti¹⁴ a jejich přijetí to nijak nebránilo. Zásadnější problém bude spíše v přiměřenosti obsahu a formy, o nichž jako o jedné ze základních charakteristik folklorní písně hovoří např. slovenská folkloristika Soňa Burlasová (1977: 158), ve faktu, že lidová píseň není pouhým vyjádřením životních názorů a pocitů jednotlivce, ale jistého společenství (tamtéž). A historie zcela jednoznačně ukázala, že „lid“ se s těmito písněmi i přes veškeré snahy totalitního režimu a předpovědi některých odborníků neztotožnil. Realita totiž za opěvovaným ideálem značně pokulhávala.

Neměli bychom však na tyto písně zapomenout – jsou totiž nejenom druhem aktuálních písní, které existovaly i v lidové tradici, ale se ztrátou své funkčnosti ze zpěvního repertoáru zmizely (Burlasová 1980: 9), ale také svérázným dokumentem své doby, důkazem toho, jak lehce jsou lidé manipulovatelní. A jak rychle zapomínají...

Studie vznikla jako součást grantového projektu GA ČR GA17 – 26672S 2017–2019
Tíha a beztíže folkloru. Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích.

12. Srov. např. Zich, Otakar 1922: *Vojenský zpěvník československý*. Praha: Čsl. vědecký ústav vojenský.

13. Srov. např. Karbusický, Vladimír – Vanický, Jaroslav (eds.) 1953: *Český revoluční zpěvník. Vybrané revoluční, lidové, dělnické a budovatelské písně od dob nejstarších až po dobu současnou*. Praha: SNKLHU; Karbusický, Vladimír – Pletka, Václav (eds.) 1958: *Dělnické písně*. Praha: SNKLHU.

14. To se týká např. kramářských písní agitujícím proti vystěhovalectví z rakouské monarchie, jak o něm bylo psáno v příspěvku věnovanému reflexi vystěhovalectví do Ameriky v moravském písňovém folkloru. Srov. pozn. 11.

Literatura:

- BARTOŠOVÁ, Milada 1957: Poučení z Hradce Králové. *Klub*, č. 10, s. 21–23.
- BURLASOVÁ, Soňa 1977: K dialektike vzťahu folklórnej a estetickej hodnoty ľudových piesní. In: *Premeny ľudových tradícií v súčasnosti 1*. Československo. Bratislava: Veda, s. 157–167.
- BURLASOVÁ, Soňa 1980: *Ej, prišli sme, prišli sme na pole družstevné. Ľudová písňová tvorba s tematickou jednotných roľníckych družstev*. Bratislava: Príroda.
- GORLOVÁ, Anežka 1953: Jak vznikaly mé písně. *Lidová tvořivost* 4, č. 3, s. 97–96.
- GORLOVÁ, Anežka 1955: In: *Písně Anežky Gorlové*. Praha: Mladá fronta.
- HRABALOVÁ, Olga 1954: Nová tvorba A. Gorlové. *Československá etnografie* 2, č. 2, s. 145–156.
- JÍROVÝ, Zdeněk. 2005. *Osvětou k svobodě*. Praha: NIPOS.
- KADLČÍKOVÁ, Olga 1953: *Boršice. Příspěvky k historicko-etnografické monografii moravskoslovenské obce*. Diplomová práce. Brno: Filosofická fakulta UJEP.
- LAUDOVÁ, Hana 1954: Význam lidové umělecké tvořivosti v boji za mír a úkoly souborů lidových písní a tanců v budování socialismu v naší vlasti. In: Kol. autorů: *O lidovém tanečním umění. Sborník pro práci souborů lidových písní a tanců*. Praha: Orbis: 9–25.
- MÍŠUREC, Zdeněk 1954: 1954. *Veselo, muziko, eště lepší bude. Práce v lidové písni*. Praha: Naše vojsko.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2018: „Něco za něco...“: Folklorní hnutí v českých zemích ve světle totalitární kulturní politiky. *Český lid* 105, s. 177–197.
- STAVĚLOVÁ, Daniela 2017: Zítřka se bude tančit všude, aneb jak jsme se protancovali ke svobodě. Dichotomie tzv. folklorního hnutí druhé poloviny 20. století. *Český lid* 104: 411–432.
- STIBOROVÁ, Věra 1959: *Nově vznikající lidové písně v komparaci se staršími sbírkami*. Diplomová práce. Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy.
- STIBOROVÁ, Věra 1960: Problematika nových lidových písní. *Český lid* 47, č. 4, s. 179–188.
- UHLÍKOVÁ, Lucie 1997: Gorlová Anežka. In: PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 33.

Recollecting versus Remembering: On the Era of the New Folk Songs in Czechoslovakia during the Totalitarian Regime

The paper explores memory in connection with the new folk songs which originated in totalitarian Czechoslovakia within the folk movement. These songs were written in the spirit of folk tradition, but they had topical content, which often showed political motive and propagandist intent. The songs were mostly externally initiated, by requests of the political apparatus working via supervising institutions in the newly created area of *lidová umělecká tvořivost* or the people's artistic creativity. The supervising institutions established basic goals for ensembles, including the support of socialist-construction efforts, the fight for peace, and the education of the new, socialist man. Folk music ensembles were supposed to extend folk tradition, not to preserve them, and to further develop them by reflecting on contemporary problems within society and the transformation of the countryside. As a result, in their performances folk ensembles presented a romantically imagined world of

folk culture with new, politicized compositions inspired by folk heritage. The new songs, as well as the full programmes of ensembles who performed them, presented a picture of village life in socialist society: living in peace, enough food, the modernization of agriculture and the resulting improvement of farm work conditions, and the benefits of cooperative work. In analysing the songs today, one must ask how to consider the people's artistic creativity within its context. Did songs in this vein always reflect composers' own views, or, were they a necessary evil and required sacrifice to the higher-ups, a way to meet societal demand, or even the result of calculated self-interest? The answer might not be as simple as it seems at first sight.

Key words: Folk song; totalitarianism; culture politics; folklorism; the misuse of cultural heritage.



Příloha / Appendix:

*Anežka Gorlová (1910–1993),
nejznámější česká autorka politicky
angažovaných nových lidových písní /
the most known author of Czech
politically committed folk songs*



*Folklorní festival ve Strážnici, 1952 – čelo průvodu městem. Foto: ČTK, archiv Národního
ústavu lidové kultury, Strážnice / Folklore Festival in Strážnice, 1952 – the head of the festive
parade. Photo: ČTK, photoarchives of National Institute of Folk Culture, Strážnice*

RECOLLECTING VERSUS REMEMBERING: ON THE ERA OF THE NEW FOLK SONGS IN CZECHOSLOVAKIA DURING THE TOTALITARIAN REGIME

Lucie Uhlíková

Within the whole field of music folkloristics, the topic of memory represents one of the most important aspects. Whole generations of people, initially collectors and scholars, and the theoreticians who followed, would encounter the issue of memory during their study of transmission, transformation, and the variability of the folk song, or while observing the song as a bearer of historical memory. They sought answers for questions like how long songs survive in the folk memory, how memory influences the emergence of still new variants of individual songs, what people remember better and worse, and which songs reflect historical events. In this paper, I am going to explore folk singing from a different point of view: I will focus on the issue of cultural politics during totalitarian Czechoslovakia and its impact on the emergence of newly composed songs within the folk tradition. At present, I've been a member of a grant project team focusing on the research of the folklore movement in the Czech lands in the second half of the 20th century (see the end of the paper). While interviewing contemporary and past members of folk ensembles, we studied the role of the folklore movement in the cultural politics of communist Czechoslovakia, the transformations of the approaches of ensembles to folk heritage caused by the ever-present Soviet model, and the motivations of individual people within this leisure time activity. Also we dealt with the extent of the fulfilment of their individual needs and their own understanding of their commitment within a sphere which, on the one hand side, was considered 'a shop window of socialism' (directed, controlled, and fully funded by the state) and, on the

other hand, a space for self-fulfilment (for the self-development of a person, as an escape from a dullness of the everyday reality of the totalitarian regime). Last but not least, a membership provided one of the few possibilities how to travel abroad.

From the study of personal narratives as well as period documents, it is obvious that the most contradictory period of the development of the Czech folklore movement were the 1950s.¹ Over the course of Czech history, folk culture was frequently the subject of use and misuse². In the first decade of the commencement of the communist dictatorship, folk culture was allotted a completely new role (which could be called re-contextualization in today's scholarly terms): it was transformed into a symbol of the culture of the working class by the Marxist-Leninist ideology. Various texts from the period speak about the creation of a new society and a new person who needs a new culture. The new person could not come out of nowhere: they had to be cultivated. That is why the society put stress on working with youth, or, rather, the manipulation with and (re-)education of youth. The aims of the ruling communist party are well reflected by the noted ideologist Václav Kopecký (then Minister of the Information) in his speech on the tasks of the education of the public: "We've been living in new times, which means that we must also initiate joy and beautiful entertainment. This is a rewarding mission, especially if we are able to organize a new life for our youth following the Soviet model." (Kopecký in Laudová 1954: 22)

1. This paper deals with the Czech folklore movement only. It does not discuss the Slovak folklore movement, although both movements developed within the former Czechoslovakia.
2. On the topic, see e.g. Pavlicová, Martina. 2011. Lidová kultura volně k použití. Zamyšlení nad její ochranou a využíváním [Folk Culture at Free Disposal. Some Thoughts on its Protection and Use]. In: *Od folkloru k world music: Cesty za vizí*, edited by Irena Příbylová and Lucie Uhlíková, 28-38. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko; Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie. 2013. Folklore Movement and its Function in Totalitarian Society (for an example of the Czech Republic in the 2nd half of the 20th century). *Národopisná revue / Journal of Ethnology* 23, no. 5: 31–42. Available from: <<http://revue.nul.k.cz/pdf/r5-2013.pdf>>.

Within the intentions of the new cultural politics, following the Soviet model, Czechoslovakia developed a basis that consisted of the creative activities of the masses, which were monitored and guided (or rather, directed) by the regime. Since its inception, it included non-professional theatre groups, social groups, folk dance ensembles and various genres of music. This platform was labelled ‘the people’s artistic creativity’ and was methodically directed by a professional body.³ Nevertheless, the name did not fully cover all the leisure time activities which it included. As shown by Zdeněk Jírový in his publication *Osvětou k svobodě* (*With Enlightenment to Freedom*), the Czech term “lidová tvořivost”, or, the people’s creativity, was in fact a word for word translation of “narodnoje tvorčestvo” from Russian. In the Soviet context, the term was understood primarily as “a label for the people’s folk creativity, and it did not include the sum of other activities and fields, which were put inorganically under the term ‘lidová tvořivost’, the people’s creativity in Czechoslovakia” (Jírový 2005: 119). It was not until the late 1960s that the country adopted a more precise term, “zájmová umělecká činnost” (artistic special interest activities), which has been used to this day.

Since the beginnings, this significantly state-manipulated area also included folk ensembles, which at that time were called ensembles of folk songs and dances and ensembles of the people’s artistic creativity. The principles of their functioning, both negative and positive ones, were the subject of a recent independent study by Martina Pavlicová and the author of this paper. Both authors made reference to the requirements of state ideologists, which especially stressed the need to follow the Soviet models. As regards to folk ensembles, the requirements were as follows:

3. In 1948, a coordination body was established for the Centre of the People’s Creativity under the Ministry of Information and Education of the Masses. In 1951, the Centre was transformed into a professional institution, which in 1953 was renamed to the Central House of the People’s Creativity, and in 1961 the Central House of the People’s Artistic Creativity (Jírový 2005: 118–119).

1) artistic character, which was represented by the stylization of both music and dance manifestation (in case of Soviet ensembles, they were well-known for the acrobatic artistry of their male dancers; local ensembles could hardly match this level of artistry in the Odzemek dance);

2) respect for folk traditions that were defined as progressive traditions by the regime (all manifestations of folk culture related to Christianity were excluded);

3) creation of new art, national and folk in form and socialist in content (Pavlicová – Uhlíková 2018: 182).

The first two items presented no problem within the Czech context. Because of the respect for folk traditions, there already was a platform in the 19th century that focused on preserving (safeguarding) and maintaining selected folk traditions (especially folk songs and dances and related activities aimed at preserving or reconstructing folk dress, folk customs and folklore festivals, and so on).⁴ The requirement for artistic character was dealt with, to a certain extent, as far back as the Czech-Slavonic Ethnographic Exhibition in Prague (1895).⁵ Consequently, it developed following the social transformation during the first half of the 20th century, namely with the emergence and increasing influence of the mass media.

A crucial turn in the development of what we today call the folklore movement was the requirement for the creation of new art. Ensembles were required “to use artistic means in order to manage to express the new lifestyle, as well as all their troubles, joys, and daily lives...” (Bartošová 1957: 22). This was the only

4. They were associations or more or less organized groups linked closely with the traditional countryside and its gradually vanishing culture (dancers, musicians and singers from the countryside who were ready to present folk culture publicly on request at various festive occasions).

5. See Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie. *Mimo svůj čas, prostor i význam – lidové tradice na jevišti* [Out of their time, space and meaning: Folk traditions on stage]. In *Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu*, edited by Irena Příbylová and Lucie Uhlíková, 9-24. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, 2015.

way how to defend the ensembles' activities, how to avoid being accused of "mere conservation, copying and clinging to rigid traditions, which can provide no help at present", or being labelled as "non-progressive associations and groups, which loudly speak about 'ethnography' or 'ethnographic ideas' but in reality represent nothing but the remains of bourgeois nationalistic and middle class thinking" (Laudová 1954: 28). In the forthcoming era, the folklore movement was not intended to be a space for recollecting (reviving and keeping the vanishing or perished manifestations of folk culture); instead it was to develop into a weapon of political propaganda. The political apparatus established basic goals for an area of people's artistic creativity: these included **support for efforts to construct socialism, fight for peace, and an education of the new, socialist person.** Ensembles of the people's artistic creativity were expected to be "evidence of the wealth of lifestyle under socialism, evidence of the fact that socialism did not destroy national art. On the contrary, it developed and enriched it" (Laudová 1954: 21). The creativity of the people's ensembles was to develop and extend folk traditions, not only to preserve them. It was to reflect on contemporary problems in society and the transformation of the countryside. Today it is quite evident that the task of the people's ensembles was political propaganda, aimed primarily at the conservative agricultural countryside and its strong religiosity and relationship with the land. To control the countryside presented a difficulty for communists: unlike farmers, city workers had nothing to lose; they could only gain. Farmers lived under different conditions. The collectivization of the countryside meant primarily the loss of their possessions (the land, farm animals, and agricultural machinery). Only with difficulty could they accept the advantages of collective farming. To persuade them was the task of the people's ensembles: they presented a kind of a cultural bridge in this respect. In their programmes, the people's ensembles combined the manifestations of the romantically imagined world of folk culture, and the new, politically committed creativity that was inspired by the folk

heritage. The new songs, music and dance programmes depicted the gains of the socialist village, or rather, of life in socialist society: life in peace, with enough food, the modernization of agriculture with the resulting improvement of farming conditions, and the benefits of cooperative management.

Today we cannot doubt the fact that a call for composing new songs had a positive response among the young members of the people's ensembles. This is evident in their narrations, as well as in their songs. Perhaps the most visible icon of the new era, who managed to combine traditional folk music and socialist-construction topics in her songs, was **Anežka Gorlová** (1910-1993), a native of Boršice in Moravian Slovakia. This ordinary country woman was gifted with a talent for many fine folk arts (she was a skilled embroiderer, she decorated Easter eggs, toys, and the exterior walls of houses with fine folk ornament). She was also a great storyteller and writer of fiction. Gorlová penned more than 70 song lyrics, mostly on the social and political topic of the day; most of them were published in songbooks.⁶ She composed her own melodies, or she borrowed folk tunes, as most of her song lyrics were set to music composed by other authors (such as Mojmir Vyoral, Bohuslav Bída, Štěpán Lucký, and Josef Berg⁷). In the 1950s, Gorlová cooperated with the Hradišťan folk ensemble, and it was mostly due to this cooperation that in 1952 the ensemble gained the Laureate of the Klement Gottwald State Award.; nevertheless, her songs were included in the repertoire of many other collectives (Uhlíková 1997).

6. Songs by Gorlová were published in many songbooks, including *Dobré je* (Praha 1954), *Veselo muziko, eště lepší bude* (Praha 1954), as well as in separate volumes *Nech sa dobre dari* (Praha 1951), *Písňe Anežky Gorlové* (Praha 1955), *Dožínky* (Beroun 1976), and *Písňe a říkanky naší vesnice* (Praha 1979).

7. See. Havráňková, Karolína 2012: *Josef Berg a jeho snaha o tzv. novou lidovou píseň / autorská tvorba a spolupráce s Anežkou Gorlovou a dalšími* [Josef Berg and his Idea of New Folk Songs /own compositions and collaboration with A. Gorlová and others]. MA thesis. Brno: Ústav hudební vědy FF MU.

Even today, we consider Anežka Gorlová the type of person who for a certain period blindly followed the communist ideology and believed its promises about better tomorrows. She herself gave evidence about her motivation in numerous texts (see Gorlová, 1953, 1955); it is obvious that her creative activity sprang from her inner need to engage in the social situation of her time in the village. Gorlová lived in a family of twelve; she lost her father at the age of six and had to work on a farm from childhood. Later, in 1934-45, she worked in the Bat'a Works in Zlín as a decorator-painter of toys and embroiderer of pictures. After the war, she returned to Boršice, where she and her husband established a family shop that made wooden painted goods. Later, the communists took over the shop and nationalized it. After that, Gorlová held various manual labour positions: in the United Farmer's Cooperative in Boršice, the Moravian Iron Works in Olomouc-Řepčín, and the Vlára Machinery Plant in Slavičín, among others.

In 2015, Czech Radio Plus broadcast a programme on the life and work of Anežka Gorlová by Petr Slinták.⁸ Based on the narrations of witnesses, the programme brought interesting information about the motivation of Gorlová to compose songs with farming cooperative topics. These included the fact that one of her older brothers had left for the USA before the war in search of work. There he became a large-scale farmer, who owned a threshing machine, combine harvester, reaper-and-binder machines, tractors; he was able to provide employment to people as he was a large-scale plant-grower and agriculture producer. Her younger brother Josef managed to visit him before the war and quickly understood the benefits of this type of farming. The real life in his native village differed distinctly: in the Czech lands, people ploughed mostly with cows; few people owned horses;

8. Broadcast by Český rozhlas Plus on February 14, 2015. Available from: <<https://prehravac.rozhlas.cz/audio/3316129>>.

the productivity of work was low and did not match the effort and drudgery involved. After the communist coup in 1948, Josef turned to the idea of cooperative farming based on his American experience. Being a role model for his sister, she adopted the same idea. Hence her compositions are not fictitious, but true reflections of the daily life around her. When she would write a song about an old-time farmer and hard work in the fields, she was documenting the life of her childhood and youth. When she praised combine-harvesters and tractors, she was reflecting on the American experience of her brother and her belief in the better and easier life of a village farmer in her country too. When she would adore Stalin and the communist regime, she really believed (under the influence of the war impressions of her generation) in the life of peace and the righteous society. Nevertheless, we may realize how difficult a 'revelation' this was for her later.

After depicting the context of Anežka Gorlová's work, we may ask if it is right to refer only to her when speaking about the new song and whether her songs fit such a label best. As shown by music folklorists Olga Hrabalová (Kadlčíková 1953, Hrabalová 1954) and Věra Thořová (Stiborová 1959, 1960), Gorlová represented the distinct bearer of folk singing tradition, and at the same time she was a folk composer who followed folk expressive means that she had gained in the family and community via natural transmission. She also wrote songs with no propaganda content, and they always reflected her experience and emotions. She lived in an area where folk activities partly continued to survive. Writing new songs in her region was still connected with the traditional variation process and folk creativity. Under the influence of the folklore movement, this approach gradually turned into a unique and intentional creative activity. The above-mentioned Věra Thořová (Stiborová 1959, 1960) has gathered evidence about numerous other composers, who reflected daily life in a similar way to Gorlová. As an example, see the following song by Jan Ňorek from the Hornácko region, set to the tune of a folk song:

Dajte vy, národy

Oh, the Nations, Put Together

1. Dajte vy, národy,
huavy dohromady,
reknite si šeci,
reknite si šeci,
že nescete vojny.
2. Vojna je drahý špás,
páni z ní bohatnú,
že ju oni nescú,
že ju oni nescú,
to oni nereknú.
3. Lesci s vojnú prijdú,
šeci odpovíme,
jejich tvrdé huavy,
jejich tvrdé huavy
až k zemi skuoníme.

Oh, the nations
Put your heads together
Tell everyone
Tell everyone
That you don't want war

War is an expensive pastime
It makes lords richer
They would not say
They would not say
That they don't want it

If they come with the war
We all will answer it
We will bend their hard heads
We will bend their hard heads
Down to the ground

(Mišurec 1954: 149)

There was still another group of composers of new folk songs. They were the representatives of the intelligentsia and members of the people's ensembles from the urban environment. The extent of their follow-up of folk traditions differed, as did their life experience. Some of them wrote songs in the style of Anežka Gorlová, others responded to commissions for composing that were published in periodicals focused on the people's artistic creativity, or commissions which individual methodological establishments sent directly to ensembles. Selected methodologists insisted on the creation of the new folk song. In 1956-1959, the international folklore festival in Strážnice advertised in its programme a competition for the best new folk song. These songs were broadcast on radio, recorded by gramophone companies and published in magazines, as well as in specific songbooks.

Frequently, their topics included the progress of the economy linked with the existence of agricultural cooperatives, as well as criticism of those who refused to join in the communal work or who did adhere to the old ways of farming; some topics related to the white dove as a symbol of peace⁹. Still others celebrated the communist regime and its representatives. Concerning their texts and melodies, the level of quality differs enormously. Many song lyrics use word clichés. Some songs are successful revivals of folk songs; some song lyrics are amateurish doggerels, sometimes even embarrassing.

Analysing the songs today, one may ask how to perceive these as evidence of the period. Did songs in this vein always reflect the composers' own views, or were they a necessary evil and required sacrifice to the higher-ups, a way to meet given demand, or even a result of calculated self-interest? The answer might not be as simple as it may seem at first sight. Both the past and present research show that the songs primarily reflected the world the way their authors saw it, or wanted to see it. In retrospective, it is hard to say whether the songs really reflect the demand of the society or connected rewards (such as prizes, holiday trips, and so on). Some of the composers prefer to forget their 'sins of youth'; some have difficulties to recall them. No matter what their motivation was, it was just a mere episode of their lives. As an example, here is a recollection of Jaromír Štrunc, one of the authors of new folk songs in the Radhošť Folk Ensemble from the town of Rožnov pod Radhoštěm.¹⁰ He recalls a song which he composed with

9. Some of the songs were published by the Centre of Folk Creativity in a separate song book called *Holubičky míru lidových písní a tanců* [*Piece Doves of Folk Songs and Dances*]. Praha: Ministerstvo informací a osvěty, [1953].

10. Václav Bradáč and Vladimír Štrunc composed songs for the Radhošť Folk Ensemble. Most of the songs are derivatives of older folk songs, with no adequate contemporary content and they were composed for the full dance programmes of the ensemble. If Bradáč the choreographer did not find a suitable folk song for a planned number (with a text on a specific topic), he himself wrote lyrics in the required vein and Štrunc set it to music, or even co-wrote the text (see Niklová 2009: 17).

his brother Vladimír Štrunc in 1954: *The Sun Sinks Low*. “It was a competition organized by the *Mladá fronta / Young Front* daily on the occasion of the Spartakiad (national gymnastics festival). We were the winners and got a radio as a reward. It was kind of a tendentious song. I wrote the lyrics; my brother, the melody. We have never performed it. We just sent it to the competition. It was our first radio, a very tiny little one. But I don’t even remember the song at all.” (Niklová 2009: 17) It is hard to say whether the author really has forgotten his song, or whether he did not want to remember it. Nevertheless, the song has been saved in the archives of the National Institute of Folk Song. It can be found in the collection of songs that were sent by individuals and/or ensemble leaders in response to the commission of the Regional House of the Education of the Public in what was then the town of Gottwaldov (today Zlín). The institution planned to publish a regional collection of new folk songs.¹¹ Nevertheless, the song was not included in the volume, but it will be published here, in the volume from the Náměšť colloquy.

- | | |
|--|--|
| 1. Slunéčko sa níží,
ej, večera sa blíží,
kdo doorá polečko,
Jura práce nechál,
co měl, neudělal,
nedodržel slovečko. | The sun sinks low
Hey, the evening is coming,
Who will finish ploughing?
Jura has left the field
Not doing what he was supposed to do
He didn’t keep his promise. |
| 2. Však jeho Hanička,
ej, šikovná cérečka,
lepší práci zastala,
krávy podójila,
všecko pokludila,
na Juříčka čekala. | Anyway, his Hanička
Hey, a skilful girl
She managed to do better
She milked the cows
She cleaned everything
She waited for Juříček. |

11. See Volavý, Vítězslav. [1957]. *Sborník písní lidových autorů gottwaldovského kraje* [*A Collection of Songs by Amateur Composers of the Gottwaldov Region*]. Gottwaldov: Krajský dům osvěty v Gottwaldově.

- | | |
|---|---|
| 3. Už idú cestičkú,
ej, s veselú notečkú
o tej velkéj parádě,
až sa všeci zéjdú,
radovať sa budú
na téj Spartakiádě. | Here they walk along the path
Hey, with a jolly tune
About a great parade
When everybody will meet
And will be merry
At the Spartakiad. |
| 4. Dyt' všeci pojedú,
ej, s bílú holuběnkú
a přes městeček brány
dovezú pozdravy
do matičky Prahy
až na samé Hradčany. | All people will go
Hey, with a white dove
And over the city gates
They will bring greetings
To Prague the Mother
Up to Hradčany |
| 5. Měsíček vysoko,
ej, do rána daleko,
všeci už dlúho spali,
Juříček s Haničkú
v noci při měsíčku
polečko doorali. | The moon is high
Hey, the morning is far
Everybody has fallen asleep
Juříček and Hanička
Finished the ploughing of the field
At night by the moon. |

In conclusion: today, the texts of the new folk songs with propaganda content have more or less a comical effect; we tend to overlook their period context including the many examples of the tragic course of collectivization of the countryside, which by no means echoed the real life as it was presented in songs. The songs provide testimony of the period, as do the regime films like *Zítře se bude tančit všude* / *Tomorrow People Will Be Dancing Everywhere* or *Ještě svatba nebyla* / *A Wedding Has not Happened Yet* (to name the most known Czechoslovak films created with the assistance of the people's ensembles), and popular (Czechoslovak 1950s full length) films like *Anděl na horách* / *Angel in the Mountains*, *Císařův pekař – Pekařův císař* / *The Emperor's Baker – The Baker's Emperor*, and *Hudba z Marsu* / *Music from Mars*. At present, many people watch these films with a certain nostalgia not realizing the harsh reality of the period in which the films originated on the demand of the totalitarian regime.

Nevertheless, as regards the new, politically committed songs written in the spirit of folk tradition, we may ask how these songs differed from other revival compositions, and why they were forgotten in spite of their previous, well documented popularity. We may wonder what the difference are between revival songs like “Vínečko bílé”/“White Wine” by Fanoš Mikulecký, “Vinohrady, vinohrady” / “Vineyard, Vineyard”/ by Jan Kružík, “Ty si, Janku, ty si zbojník”/ “You Are, Janek, You Are an Outlaw” by Milan Švrčina, “Za Moravú třešně sú”/ “There are Cherry Trees Beyond the Morava” by Jaroslav Smutný, and the peace song “Bílá holuběnko”/ “The White Dove” by František Mrlík, the propaganda Venbuňk “Hore chlapi, hore sklénky” / “Glasses Up, Boys, Glasses Up” by Jaroslav Čech and Eduard Kavan, and “Kosénka”/ “Little Scythes” by Anežka Gorlová. In effect, these songs reflected the same that the authors of old had in authentic folk songs, when they sang about their sorrows and joys, their work, the countryside, war, social ills, and life philosophy – about the world they were living in. What makes politically committed songs different, what is offensive in them, what provokes laughter in them? Is the difference in the individual words like a combine harvester, tractor, or cooperative farm? Why are some other songs not effective in the same way, namely songs about ships in the harbour of Bremen, about the hard work in factories, in songs about migration to America and buying a pistol,¹² war and battle songs about rifles and cannons¹³, or urban industrial songs about hard work¹⁴? What is the difference between a song about a tractor

12. See Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie 2014: Vystěhovalectví do Ameriky a kulturní paměť (na příkladu moravské zpěvní tradice) [Emigration to America and Cultural Memory (Based on an Example of Moravian Singing Tradition)]. In *Od folkloru k world music: Svět v nás, my ve světě*, edited by Irena Příbylová and Lucie Uhlíková, 9-24. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko.

13. See e.g. Zich, Otakar 1922: *Vojenský zpěvník československý*. Praha: Čsl. vědecký ústav vojenský.

14. See e.g. *Český revoluční zpěvník. Vybrané revoluční, lidové, dělnické a budovatelské písně od dob nejstarších až po dobu současnou* [Czech Revolutionary Song Book:

ploughing fields and a song about a lad who ploughed a little, because his wheel got broken?¹⁵ Both songs speak about work in the fields, although each of them originated in a different period. Could the problem lie in the fact that the song was composed on demand? I do not think this could be the reason. There are many songs with a similar history in the past¹⁶ and they were accepted without problems. Perhaps a more important issue here is the inappropriateness of the content and form. In the words of Slovak folklorist Soňa Burlasová (1977: 158), this is one of the basic features of a traditional folk song. She says that a folk song is not only an expression of the life opinions and feelings of an individual, but that it reflects the feelings and opinions of a community. As history has proved, the folk have not identified with these songs, despite all the efforts of the totalitarian regime and the subsequent visions of certain professionals. Real life lagged behind the praised ideal too much.

Nevertheless, these songs should not be forgotten. They are not only topical songs that also existed in the folk tradition, but they disappeared from the singing repertoire because they had lost their function (Burlasová 1980: 9). They represent a peculiar document of their period, and provide evidence of how easily people can be manipulated, as well as how fast people are forget.

The study was written with the support of the grant GA17-26672S *Tíha a beztlíže folkloru: Folklovní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích* [The Weight and Weightlessness of Folklore: the Folklore Movement in the Second Half of the 20th Century in the Czech Lands].

Selected Revolutionary, Folk, Workers', and Socialist-construction Songs from the Early Days up to the Present], edited by Vladimír Karbusický and Jaroslav Vanický. Praha: SNKLHU, 1953; *Dělnické písně* [Workers' Songs], edited by Vladimír Karbusický and Václav Pletka. Praha: SNKLHU, 1958.

15. [The author refers to a Czech folk song called "Ach, synku, synku" ("Oh, My Lad") which in the country is also known to be a popular song of the first Czechoslovak president, Tomáš Garrigue Masaryk.]
16. This refers to broadside ballads which campaigned against migration from the Austrian monarchy; see note 12.

References:

- BARTOŠOVÁ, Milada. 1957. Poučení z Hradce Králové [An Instruction from Hradec Králové]. *Klub*, no. 10: 21-23.
- BURLASOVÁ, Soňa. 1977. K dialektike vzťahu folklórnej a estetickej hodnoty ľudových piesní [On Dialectics of the Relationship between Folk and Aesthetic Value of Folk Songs]. In *Premeny ľudových tradícií v súčasnosti 1. Československo*. Bratislava: Veda. 157-167.
- BURLASOVÁ, Soňa. 1980. *Ej, prišli sme, prišli sme na pole družstevné. Ľudová písňová tvorba s tematickou jednotných roľníckych družstev* [“Hey, we have arrived in the cooperative farm’s fields”. *People’s Song Creativity on the Topic of United Farmer’s Cooperatives*] Bratislava: Príroda.
- GORLOVÁ, Anežka. 1953. Jak vznikaly mé písně [How did my songs originate]. *Lidová tvořivost* 4, no. 3: 97-96.
- GORLOVÁ, Anežka. 1955. *Písně Anežky Gorlové* [The Songs of Anežka Gorlová]. Praha: Mladá fronta.
- HRABALOVÁ, Olga. 1954. Nová tvorba A. Gorlové [New compositions of Anežka Gorlová]. *Československá etnografie* 2, no. 2: 145-156.
- JÍROVÝ, Zdeněk. 2005. *Osvětou k svobodě* [With Enlightenment to Freedom]. Praha: NIPOS.
- KADLČÍKOVÁ, Olga. 1953. *Boršice. Příspěvky k historicko-etnografické monografii moravskoslovenské obce* [Boršice: Contributions to the historical and ethnographical monograph of the village in the Slovákco region]. MA thesis, University of Jan Evangelista Purkyně.
- LAUDOVÁ, Hana. 1954. Význam lidové umělecké tvořivosti v boji za mír a úkoly souborů lidových písní a tanců v budování socialismu v naší vlasti [The Meaning of the People’s Artistic Creativity in the Process of Fighting for Peace, and the Goals of Folk Song and Dance Ensembles in the Building of Socialism in the Czechoslovak Socialist Republic]. In Multiple editors: *O lidovém tanečním umění. Sborník pro práci souborů lidových písní a tanců*. Praha: Orbis: 9-25.
- MÍŠUREC, Zdeněk. 1954. *Veselo, muziko, ešte lepší bude. Práce v lidové písni* [Be merry, music, there will be better times. *Work in folk songs*]. Praha: Naše vojsko.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie. 2018. „Něco za něco...“: Folklorní hnutí v českých zemích ve světle totalitární kulturní politiky [“Quid Pro Quo”: Czech Folklore Revival Movement in the Light of Totalitarian Cultural Policy]. *Český lid* 105: 177-197.
- STAVĚLOVÁ, Daniela. 2017. Zítřka se bude tančit všude, aneb jak jsme se protancovali ke svobodě. Dichotomie tzv. folklorního hnutí druhé poloviny 20. století [Tomorrow, People Will Be Dancing Everywhere or How Did We Dance Towards Freedom. Dichotomy of the Folklore Revival Movement of the Second Half of the 20th Century.]. *Český lid* 104: 411-432.
- STIBOROVÁ, Věra. 1959. *Nově vznikající lidové písně v komparaci se staršími sbírkami* [Newly emerging folk songs in comparison with earlier collections]. MA thesis. Prague: Charles University.
- STIBOROVÁ, Věra. 1960. Problematika nových lidových písní [Issues concerning the new folk songs]. *Český lid* 47, n. 4: 179-188.

UHLÍKOVÁ, Lucie. 1997. Gorlová Anežka. In *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*, edited by Martina Pavlicová and Lucie Uhlíková, 33. Strážnice: Ústav lidové kultury.

Summary

The paper explores memory in connection with the new folk songs which originated in totalitarian Czechoslovakia within the folk movement. These songs were written in the spirit of folk tradition, but they had topical content, which often showed political motive and propagandist intent. The songs were mostly externally initiated, by requests of the political apparatus working via supervising institutions in the newly created area of *lidová umělecká tvořivost* or the people's artistic creativity. The supervising institutions established basic goals for ensembles, including the support of socialist-construction efforts, the fight for peace, and the education of the new, socialist man. Folk music ensembles were supposed to extend folk tradition, not to preserve them, and to further develop them by reflecting on contemporary problems within society and the transformation of the countryside. As a result, in their performances folk ensembles presented a romantically imagined world of folk culture with new, politicized compositions inspired by folk heritage. The new songs, as well as the full programmes of ensembles who performed them, presented a picture of village life in socialist society: living in peace, enough food, the modernization of agriculture and the resulting improvement of farm work conditions, and the benefits of cooperative work. In analysing the songs today, one must ask how to consider the people's artistic creativity within its context. Did songs in this vein always reflect composers' own views, or, were they a necessary evil and required sacrifice to the higher-ups, a way to meet societal demand, or even the result of calculated self-interest? The answer might not be as simple as it seems at first sight.

Key words: Folk song; totalitarianism; culture politics; folklorism; the misuse of cultural heritage.

ALIKVOTNÍ FLÉTNA V „PAMĚTI“ PÍSNÍ SEVEROZÁPADNÍCH KARPAT

Marian Friedl

Nenápadná alikvotní flétna, nástroj světového rozšíření a velmi typická pro celé Karpaty, nemá hmatové otvory a pracuje pouze na principu rozeznívání alikvotních tónů. Na první pohled se zdá, že takovýto primitivní nástroj nikdy nemohl mít větší vliv na hudební myšlení lidí v oblastech, kde se vyskytoval. Jakmile ale porozumíme jeho hráčským možnostem, zjistíme, že řada „záhadných“ modů typických pro lidové písně východní Moravy prokazuje nápadnou souvislost právě s tímto hudebním instrumentem. Uchovala „paměť písní“ vzpomínku na jeho někdejší slávu?

Alikvotní flétna – známá neznámá

Akustické vlastnosti alikvotní flétny umožňují nejsnáze hru v modu sestaveného z tónů přirozené řady (viz obr. 1). Tento modus silně připomíná lydickou stupnici pro nápadně vysokou kvartu odpovídající 11. harmonickému alikvotu. Ten je ve skutečnosti pouze cca o 50 centů vyšší než temperovaná čistá kvarta (a podobně jsou naopak zase velká sexta a velká septima nižší).¹ V zápisech lidových písní nacházíme odraz této vyšší kvarty v písňovém fondu celé oblasti slezsko-slovenského a moravsko-slovenského pomezí (tedy po celém tudy vedoucím karpatském oblouku) a někde, jako je tomu v oblasti Kysuc na Slovensku, je její výskyt v melodickém materiálu dokonce převažující.²

1. Nejvýraznější odchylky od rovnoměrně temperované řady jsou vyjádřeny na obr. 1 trojúhelníkovými hlavičkami – podle vrcholu směřování trojúhelníku jde buď o odchýlení směrem nahoru, nebo dolů. Za podnětné připomínky k problematice odchylek v přirozené řadě děkuji Janu Kašpaříkovi.
2. Viz např. Lariš 2010.

The image displays four musical staves illustrating the construction of a harmonic series for a flute. The first staff, labeled 'alikvotní řada', shows a sequence of notes from F (1) to F (18) on a bass clef staff. The second staff, 'uzavřená trubice', shows the harmonic series for a closed tube, with notes F (3), Bb (5), D (7), F (9), Ab (11), C (13), Eb (15), and F (17). The third staff, 'otevřená trubice', shows the harmonic series for an open tube, with notes F (1), Bb (3), D (4), F (5), Ab (6), C (8), Eb (9). The fourth staff, 'výsledná řada alikvotní flétny', shows the resulting harmonic series of the flute, combining the notes from the open and closed tube series: F (3), Bb (4), D (5), F (6), Ab (7), C (8), Eb (9), F (10), G (11), Ab (12), Bb (13), C (14), D (15), Eb (16), F (17), G (18).

Obr. 1. Alikvotní řada a základní modus alikvotní flétny (vlastní zápis)

Příklady alikvotní flétny v organologické literatuře nejčastěji pocházejí z Rumunska (*tilincă*), Nové Guineje (*nama*) a Norska (*seljefløyte*).³ Dalšími jsou *pira ra'anga* z Brazílie, *podolka / koncovka / rifovka / goralská píšťalka* ze Slovenska, *piszczalka salaszniowa / fujara (wielko)postna* z Polska, *skosivka / telenka* z Ukrajiny, *tilinkó* z Maďarska, *pitkähuilu* z Finska, *kalyuka* z Ruska, *sälgflöjt / sälgflöt* ze Švédska a další nástroje z Melanésie či Afriky.⁴ Ještě větší původní rozšíření se však dá předpokládat pro ranou historii lidských kultur vůbec. V nejjednodušší podobě totiž alikvotní flétnu tvoří pouze na obou koncích otevřená trubice, která nemusela být jako hudební instrument vůbec rozeznána.⁵ Z organologického hlediska je tento nástroj zvláště významný tím, že jeho hráčské možnosti definují fyzikální zákony bez ohledu na místo či čas jeho výskytu. Rozeznívání alikvotů je jednoduše zdrojem přirozené řady po celá tisíciletí, co se nástroj vyskytuje v lidských kulturách. Mohli bychom tedy také předpokládat, že

3. Viz např. Sadie 1984; Baines 1992; DeVale 1990; Montagu 2007; Marcuse 1964.

4. Srov. Leng 1967; Elschek 1991; Alexandru 1980; Paluch 2010; DeVale 1990; Manga 1998; Šostak 2014; Baines 1957, 1992.

5. Bliže viz Montagu 2007: 65.



pecora. Vnde rusticos habet diuites, ut plerique i. uaccas per hyemem enutriant, multosq; boues agnunt, quorū carnes meliores esse dicuntur carnibus bouum Vngaricorū, Bohemicorū & Suintensū. Multi etiā incolae uictitant ligno & resina. In italibus fontes & riuus uberes cireuacensis loca irrigantes, & præter pisces quos ferunt eximios, aliā commoditatē afferunt hominibus. Arbor enim pinus pro sua proceritate ad ædificandū multū est idonea, quā sciūdunt *Pinus nigra* in uariis usus; ceurates colligant, amnibus imponunt & Danubii aut Rhodani auehunt, & ex hoc quæstū faciunt. Sunt & in sylua hac fontes aque calide. Hinc surgunt duo balnea famosa, in oppido Baden illustri, unde marchiones Badenses nomen trahunt, unū alterū in oppido Vuldabaden, quod nūc nulla habet oppida, uicos plurimos, & per gyrum sunt turres, arces, uici & navi decorati.



Obr. 2a, b. Alikvotní flétna a dudy, Schwarzwald, Bavorsko, 16. století (soukromá sbírka Fritze Schneidera)

nalezne-li historické vyobrazení tohoto nástroje, víme, jak asi v dané době zněl. Co se však nedozvíme, je to, jak se na něj ve skutečnosti hrálo.⁶

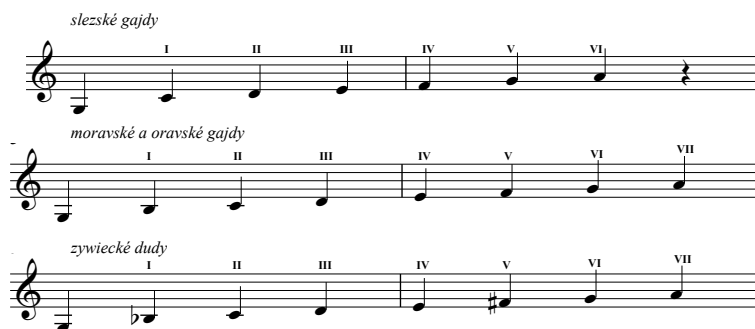
6. K tématu viz studii O. Elscheka (1980) o herních stylech v Karpatech a ve Skandinávii.

Vezměme si jako příklad ikonogram (obr. 2a, b), na němž vidíme pravděpodobně podélnou alikvotní flétnu v délce paže.⁷ Jde o rytinu z III. knihy šestidílného popisu světa s názvem *Cosmographia*⁸ Sebastiena Münstera ve vydání z roku 1559. Provenience vyobrazené scény není v textu přímo zmíněna, lze pouze předpokládat, že se obrázek vztahuje k místu, o němž je v textu řeč – daná pasáž popisuje oblast bavorského Schwarzwald. Signifikantní je zde pastýřský kontext výjevu a nesmírně zajímavé je vyobrazení souhry s dudami. Z pozdějšího období neznáme obdobný příklad tohoto spojení nikde v Evropě, takže pouze na základě tohoto vyobrazení můžeme předpokládat, že tónová řada zobrazených dud mohla být totožná se základní řadou alikvotní flétny. Na souvislost mezi tónovou řadou alikvotní flétny a středoevropského typu dud upozornil pravděpodobně jako první Jan Kašpařík ve svém článku *Kde se vzala tónová řada gajd?* (Kašpařík 2008). Porovnáme-li tónové možnosti alikvotní flétny a dud z oblastí, kde se prokazatelně alikvotní flétna používala, vidíme skutečně jasnou příbuznost. Tónové řady dud oravských, moravských, żywieckých i slezských (viz obr. 3) svou strukturou plně odpovídají struktuře tónové řady alikvotní flétny. Nejsnáze se hraje v rozsahu sexty nad základním tónem (4.–13. alikvot) a současně je možná hra ke spodní kvintě (3. alikvot) a případně lze částečným zakrytím spodního otvoru dosáhnout i citlivého tónu pod základním tónem. Zvláště nápadný je pak sled tónů żywieckých dud, kde se vyskytuje i 7. alikvot. K němu autor publikace *Pieśni żywieckie* Stefan Marian Stoiński upozorňuje, že tento sled tónů je očividně odvozený z alikvotní řady (6.–13. alikvot) a že právě 7. a 11. alikvot vykazují značnou

7. Ikonogram ze sbírky Fritze Schneidera poskytl její vlastník a správce, dr. Ralf Gehler z německého Schwerinu.

8. Poprvé byl vydán v německém znění v roce 1544, další přepracovaná vydání doplňovaná samotným autorem vycházela až do roku 1550. Přepracovávání, překládání a další vydávání díla pokračovalo i po jeho smrti v roce 1552, a to až k poslednímu vydání v roce 1628. Třetí kniha je zaměřena na Německo, Alsasko, Švýcarsko, Rakousko, Kraňsko, Istrii, Čechy, Moravu, Slezsko, Pomoří, Prusko, Livonsko.

intonační labilitu (Stoiński 1964: 490–491).⁹ Pravděpodobnost odvození přímo z alikvotní řady není příliš vysoká, za mnohem pravděpodobnější můžeme spíše považovat odvození této dudácké tónové řady z alikvotní flétny (prvním tónem těchto dud je tedy 3. alikvot alikvotní flétny, blíže viz obr. 1). Alikvotní flétna tak mohla mít vliv na hudební myšlení obyvatel v oblastech jejího výskytu do té míry, že se její tónová struktura odrazila i v konstrukčních vlastnostech značně komplikovanějšího nástroje, jakým jsou dudy.¹⁰ Podobně pak můžeme očekávat její otisk i v „paměti“ písňového materiálu dané oblasti.



Obr. 3. Tónové řady dud česko-polsko-slovenského pohraničí

Alikvotní flétna a její vliv na hudební myšlení v severozápadních Karpatech

Zřejmě první, kdo si všiml vlivu flétnových nástrojů na hudební myšlení v oblastech se silným vlivem pastýřské kultury, byl etnograf, sběratel, hudebník, filmař a fotograf Karel Plicka (1894–1987). Svě postřehy k tomuto tématu ze sběrů na Slovensku shrnul v článku *Pastýřská hudební kultura v lidové písni slovenské*.

9. K různým typům dudáckých řad viz např. Stoiński 1964; Pietruszyńska 1936; Garaj 1995; Čip – Klapka 2006; Stolařík 1958.

10. Pro další informace o možném vlivu alikvotní flétny na další nástroje jako kobza, housle nebo dlouhá třídírková píšťala viz Friedl 2014, 2016.

Dokládá zde i značný vliv alikvotní flétny na melodiku slovenských lidových písní „Bezpečně tvrdím, že toniny slovenských písní jsou dány a určeny tonovými řadami píšťal tu užívaných. [...] Vezměme nejprimitivnější ze všech domácích pastýřských píšťal: píšťalu přímou se zobcem bez dírek [...], prastarý typ, kdysi na Slovensku velmi rozšířený a ještě dnes ojediněle se vyskytující. Nástroj, na který pískají (resp. pískali) jak staří pastýři, tak i zcela malí chlapci. A tato nejjednodušší všech píšťal, až dětsky primitivní, má velikou důležitost pro poznání základního tónového materiálu většiny slovenských písní.“ (Plicka 1929: 259–261)

Plicka předpokládal, že užívané flétnové nástroje toho kterého kraje měly zásadní vliv na zdejší melodiku, větší bohatost modů vysvětloval užíváním vícero druhů píšťal (okolí Zvolena) a také obecný sklon slovenských písní k modulacím odvozoval z flétnových nástrojů.¹¹ Tyto domněnky se pokusil korigovat Jozef Kresánek ve svém díle *Slovenská ľudová hudba zo stanoviska hudobného*, vydaném poprvé v roce 1951. Kresánek uznával odvození melodiky tzv. *valaských piesní*, resp. tetrachordálního systému vůbec, z fujary (Kresánek 1997: 119–128, 164), ale zcela odmítal závislost melodik na přirozené harmonické řadě.¹² V této souvislosti připomněl i další podobné melodiky, k nimž se váže termín Adolfa Chybiňského *podhalanská tonalita*¹³ pro typickou melodiku polských Tater, a termín Wernera Danckerta *Alphorntonleiter* pro melodiku alpského prostoru. Alikvotní flétna i dlouhá pastýřská trouba typu alphorn sice dávají odpovídající tóny hojně se vyskytující ve zdejších nápěvech, ale nástroje a zesílené alikvoty jsou dle Kresánka jen inspiračním zdrojem, nikoli východiskem pro tvorbu stupnic (Kresánek 1997: 172–178).

11. Plickův pohled byl do značné míry odrazem dobové diskuse o tom, zda zvláštnosti melodik slovenské lidové písně jsou vysvětlitelné vlivem liturgické hudby (především gregoriánského chorálu) a případně pozůstatkem starořecké hudební kultury. Srv. přehled těchto teorií např. zde: Kresánek 1997: 64–68.

12. To ostatně odpovídá závěrům, které publikoval již v roce 1885 Alexander John Ellis ve svém článku *On the Musical Scales of Various Nations* (Ellis 1885).

13. Viz blíže Chybiňski 1926.

V podstatě k témuž závěru jako Kresánek došel na jižní Moravě i Vladimír Úlehla (1949: 289): „*Byly tedy nápěvy do určité míry plodem píštal, ale píštalý byly vybírány podle hudebního vkusu.*“ A totéž objevíme, pokud se blíže zaměříme např. na nápěvy slováckého Hornácka či oblasti slovenských Kysucí. Nahlédneme-li do sbírky Pavla Kužmy *Piesne Kysúc* (2004), na první pohled vidíme charakteristické „lydické zabarvení“ většiny písní. Málo nás pak překvapí, že právě tam byla silná tradice výroby alikvotní flétny.¹⁴ Ale výrazné lydické zabarvení nacházíme také v písňovém materiálu Bílých Karpat, zejména na Kopanicích a Hornácku, kde naopak máme k tomuto nástroji zprávy jen mizivé.¹⁵ Etnomuzikolog Dušan Holý například k situaci na Hornácku poznamenal: „*Sílu působnosti některých píštal dokazuje v taneční písni na Hornácku, především v sedlácké, poměrně bohatý výskyt lydických tónových řad. [...] Vliv píštal lze jinak spatřovat také v častém užití kvintových kroků sestupných i vzestupných, příznačných pro celý východomoravský písňový folklór i pro značnou část Slovenska.*“ (Holý 1966: 403) Pravděpodobně nás tedy nepřekvapí, že když projdeme např. publikaci *Hornácké písně* (Zeman 2000) nalezneme zde ze 104 písní 12 s lydickým zabarvením. Zdá se tedy, že měla-li někde alikvotní flétna větší vliv na formování hudebního myšlení, zanechala své stopy v „paměti“ místního písňového materiálu a to i tam, kde paměť lidská na užívání tohoto nástroje již zapomněla.

Ale zkoumáme-li souvislost mezi charakteristickými rysy v melodikách severozápadních Karpat a alikvotní flétnou, můžeme nalézt další zajímavý příklad. Zatímco řada přirozených tónů od 4. alikvotu je chápána jako samozřejmý zdroj lydických a lydizovaných melodik,¹⁶ potenciál alikvotní flétny jako inspi-

14. Je ale potřeba zdůraznit, že výraz *lydické zabarvení* znamená hojný výskyt tzv. lydické kvarty, ale nikoli převahu písní v lydickém modu. Když Bronislav Lariš provedl analýzu vybraných 100 písní ze zmíněné sbírky *Piesne Kysúc*, zjistil, že pouze 26 z nich je plně lydických a tedy kompletně hratelných na alikvotní flétně (Lariš 2010).

15. Blíže k tomu viz Friedl 2016: 34–37.

16. Tj. melodik s výhradně zvětšenou kvartou a melodik s kolísavou kvartou.

račního zdroje tzv. *moravské modulace*¹⁷ je zcela neznámý. Na možnost hry od 9. alikvotu uzavřené trubice (tedy znějící o oktávu níže) upozornil již Joža Ország-Vranecký (1963: 33), ale není jasné, zda znal tuto techniku z autopsie, či se jednalo o jeho invenci. Nicméně tuto techniku užívá dnes i Janusz Macoszek (*1985) z Istebné (PL), průvodce v rodinném muzeu Kawuloků ve Slezských Beskydech.¹⁸ Tónová řada od 9. alikvotního tónu pro něj představuje základní herní materiál.¹⁹ A takto odvozenou škálu navíc nalezneme i na sousedním Żywiecku pod názvem *gama wałaska* (Stoiński 1964: 495–498). Princip této odvozené tónové řady spočívá v tom, že si zvolíme za základní tón druhý stupeň tzv. *lydické řady* a získáme stupnici blízkou *mixolydickému modu*. Pokud pak tentýž princip aplikujeme na dalším stupni, alikvotní flétna nám umožní i hru mollových písní.²⁰ Užitím odvozených řad se repertoár nástroje nebyvale rozšíří a kupodivu dobře odpovídá i řadě modálních nápěvů (srov. obr. 4).

Když nyní touto optikou nahlédneme například do třetí sbírky Františka Sušila *Moravské národní písně*, která poprvé vyšla v letech 1853–1859, zjistíme, že z celkového počtu 2361 písní je 32 v základní řadě alikvotní flétny, 21 písní využívá 1. odvozené řady

17. Příklad melodiky, v níž melodie sestupuje o velkou sekundu pod základní tón. Termín užíval L. Janáček pro nápadný výskyt této melodiky v prostoru Moravy, ale nalezneme jej i v písňovém materiálu slovenském. Viz blíže Janáček 1899–1901, 1955; Kresánek 1997; Trojan 1995.

18. Zásadní vliv na přenos zdejších hudebních tradic do druhé půle 20. století měl Jan Kawulok (1899–1976) z Istebné. Byl vyhledávaný léčitel, vypravěč, znalec místních tradic, muzikant a výrobce řady tradičních hudebních nástrojů jako *trombita*, *fujara* (tj. bezová alikvotní flétna), *siedmieotworowa/osmieotworowa piszczalka*, *piszczalka dziadkowa*, *piszczalka salašnickowa*, *gajdy*, *róg pasterski*. Od 60. let se jeho dům stal vyhledávaným cílem zájemců o lokální tradice a postupně zde vzniklo jakési soukromé muzeum (*izba regionalna*), které funguje doposud pod názvem „Chata Kawuloka“. Své znalosti předával ochotně komukoli, kdo projevil zájem, ale největší vliv měl na svou dceru Zuzannu Kawulok (*1938), od níž se pak od osmi let učil i nynější průvodce v muzeu Janusz Macoszek.

19. Nahrávaný rozhovor z června 2013.

20. Pro tuto techniku jsem však nenašel doposud jediný doklad, jde tedy jen o hypotetickou možnost.

základní řada:
lydická s velkou i malou 7

(5) (7) (#7) 1| centrální 2 3 4 5 6 7 #7 8 9
tón

I. odvozená řada:
od 2. stupně

(6) (7) 1| centrální 2 3 4 5 6 #6 7 8
tón

II. odvozená řada:
od 3. stupně

(5) (6) (7) (#7) 1| centrální 2 3 4 5 5 6 7
tón

Obr. 4. Základní a odvozené řady alikvotní flétny (vlastní zápis)

a 17 písní obsahuje kolísavý 4. stupeň.²¹ Překvapivý je na první pohled pestrý průběh melodií u písní bezesbýtku vystavených z přirozené řady, takže některé písně by vyžadovaly velmi pokročilé hráčské dovednosti a dobré nástroje. Příklady navíc pocházejí z celého geografického prostoru Moravy a Slezska, tedy i z oblastí, kde nemáme žádné doklady o užívání alikvotní flétny v minulosti. A rozhodně stojí za upozornění také fakt, že se podařilo nalézt pouze dvě písně (viz obr. 5), v nichž se kombinuje klesání o velkou sekundu pod základní tón a kolísavý 4. stupeň. Melodika využívající současně 7. a 11. alikvot je sice na alikvotní flétně snadno hratelná a běžně používaná například ve Skandinávii, v prostoru severozápadních Karpat je ale netypická.²²

21. Viz výběr písní, jež odpovídají základní řadě alikvotní flétny a 1. odvozené řadě v Přílohách mé dizertační práce *Alikvotní flétna v karpatských regionech ČR – organologický hologram* (Friedl 2016).

22. Srov. Elschek 1980. Sedmý alikvotní tón se v písních severozápadních Karpat vyskytuje, ale hraje se zakrýváním poloviny spodního otvoru trubice tak, aby se ozval citlivý tón k základnímu tónu. Ten tedy není součástí harmonické řady.



Obr. 5. Dva ojedinělé příklady melodiky kombinující klesání o velkou sekundu pod základní tón a zvětšenou kvartu (Sušil 1998: 377, 405)

Existují ještě další řady?

Pokud lze skutečně hledat otisk alikvotní flétny v „paměti“ písňového materiálu, můžeme nalézt i zvláštní případy, které nám hráčské možnosti ještě rozšíří. Již zmíněný Vladimíra Úlehla ve své publikaci *Živá píseň* zmiňuje tzv. *píšťalkovou tóninu* znějící tóny g-ais-h-cis-d-es-f-g (Úlehla 1949: 87, 289).²³ Tuto zvláštní tónovou řadu nalezneme konkrétně v písni č. 67 *Hnala Anka krásy* téže publikace (viz obr. 6). Na východní Moravě budeme k takovéto melodice jen těžko hledat ve zpěvnících paralelu a tím spíše nebudeme na první pohled očekávat žádnou souvislost s alikvotní flétnou. Přesto existuje zvukový záznam, na němž se ozývá této řadě melodika velmi podobná a kupodivu je hrána právě na alikvotní flétně! Na rozhlasových snímcích z brněnského a ostravského rozhlasu z let 1951 a 1955 ji totiž slyšíme ve hře Jana Zezulky (1883–1969) z Valašské Bystřice.²⁴ Zní zde tónová řada s krokem zvětšené sekundy mezi prvním a druhým stupněm, což přesně odpovídá Úlehlově *píšťalkové tónině*. Jak je možné získat tuto řadu na nástroji, u nějž po tisíciletí hráčské možnosti definují fyzikální zákony, a výsledkem by tedy měla být přibližně lydická stupnice? Teprve, když si prohlédneme Zezulkovy nástroje uložené v depozitářích muzeí, zjistíme, že průběh jejich

23. Za upozornění na tuto zvláštní melodiku a dotaz k jejímu vysvětlení děkuji pravnučce V. Úlehly, zpěvačce a výzkumnici Julii Ulehla (osobní komunikace 2018).

24. Uloženy v archivu Českého rozhlasu Ostrava pod signaturami HL 60 a HL 171.

trubice je charakteristický zúžením na spodním konci.²⁵ Tím se skupina tónů otevřeně a uzavřeně trubice od sebe intonačně značně vzdálí a získáme právě tuto řadu.²⁶ Sám Zezulka však ve zpěvu neintonoval podle hry na píšťale (a dokonce nezpíval ani ve stejné tónině, nýbrž o kvintu níže). Mohli bychom si tedy myslet, že jde jen o konstrukční specifikum jeho nástrojů, které nemělo dopad na pěveckou praxi. O to zvláštnější je Úlehla zapsaná tónová řada, v níž se právě tento variant alikvotní flétny odráží. Zpěvák, podle nějž byla píseň zapsána, pravděpodobně neměl o takovém nástroji tušení (Úlehla by nepochybně tuto skutečnost poznamenal), a přesto se v paměti zpěváka a v „paměti“ této písně uchovala patrně na takovouto alikvotní flétnu vzpomínka.

67 (*Třec*) *Hnalo dívka krávy* Strážnice. Sb. Ú. - Zp. Gajda-Piščelák v létě 1910
Trvá 30"

Hna - la An - ka krá - vy ej, hna -
la An - ka krá - vy z U - her do Mo - ra - vy,
z U - her do Mo - ra - vy.

Závěr

Na několika výše zmíněných příkladech vidíme, že tentýž primitivním nástroj pracující výhradně na principu rozeznávání alikvotních tónů může nabídnout tónový materiál vedoucí

25. K problematice kóničnosti nástrojů uložených v depozitářích moravských muzeí a ke konkrétním nástrojům J. Zezulky viz blíže Friedl 2016.

26. Tento fakt lze snadno demonstrovat i na alikvotních flétnách s cylindrickým vývrtem tak, že se do trubice takového nástroje na konci vloží kónická trubička. Je dobré ještě připomenout, že odchylky od matematicky definované harmonické řady jsou u alikvotních fléten běžné a způsobují je mj. nepravidelnosti válcového vývrtnu nebo výše zmíněná kóničnost.

k velmi odlišné hudbě. Lze na něj stejně dobře hrát melodie se základním tónem na 4. i 9. alikvotu, melodie využívající současně 11. a 7. alikvot, a dokonce velmi specifickou řadu se zvětšenou sekundou mezi 1. a 2. stupněm. Všechny tyto tónové řady jsou hratelné na flétně bez hmatových otvorů. Nicméně to, zda se skutečně tyto melodiky na alikvotní flétně i hrály, nebo zda jen alikvotní flétna nabídla tónový materiál, z něž pak dané melodie vznikaly (jak předpokládal Kresánek), nevíme. Ať je to však jakkoli, již na základě tohoto malého průzkumu „paměti“ písni můžeme konstatovat, že zjistit, kterou variantu z uvedených tónových řad používaly dudy vyobrazené na rytině z roku 1559, není možné.

Literatura:

- ALEXANDRU, Tiberiu 1980: *Romanian folk music*. Bucharest: Musical Publishing House.
- BAINES, Anthony 1957: *Woodwind instruments and their history*. London: Faber.
- BAINES, Anthony 1992: *The Oxford companion to musical instruments*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- ČÍP, Pavel – KLAPKA, Rudolf F. 2006: *Dudy v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Historie, typologie, malá škola hry, návody na výrobu*. Brno: SALVE REGINA.
- DE VALE, Sue Carole (ed.) 1990: *Issues in organology*. (Selected reports in ethnomusicology 8) Los Angeles: University of California – Department of Ethnomusicology.
- ELSCHEK, Oskár 1980: Repertoárová a hudobnoštylistická diferencovanosť pastierských bezdierekových píšťal v Európe. In: GAŠPARÍKOVÁ, Viera: *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, s. 277–297.
- ELSCHEK, Oskár 1991: *Slovenské ľudové píšťaly*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- ELLIS, Alexander John 1885: On the Musical Scales of Various Nations. *The Journal of the Society of Arts* 33, No. 1688, March 27, s. [485]–527.
- FRIEDL, Marian 2013: Hudební kultura + Exkurz / Bezdiřková píšťala. In: [Brandstetřová, Marie et al.]: *Beskydy – dny všední a sváteční*. Třinec: Wart, s. 236–267.
- FRIEDL, Marian 2014a: Alikvotní flétna – neznámá tradice Beskyd a Javorníků. *Válalsko – vlastivědná revue* 32, č. 1, s. 28–32.
- FRIEDL, Marian 2014b: Blizňata – neznámý typ lidové flétny. *Práce a studie Muzea Beskyd*. Společenské vědy, č. 26, s. 47–56.
- FRIEDL, Marian 2014c: Sbirky muzeí Moravskoslezských Beskyd z pohledu organologického. In: JESENŠKÝ, Miloš a kol.: *Etnografía Kysúc a Těšínska. Zborník z medzinárodnej etnografickej konferencie*. Čadca: Kysucké múzeum v Čadci, s. 8–31.

- FRIEDL, Marian 2016: *Alikvotní flétna v karpatských regionech ČR – organologický hologram*. Dizertační práce. Praha: Ústav hudební vědy, Univerzita Karlova.
- GARAJ, Bernard 1995: *Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied.
- HOLÝ, Dušan 1966: Hudební umění. In: FROLEC, Václav – HOLÝ, Dušan – JEŘÁBEK, Richard: *Hornácko. Život a kultura lidu na moravsko-slovenském pomezí v oblasti Bílých Karpat*. Brno: Nakladatelství Blok, s. 361–427.
- CHYBIŇSKI, Adolf 1926: O hudbě tatranských goralů. *Listy hudební matice* 6, s. 272–275.
- CHYBIŇSKI, Adolf 1961: *O polskiej muzyce ludowej*. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich.
- JANÁČEK, Leoš 1955: *O lidové písni a lidové hudbě*. Eds. Jiří Vysloužil. Praha: SNKLHU.
- JANÁČEK, Leoš 1899–1901: O hudební stránce národních písní moravských. In: BARTOŠ, František – JANÁČEK, Leoš (eds.): *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, s. 1–136.
- KAŠPAŘÍK, Jan 2008: „Kde se vzala tónová řada dud?“ www.gajdy.cz [online] [cit. 9/2018]. Dostupné z: <<http://gajdy.cz/index.php?str=clanek&cislo=107>>.
- KRESÁNEK, Jozef 1997: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Národné hudobné centrum.
- KUNZ, Ludvík 1953: Kobza. Příspěvek k výzkumu lidových hudebních nástrojů. *Československá etnografie* 1, s. 13–26.
- KUŽMA, Pavol 2014: *Ľudové piesne z Kysúc*. Čadca: Kysucké múzeum v Čadci.
- LARIŠ, Branislav 2010: *Tonálna a rytmická charakteristika hudobného folklóru Kysúc*. Olomouc: Dizertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta.
- LENG, Ladislav 1967: *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied.
- MANGA, János 1998: *Hungarian Folk Song and Folk Instruments*. Budapest: Corvina.
- MOECK, Hermann Alexander 1977: *Typen Europäischen Kernspaltflöten*. Celle: Moeck Verlag.
- MONTAGU, Jeremy 2007: *Origins and development of musical instruments*. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.
- OLĘDZKI, Stanisław 1978: *Polskie instrumenty ludowe*. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne.
- ORSZÁG-VRANECKÝ, Joža 1951: Kobza. *Naše Valašsko*, č. 1–2, s. 32–34.
- ORSZÁG-VRANECKÝ, Joža 1963: *A měl sem já písčálenku*. Ostrava: Krajské nakladatelství v Ostravě.
- PALUCH, Katarzyna 2010: *Nowa Muzyka Góralska na tle tradycyjnej muzyki Podhala na przykładzie nagrań płytowych „Góralsko siła” i „Pieśni chwały” zespołu Trebunie Tutki*. Diplomová práce. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, Wydział Historyczny, Instytut muzykologii.
- PIETRUSZYŃSKA, Jadwiga 1936: *Dudy wielkopolskie*. Poznań: Instytut zachodniosłowiański Uniwersytetu poznańskiego.
- PLICKA, Karel, 1929: Pastýřská hudební kultura v lidové písni slovenské. *Národopisný věstník československý* 20, s. 259–261.
- SADIE, Stanley (ed.) 1984: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press Limited.

- STOIŃSKI, Marian Stefan 1964: *Pieśni żywieckie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- STOLARÍK, Ivo 1958: *Hrčava. Monografie goralské obce ve Slezsku*. Ostrava: Krajské nakladatelství.
- SUŠIL, František 1998 (1860): *Moravské národní písně*. Praha: Argo.
- ŠOSTAK, Viktor 2014: *Cinnosti, šo vychoditi za mezi času*. Užhorod: Karpati.
- TONCROVÁ, Marta – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.) 2010: *Písně z Kopanic ze zápisů Josefa Černíka*. Brno: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i, Praha – pracoviště Brno.
- TROJAN, Jan 1995: *Nové národní písně Františka Bartoše (1882)*. Zlín: Studijně-dokumentární středisko Františka Bartoše Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně.
- ÚLEHLA, Vladimír, 1949: *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový.
- ZEMAN, Martin 2000: *Hornácké písně*. Eds. Marta Toncrová a Lucie Uhlíková. Brno: Etnologický ústav AV ČR.

The overtone flute in the „memory“ of songs in the northwest Carpathians

Overtone flutes, simple instruments made without finger holes (pitch differences are produced through intensification of parts of the harmonic series) are common in the Carpathian region but are also used all over the world. It might seem that such a primitive instrument could have no influence on the musical thinking of the people who use it. As soon as we understand the playing possibilities of the instrument however, we find that many musical modes typical for the northeast Carpathian traditional music show a noticeable relationship to the harmonic flute. We are not quite sure if all melodies mentioned in the paper were originally played on this instrument. However, through the analysis of the folk songs from the perspective of the harmonic flute's playing possibilities, we can at least see a significant impact of this instrument on the musical thinking of the people living in this area

Key words: Organology; overtone flute; the Carpathians; East Moravia; traditional music; folk songs.

PÍSNĚ O ROZLOUČENÍ, NEROZEZNÁNÍ A OPĚTOVNÉM SHLEDÁNÍ

Andrew C. Rouse

Sbohem, má sladká milovaná Nancy, deset tisíc krát adieu,
chystám se na cestu přes oceán, kde budu hledat něco nového.

Tak vyměň si se mnou prstýnek, milá dívko,
vyměň si se mnou prstýnek,
neboť to může být znak věrné lásky, zatímco jsem na moři.

Adieu, sweet lovely Nancy, ten thousand times adieu,
I am going across the ocean, love, to seek for something new.
Come change your ring with me, dear girl,
Come change your ring with me,
For it might be a token of true love while I am on the sea. (1-5)¹

Přestože ve sbírce Petera Kennedyho *Lidové písně Británie a Irska (Folksongs of Britain and Ireland)* (1975) nenajdeme žádnou píseň s tematikou rozlomené zástavy (anglicky *broken token*), existuje v anglo-americkém písňovém korpusu dostatek písní, které by mohly utvořit samostatnou kategorii toho jména.

Zástava (nebo také známka, znamení, odznak, symbol, důkaz, památka, upomínka) je fyzický předmět, věc milá oběma zúčastněným stranám. Může to být prsten (jako v písni *Adieu, má sladká, milá Nancy*), ale třeba také kapesník, jako v písni *Britská válečná loď*²:

1. Roud 165. "Adieu Sweet Lovely Nancy." *Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music* [online] [cit. 15. 7., 2018]. Dostupné z: <<https://mainlynorfolk.info/copperfamily/songs/adieusweetlovelynancy.html>>. Číslo odkazuje k *Roudovu rejstříku lidových písní a kramářských balad*. Roudova práce navazuje na číslování balad, které v 19. století vytvořil Francis J. Child, jehož rejstřík je dostupný na webu Pamětní knihovny Vaughana Williamse při EFDS [V. Williams Memorial Library at the English Folk Dance and Song Society].
2. Roud 372. "The British Man-of-War." *Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music* [online] [cit. 15. 7. 2018]. Dostupné z: <<https://mainlynorfolk.info/peter.bellamy/songs/thebritishmanofwar.html>>.

**Young Henry took his handkerchief and cut it fair in two,
Said he, “One half you keep for me; the same I’ll do for you.
Though the bullets may surround me and cannons loudly roar,
I’ll fight for fame and Susan on this British man-o’-war.” (13-16)**

Ne vždy je předmět rozseknutý na dvě poloviny (jako kapesník ve výše zmíněné písni), někdy je dán výměnou, jak vidíme v *Milé Nancy*. Jindy je to prostě dar na památku, jako tomu je v písni téhož jména, kdy je dárkem spletený cop a krabička na tabák s nápisem Na památku.³ V americké písni *William Hall* (Roud 400), známé též pod názvem *Čilý mladý farmář* a sesbírané v mnoha státech USA, dává mladý muž své milé celý, nerozlomený prsten a sám na oplátku žádný prsten nedostává. V této písni je mladý muž donucen dát se k námořníkům, protože jeho rodiče nesouhlasí s jeho vztahem a věří, že na moři na dívku zapomene.

Verzi písně *Snubní prsten* nahrál kanadsko-americký countryový zpěvák Hank Snow (1914–1999) někdy mezi roky 1937–1943.⁴ Na prstenu jsou jména obou milenců a když je prsten rozlomen, každý z nich dostane polovinu se jménem toho druhého:

**A cowboy with his sweetheart stood beneath a starlit sky
Tomorrow he was leaving for the lonesome prairie wide
She said “I’ll be your loving bride when you return someday”
He handed her a broken ring and to her he did say**

**“You’ll find upon that ring sweetheart my name engraved in gold
And I shall keep the other half which bears your name you know.”
He went away to ride and toil this cowboy brave and bold
But long he stayed and while he strayed the maiden’s love grew cold.**

3. “The Token”. In Dibdin, Charles (1745–1814). Broadside. Roud V413. BOD 18191 [číslování v rejstříku Bodlejiánské knihovny v Oxfordu] Viz <<http://ballads.bodleian.ox.ac.uk/static/images/sheets/15000/10936.gif>>.

4. “The Broken Wedding Ring.” *YouTube* [online] [cit. 27. 9. 2018]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zupCRO_aHrU>.

Jiný podobný motiv můžeme najít v lidových písních typu *Lord Bateman* či *Námořník, který se díval* (*The Watchet Sailor*). Zde se hrdina vrací právě včas, aby zabránil své milované uzavřít sňatek s jiným mužem – prsten mu pomůže opětovně získat dívčinu lásku:

**Just then there stood within the door a figure tall and slim
A handsome cowboy was their guest and slowly he walked in
“I’ll drink with you a toast” said he, and quickly in her glass
He dropped his half of wedding ring, then anxiously he watched.**

**She tipped her glass and from her lips a ring fell shining bright
The token she had longed to see lay there beneath the light
“Though years have been between us dear, love won our last long fight,
It’s you my cowboy sweetheart and my Jack I’ll wed tonight.”**

V některých písních se místo fyzického dárku, nebo jen tak, objevuje motiv převleku. To je i případ písně *Na březích řeky Claudy* (*The Claudy Banks*), kterou proslavila anglická rodinná pěvecká skupina Copperových. Podobně jako v jiných písních, i zde se mladý muž převleče, aby zjistil, zda je mu jeho milá věrná. Je z něj cizinec, který říká dívce Betsy, že její milý ztroskotal na severním pobřeží Jižní Ameriky:

**When Betsy heard this dreadful news, she soon fell in despair
In a-wringing of her hands and a-tearing of her hair.
“Since Johnny’s gone and left me, no man on earth I’ll take.
Down in some lonesome valley I’ll wander for his sake.”**

**Young Johnny, hearing her say so, he could no longer stand,
He fell into her arms, crying Betsy, I’m your man.
I am that faithful young man and whom you thought was slain,
And, since we met on the Claudy banks, we’ll never part again.**

Obzvláště strašlivou verzi textu s motivem *broken token*, ale se šťastným koncem, nalézáme v písni *Dcera kupce s hedvábím* (*The Silk Merchant’s Daughter*) (Palmer 1986: 140–141), v níž

je chudý hrnčíř, milý dcery kupce s hedvábím, odvelen pryč, “sloužit králi”. Jeho milá se sama v přestrojení za kupce vydá do světa, aby ho našla. Poté, co zabije jednoho z dvojice údajných Indiánů, kteří se ji pokusili oloupit, nachází svého milého, ještě však neodhalí svou totožnost. Vydají se spolu na moře, ale koráb má trhlinu, takže posádka musí plout dál na člunu. Umírají hladu, losují o to, koho zabijí, aby mohli ostatní přežít. Samozřejmě, že los padne na kupcovu dceru, která je stále v přestrojení za muže, a hrůzný čin musí vykonat její milý. Teprve v tuto chvíli dívka odhalí svou pravou totožnost:

**Then he called for a knife the business to do.
She says: ‘Hold your hand for one minute or two.
A silk merchant’s daughter in London I be;
Pray see what I’ve come to by loving of thee.’**

**Then she showed a ring betwixt them was broke.
Knowing the ring, with a sigh he spoke;
‘For the thoughts of your dying my poor heart will burst;
For the hopes of your long life, love, I will die first.’**

Těsně před tím, než je hrůzný čin dokonán, se na obzoru objeví loď a zachrání je všechny doslova za pět minut dvanáct, takže se z nich nestanou kanibalové.⁵

Všechny základní prvky spojené s motivem *broken token* obsahuje stejnojmenná píseň *Broken Token*, jak ji zpíval anglický písničkář Cyril Tawney⁶ (1930–2005). Mladý muž se vrací po

5. O případech, kdy hlad na moři dospěl až ke kanibalismu, neexistuje mnoho písní, nejznámější příklady se vztahují k hledání nešťastné expedice sira Franklina, která se ztratila v roce 1845 v Arktidě. Dále viz např. Venning, Annabel 2009: „Very British Cannibals.“ *Mail Online* [online] [cit. 26. 6. 2018]. Dostupné z: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1195810/Very-British-cannibals-How-epic-Navy-voyage-Arctic-came-truly-sinister-end.html>>.
6. „Broken Token (2).“ *The Mudcat Café* [online] [cit. 10. 7. 2018]. Dostupné z: <<https://mudcat.org/@displaysong.cfm?SongID=9403>>.

nějaké době, jeho první láska ho nepoznává a přichází naznačuje, že její milý může být mrtvý nebo ženatý. Na to ona odpoví, že mu přeje to nejlepší – štěstí, pokud je ženatý, klid, pokud je po smrti. Ona už žádného jiného mít nebude. Teprve v tuto chvíli se objeví prsten: spíše než rozlomený je pomačkaný a omlácený, jak ho námořník nosil celých sedm let své nepřítomnosti v kapse a nyní jej vyjímá na důkaz své totožnosti:

**As I walked out one bright May morning
A fair young lady I chanced to see
I asked her if she had a sweetheart
And this reply she gave to me**

**“It’s seven long years since I had a sweetheart
It’s seven long years since I did him see
And seven more I will wait upon him
Till he returns for to marry me”**

**“I don’t know how you can love a sailor
I don’t know how you can love a slave
Perhaps he’s married or else he’s buried
Or lying in his cold watery grave”**

**“Well, if he’s married, I wish him happy
And if he’s buried I wish him rest
But for his sake I will never marry
For he’s the young man that I love best”**

**He put his hand into his pocket
His fingers being so long and thin
Pulled out a ring that was bent and broken
And when she’s seen it then she fell**

**He lifted her into his arms
He gave her kisses three by three
Sayin’ “Who am I but your only sailor boy
Just returned for to marry you.”**

Jak jsme viděli, tak předmět, který je zástavou za lásku a odloučení, nemusí být vždy prsten. A také je třeba zdůraznit, že ani závěrečné odhalení nemusí vždy dopadnout šťastně. Sbírka *Real Sailor Songs* (1973 [1881]) Johna Ashtona obsahuje v sekci Láska několik příkladů písní o zástavě (zlomené či jiné). Když mladý James („chrabrý a odvážný námořník“) říká mladé Floře („dámě tak ctnostné a laskavé“), že se „musí vydat/ ke vzdálenému pobřeží“, Flora pláče a James rozlomí „prsten na dvě poloviny, a se slovy Jedna polovina je pro tebe, / si druhou polovinu přitiskne k srdci“. Floře se to ovšem nelíbí, převleče se také za námořníka a pět let se jim to podaří skrývat. Když jsou propuštěni z námořnictva a odhalí své tajemství, kapitán [užasne nad jejich odvahou a s potěšením jim vysází padesát zlatáků, aby si mohli vystrojit svatbu]:

**[The captain] was suddenly overcome with surprise,
As he gazed on her so bright, and said with delight
[...]
You lovers bold, here's £50 in gold,
With you to get married I will go...**

(Ashton 1973: No.67)⁷

V další písni se setkáváme s plavovlasou Phoeby, která truchlí pro svého tmavookého námořníka Williama, který už „je pryč dva dlouhé roky“. William ji osloví, ona ho ovšem nepozná:

**It's two long years since he left the land,
I took a gold ring from off my hand,
We broke the token—here's part with me,
And the other rolling at the bottom of the sea.**

(Ashton 1973: No. 71)⁸

7. *James a Flora aneb Setkání milenců (James and Flora or The United Lovers)*. V tomto svazku jsou číslovány písně, nikoli stránky.

8. *Plavovlasá Phoeby a její tmavooký námořník (Fair Phoeby and her Dark Eyed Sailor)*.

Když si nepoznaný William začne na Phoeby (ve zkoušce věrnosti) dovolovat, Phoeby vytáhne dýku a přísahá, „pro svého tmavookého námořníka budu žít i zemřu jako panna.“ Nakonec jí William ukáže svou polovinu prstenu a žijí spolu ve šťastném manželství „ve vesnici u moře“. Člověk by řekl, že dva roky je dosti krátká doba na to, aby člověk vzdal čekání na milého – námořní lodi se přitom obvykle stejnou dobu nedotkly země. Za neschopnost rozpoznat milence mohlo snad i to, že Phoeby věřila, že už je po smrti.

V písni *Věvec šíleného námořníka* (*The Distracted Sailor's Garland*) nepomůže námořníkovi ani to, že svou zástavu zdvojnásobí. Když se Billy vrátí, zjišťuje, že se jeho Molly vdala. Proklíná „všechny falešné milenky“, zešílí a nakonec skončí v blázinci.

**He made Vows to her again;
He would wed, if she'd believe him,
When he did return from Spain.**

**Then a Piece of Gold was broken,
And each other took a Part,
And these words by her were spoken,
Billy, thou hast won my Heart; (14-20)**

[...]

**Billy a Golden Locket gave her,
And begg'd of her to be true (33-35)**

(Ashton 1973: No. 58)

V písni *Vitáný námořník* (*The Welcome Sailor*) předstírá milý, že je přítelem dotyčného námořníka a že hledá „osamělou dívku“. Říká jí:

**...my pretty fair maid, mark well my story,
For your true love and I fought for England's glory,
By one unlucky shot we both got parted,
Any by the wounds he got, I'm broken hearted.**

**He told me before he died his heart was broken,
He gave me this gold ring, take it for a token,
Take this unto my dear, there is no one fairer,
Tell her to be kind and love the bearer. (9-16)**

Ona ho odmítne těmito slovy:

Young man, you've come too late, for I'll wed no stranger.

**Soon as these words she spoke, her love grew stronger,
He flew into her arms, he could wait no longer,
They both sat down and sung, but she sung clearest,
Like a Nightingale in spring, Welcome home, my dearest. (20-24)**

(Ashton 1973: No. 74)

Prozatím se tedy *broken token* objevoval především jako symbol věrnosti, v materiální nebo symbolické podobě. Toto vyznění podporuje tradice darování nebo vyměňování prstenů dlouhá několik století, nejčastěji, ale ne vždy jako symbolu nerozlučné lásky. Těmto prstenům se říkalo spojené prsteny (případně prsten dvojče či dvojitý prsten) a můžeme je zpětně vysledovat až do poloviny 14. století.⁹ Objevují se často v anglické literatuře, mnohokrát na ně má narážky Shakespeare, ale také další autoři, od Johna Drydena k Thomasi Hardymu. Jedna báseň Roberta Herricka se jmenuje *Dvojitý prsten aneb Uzel opravdové lásky*. Obliba těchto prstenů překračovala společenské hranice i hranice národů. Kromě toho, že byly symbolem lásky nebo loajality, byly také zcela jasně důkazem zručnosti řemeslníků, protože byly vyrobeny tak, aby vypadaly jako jeden prsten, ovšem jen do té doby, než byly rozloženy na jednotlivé části. Během 15. až 19. století se jejich obliba rozšířila po Anglii a Německu. (Podle různých zdrojů měl dvojitý prsten kazatel a reformátor Martin Luther, když se ženil s Katharinou von Bora).

9. Jeden exemplář z roku 1350 se nalézá v Londýně v Muzeu Viktorie a Alberta. [Pozn. editorů: Obecně se jedná o dva až tři kroužky, jejichž spojením vznikne jeden prsten.]

Při troše představivosti nám brzy dojde, že takový prsten vlastně není fyzicky poškozený – natož pak rozlomený na dvě přesné poloviny – spíš je jasné, že v písničkách typu *broken token* jde o dva identické (nebo zrcadlově obrácené) vzájemně do sebe zapadající kroužky, navržené tak, aby se daly spojit či rozpojit. V těchto písničkách jde hlavně o to, zda si ti dva zamilovaní zůstanou věrní. Řadu lidí to pak vedlo k závěru, že písne s tematikou *broken token* se dají vysvětlit jako fakt, který je typický pro zvyky spojené s dvojítm prstenem (anglicky *gimmel ring*), navzdory tomu, že zástava nepředstavuje vždy prsten a není rozlomená ani rozříznutá ani rozpůlená.

Píseň *O dceři londýnského kupce a jejím odvážném mladém námořníkovi* (*The London Merchant's Daughter and Her Young Sailor Bold*) má šťastné vyústění, navzdory podlému pokusu Ameliina otce zmařit sňatek a poslat Williama na moře. Amelia dává svému milému svůj vlastní prsten jako „záruku lásky“.

**One sweet May morning, just five years after,
This lovely maiden, as we are told,
Walking on the breach, met a gallant sailor,
She thought it was her sailor bold.**

**Young William knew her, and soon embraced her,
And shew'd the token of love in gold,
In joyful transports, they kissed each other,
Amelia, and her young sailor bold. (29-36)**

(Ashton 1973: No. 66)

Máme zde však ještě jeden problém, a to otázku rozpoznání. Myšlenka, že bych se mohl vážněji zabývat tematikou *broken token* v písničkách mne napadla poté, co jsem probíral pozůstalost po své matce a našel jsem dopis, který zřejmě nikdy neodeslala. Píše v něm o tom, jaký šok doma měli, když se u dveří objevil po několika letech odcizení a nekomunikování můj bratr – nejdřív ho totiž nepoznali. Dopis není datovaný, ale vztahuje se k období, kdy byl bratr ve středním věku a měl třetího potomka. Zmiňuji se o tom

jen proto, že mí rodiče si bratra stále pamatovali, a tuto fyzickou paměť podporovalo jak množství fotografií mého bratra, které ho zachycovaly od raného dětství do dospělosti (včetně otcovství), tak časté návštěvy v době, kdy spolu ještě komunikovali (bratr žil s rodiči ještě pár let po skončení univerzity).

Lidé z písní s tematikou *broken token* žádnou takovou pomoc neměli. Nepoznali by ani svého panovníka, jehož profil měli alespoň na několika mincích, které používali. Prvním vládcem, který se objevil na fotografiích, byla královna Viktorie (1819–1901). Ještě spisovatel Thomas Hardy používá dvojitý prsten (anglicky *gimmel ring*) v románu *Tess z D'Urbervillů* (1891). Spisovatel a vydavatel William Tegg upozorňuje v díle *Zavázaný uzel: Svatební zvyky všech národů* na to, že „dvojitý prsten **byl** v naší zemi po mnoho generací nejoblíbenějším prstýnkem dávaným z lásky“ (Tegg 1877: 320).¹⁰ Také *Encyclopaedia Britannica* referuje o tomto prstenu v minulém čísle: „Prstýnky označované anglicky jako *gemel* nebo *gimmel*, z latinského výrazu *gemellus*, dvojče, se vyráběly ze dvou spojených kroužků a daly se nosit buď spojené nebo jednotlivé; byly obvyklé v 16. a 17. století a často se používaly jako zásnubní prsteny.“ (*Encyclopaedia Britannica* 1886: 561)

Je možné, že ústup těchto prstenů je nějakým způsobem spojený s nástupem fotografického aparátu a s tím, jak rozšíření fotografie pomohlo vizuální paměti a rozpoznávání? Za jak dlouho člověk zapomene fyzické rysy někoho jiného? V zemích, kde se konají pravidelné třídní srazy, jako například v Maďarsku, je lidé organizují zpravidla po pěti letech. Mohla by ve výběru tohoto časového období hrát nějakou roli i schopnost rozeznávat obličej? (Shodou okolností je pět let také doba, po kterou jsou rozloučení milenci ve *Věnci šíleného námořníka*; i když co se týká délky času v populárních nebo i jakýchkoli jiných písňových textech, člověk by měl být spíše obezřetný).

10. Tegg (1877) se věnuje dvojitým prstenům na s. 320–325 a kromě jiného odkazuje na řadu literárních zdrojů.

Britský folklorista, spisovatel a editor Roy Palmer (1932–2015) objevil text jistého desátníka Johna Rydera, který v roce 1853 publikoval své zážitky pod názvem *Čtyřletá služba v Indii, z pohledu vojína* (*Four Years' Service in India, by a Private Soldier*). Ryder narukoval v roce 1845 a vrátil se do Anglie v roce 1849 nebo 1850 (Palmer 1977: 292). Detailní popis jeho návratu domů z Druhé sikhské války poskytuje bohaté důkazy o tom, jak rychle se může ztratit schopnost rozeznání tváře (a zřejmě i těla). Při návratu byl Ryder daleko snědší, než když opouštěl své první umístění v Irsku, ale nedá se předpokládat, že by někdo s jeho hodnotí měl [po pobytu v Indii] nějak zvlášť bílou kůži. V zápiscích není zmíněné žádné kruté zranění ani zmrzačení:

Zrovna byl den trhu, takže Ryder předpokládal, že ho někdo pozná a přivítá. „Koupil jsem si nový oblek a s několika lidmi jsem se potkal , [...] ale oni mne nepoznali, dokud jsem se jim sám nepředstavil.“ Protože nechtěl vyděsit rodiče, kteří o jeho příchodu nevěděli, zašel do hospody a jednoho souseda poslal pro otce. Mezitím potkává dva ze svých starých přátel; „jeden byl soused z vedlejších domu a byl stejně starý jako já. Chodili jsme spolu do školy a hráli jsme si spolu, ale ani jeden z nich mne nepoznal. Hostinský, který mi přinesl pivo, mne znal od dětství, ale nezdálo se, že bych mu byl nějak povědomý [...] prohlížel si mne odshora dolů a říkal si, kdo asi jsem. Zatímco jsem se bavil, přišel můj otec. Rozhlížel se, ale neviděl nikoho, koho by znal. [...] Zavolal jsem na něj: ‚Haló, starý pane, napijete se se mnou?‘ Podíval se na mne velice přísně... Hodně se změnil, ten starý pán. [...] Když už se chystal jít pryč, řekl jsem mu: ‚Tak tedy otče, vy mne zřejmě nepoznáváte.‘ Vyvedlo ho to naprosto z míry. Pak mne poznal. [...] Také moji přátelé mne potom poznali a v celé vesnici to vzbudilo velký rozruch. Novinka se brzy rozesla. Má matka ji slyšela a přišla se podívat; když vstoupila dovnitř, rozhlížela se, ale nepoznala mne, ačkoliv jsem seděl vedle otce. [...] Vypadala dost zmateně a řekla: ‚Někdo povídal, že se vrátil můj chlapec, ale nevěřila jsem tomu.‘ [...] Docela spokojeně odcházela, když tu jsem ji zavolal zpět: ‚Cožpak ho nevidíte?‘ Ale ani potom mne

nepoznala. Nakonec jsem řekl: „Matko, měla byste mne znát.“ Teprve potom mne ubohá stará žena poznala, a kdyby ji někdo nezachytil, skácela by se na podlahu.“ (Palmer 1977: 264–265)

Co si z tohoto autobiografického příběhu můžeme vzít, je samozřejmě anekdotické, ale z hlediska kvalitativního jde o cennou dokumentaci, která přesně zapadá do oblasti písni typu *broken token*. Zatímco autor citovaného textu nebyl okolnostmi donucen dát se odvést do armády (alespoň o tom nic nesvědčí), bude se nám hodit jako modelový příklad mladého muže, který opouští domov jako dospělý, opouští místo, kde strávil celou dobu před odvodem, a jehož po návratu nikdo nepozná. Nepoznají ho jeho známí, kamarádi z dětství, nejbližší sousedé a vskutku ani jeho vlastní rodiče – a to vlastně ještě po prodloužené době – otci koupil dvě piva a teprve potom řekl, kdo je, a jeho matka spěchala do nálevny, aby ho našla, ale přesto ho nepoznala.

V řadě písni se s tímto tématem pracuje, tak či onak. Kromě jiného zde máme důkaz o tom, že se mnoho mladých dospělých obává dlouhé doby odloučení, protože by se potom nemuseli poznat; k situaci přispívá i fakt, že před rozloučením jsou mladí lidé spolu jen krátký čas (nežijí spolu, spíš se jen namlouvají), což představuje pro pozdější rozpoznání jistou výzvu. V písniích typu *broken token* také nacházíme západní pojetí mladistvého a střemhlavého zamilování. Tak hluboké emoce potom vyvolávají tvrdohlavou a věrnou lásku, která překračuje možnosti rozeznání obličeje – aniž bychom se zmiňovali o nějaké deformaci způsobené nešťastnou náhodou, válkou nebo nemocí. Takovou věrnost v písniích často symbolizuje fyzický předmět, nebo dva předměty rozdělené na dvě části a výsledkem je tato písňová kategorie: *broken token*, rozlomená zástava.

Literatura:

ASHTON, John 1973 (1891): *Real Sailor Songs*. London: Broadsheet King.
Encyclopaedia Britannica. 1886. Ninth Edition, Vol. 20, Edinburgh, Adam and Charles Black.

- KENNEDY, Peter 1975: *Folksongs of Britain and Ireland*. London: Oak Publications.
- PALMER, Roy (ed.) 1977: *The Rambling Soldier: Life in the lower ranks 1750-1900 through soldiers' songs and writings*. Harmondsworth: Penguin Books.
- PALMER, Roy 1986: *The Oxford Book of Sea Songs*. Oxford: OUP.
- TEGG, William 1877: *The Knot Tied: Marriage Ceremonies of All Nations*. London: W. Tegg & Co. Dostupné z: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.tz1kcl;view=1up;seq=1>>.

Songs of Separation, non-recognition and reuniting

There is a category of English folk song called the Broken Token song, in which an article (often but not always a ring) is broken in two, one half each to be kept by lovers upon their separation, generally because the male lover has to join the armed forces (mostly navy) or seek his fortune (also often on a merchant ship). The present study investigates the purpose of the ring—faithfulness to each other, or recognition (jogging memory) after a period apart. Was it so easy to “forget” the person one loved in days before the camera and the photograph?

Key words: Broken token; ring; gimmal ring; love; exchanged tokens of love; separation; non-recognition.

SONGS OF SEPARATION, NON-RECOGNITION AND REUNITING

Andrew C. Rouse

**Adieu, sweet lovely Nancy, ten thousand times adieu,
I am going across the ocean, love, to seek for something new.
Come change your ring with me, dear girl,
Come change your ring with me,
For it might be a token of true love while I am on the sea. (1-5)¹**

There are sufficient songs in the Anglo-American song corpus for them to make up a category known as the Broken Token song, although not one appears in Peter Kennedy's *Folksongs of Britain and Ireland* (1975).

The token is a physical object, dear to both parties, such as a ring (as in "Adieu, Sweet Lovely Nancy", but even a handkerchief, as in "A British Man-of-War"²:

**Young Henry took his handkerchief and cut it fair in two,
Said he, "One half you keep for me; the same I'll do for you.
Though the bullets may surround me and cannons loudly roar,
I'll fight for fame and Susan on this British man-o'-war." (13-16)**

The object is not always cut in half, but exchanged, as can be seen in *Lovely Nancy*, or simply given, as in the braided hair and

1. Roud 165. "Adieu Sweet Lovely Nancy." *Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music* [online] [accessed July 15, 2018]. Available from: <<https://mainlynorfolk.info/copperfamily/songs/adieusweetlovelynancy.html>>. The Roud numbers refer to the *Roud Folk song and Broadside Ballad Index* of Steve Roud, which has superseded the ballad numbers given in the nineteenth century by Francis J. Child and which can be found at the website of the Vaughan Williams Memorial Library of the English Folk Dance and Song Society.
2. Roud 372. "The British Man-of-War." *Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music* [online] [accessed July 15, 2018]. Available from: <<https://mainlynorfolk.info/peter.bellamy/songs/thebritishmanofwar.html>>.

the tobacco box with the inscription on it in “The Token”.³ In the American song “William Hall” (Roud 400), otherwise known as the “Brisk Young Farmer” and collected in many states of the USA, the young man gives his entire ring to his sweetheart rather than breaking it in half, and does not receive one in return. Here the young farmer is coerced into going to sea, as his parents disapprove of the attachment and believe that in this way he will forget her.

In the version recorded by the Canadian-American country music artist Hank Snow (1914–1999) sometime between 1937–1943,⁴ the ring has both the lovers’ names on it, and after being cut in half each receives the half with the other’s name on it:

**A cowboy with his sweetheart stood beneath a starlit sky
Tomorrow he was leaving for the lonesome prairie wide
She said “I’ll be your loving bride when you return someday”
He handed her a broken ring and to her he did say**

**“You’ll find upon that ring sweetheart my name engraved in gold
And I shall keep the other half which bears your name you know.”
He went away to ride and toil this cowboy brave and bold
But long he stayed and while he strayed the maiden’s love grew cold.**

Taking another folksong motif stretching from “Lord Bateman” to “The Watchet Sailor”, he returns just in the nick of time to prevent his beloved entering marriage with another and reigniting the maiden’s love for him through the ring:

**Just then there stood within the door a figure tall and slim
A handsome cowboy was their guest and slowly he walked in
“I’ll drink with you a toast” said he, and quickly in her glass
He dropped his half of wedding ring, then anxiously he watched.**

3. DIBDIN, Charles (1745–1814). Broadside. Roud V413. BOD 18191. See: <<http://ballads.bodleian.ox.ac.uk/static/images/sheets/15000/10936.gif>>.

4. “The Broken Wedding Ring.” *YouTube* [online] [accessed September 27, 2018]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=zupCRO_aHrU>.

**She tipped her glass and from her lips a ring fell shining bright
The token she had longed to see lay there beneath the light
“Though years have been between us dear, love won our last long fight,
It’s you my cowboy sweetheart and my Jack I’ll wed tonight.”**

The disguise motif sometimes appears instead of, or without, a physical token. Such is the case in the song made famous by the Copper family, “The Claudy Banks”, in which—as elsewhere—the young man disguises himself in order to secure knowledge of his loved one’s faithfulness. As a stranger, he tells Betsy that her Johnny has been shipwrecked on the Spanish Main:

**When Betsy heard this dreadful news, she soon fell in despair
In a-wringing of her hands and a-tearing of her hair.
“Since Johnny’s gone and left me, no man on earth I’ll take.
Down in some lonesome valley I’ll wander for his sake.”**

**Young Johnny, hearing her say so, he could no longer stand,
He fell into her arms, crying Betsy, I’m your man.
I am that faithful young man and whom you thought was slain,
And, since we met on the Claudy banks, we’ll never part again.**

A particularly gruesome version, though with a happy ending, of the broken token motif is “The Silk Merchant’s Daughter” (Palmer 1986: 140–141), in which the rich silk merchant’s daughter’s lover, a poor porter, is sent away to “serve the king”. She dresses up as a rich merchant herself in order to be able to seek him out. After killing one of a couple of “Indians” who attempt to mug her, she finds her lover but does not reveal her identity. They set out to sea together but the ship springs a leak and they have to take to one of the ship’s boats. Starving, they draw lots to see who will be butchered to keep the rest alive, and not only does the still disguised merchant’s daughter lose, but her lover must do the deed. Only at this point does she reveal her true identity:

**Then he called for a knife the business to do.
She says: ‘Hold your hand for one minute or two.
A silk merchant’s daughter in London I be;
Pray see what I’ve come to by loving of thee.’**

**Then she showed a ring betwixt them was broke.
Knowing the ring, with a sigh he spoke;
‘For the thoughts of your dying my poor heart will burst;
For the hopes of your long life, love, I will die first.’**

Just as the deed is about to be done, a ship appears on the horizon and saves them all at the eleventh hour, avoiding the act of cannibalism.⁵

“Broken Token” as sung by English singer-songwriter Cyril Tawney⁶ (1930-2005). contains all the essential elements: the young man returns after a time, is not recognised by his erstwhile sweetheart, suggests that he (!) is dead or married, to which she replies that she wishes the best for him—happiness if married, rest if buried—but that she will have no-one else. The ring appears only now: pulled out from the sailor’s pocket to prove his identity after seven years’ absence it has become battered (rather than broken) as he carried it around with him:

**As I walked out one bright May morning
A fair young lady I chanced to see
I asked her if she had a sweetheart
And this reply she gave to me**

5. There are several songs treating cannibalism in the desperation of hunger at sea, the occasional existence of which is highlighted by discoveries surrounding Franklin’s ill-fated last expedition (1845) to the Arctic. Among other accounts, see Venning, Annabel 2009: “Very British Cannibals.” *Mail Online* [online] June 26 [accessed June 26, 2018]. Available from: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1195810/Very-British-cannibals-How-epic-Navy-voyage-Arctic-came-truly-sinister-end.html>>.
6. “Broken Token (2).” *The Mudcat Café* [online] [accessed July 10, 2018]. Available from: <<https://mudcat.org/@displaysong.cfm?SongID=9403>>.

**“It’s seven long years since I had a sweetheart
It’s seven long years since I did him see
And seven more I will wait upon him
Till he returns for to marry me”**

**“I don’t know how you can love a sailor
I don’t know how you can love a slave
Perhaps he’s married or else he’s buried
Or lying in his cold watery grave”**

**“Well, if he’s married, I wish him happy
And if he’s buried I wish him rest
But for his sake I will never marry
For he’s the young man that I love best”**

**He put his hand into his pocket
His fingers being so long and thin
Pulled out a ring that was bent and broken
And when she’s seen it then she fell**

**He lifted her into his arms
He gave her kisses three by three
Sayin’ “Who am I but your only sailor boy
Just returned for to marry you.”**

We have seen that the object, tokening both love and separation, is not always a ring. It should also be pointed out that neither was the final outcome always positive. The section “Love” in John Ashton’s *Real Sailor Songs* contains several examples of token (broken or otherwise) songs. When young James (“a gallant sailor bold”), tells young Flora (“a damsel so virtuous and kind”) that he is “forced to go,/ Unto a foreign shore”, Flora weeps and he breaks “A ring in two, saying here’s one half for you,/And the other he pressed to his heart” But Flora is having none of it, dresses up as a sailor and for five years they remain undiscovered. When they are released from the navy and disclose themselves, the captain

**was suddenly overcome with surprise,
As he gazed on her so bright, and said with delight
[...]
You lovers bold, here's £50 in gold,
With you to get married I will go...**

(Ashton 1973: No.67)⁷

Fair Phoeby, mourning for her dark-eyed sailor William “two long years since he left the land”, is accosted by William, whom she does not recognise:

**It's two long years since he left the land,
I took a gold ring from off my hand,
We broke the token—here's part with me,
And the other rolling at the bottom of the sea.**

(Ashton 1973: No. 71)⁸

When William feigns making advances upon her, she draws out a dagger, swearing that “for my dark ey'd sailor, a maid I'll live and die.” Finally, William shows her his half-ring and they live happily ever after in wedlock “in a village down by the sea”. One feels that two years is rather a short time to give up on your lover—naval ships were commonly that long without touching land. Perhaps believing him dead also played with her faculty to recognise him. In “The Distracted Sailor's Garland”

**He made Vows to her again;
He would wed, if she'd believe him,
When he did return from Spain.**

**Then a Piece of Gold was broken,
And each other took a Part,
And these words by her were spoken,
Billy, thou hast won my Heart; (14-20)
[...]**

7. “James and Flora or The United Lovers”. In this volume song numbers rather than page numbers are given.

8. “Fair Phoeby and her Dark Eyed Sailor”.

**Billy a Golden Locket gave her,
And begg'd of her to be true (33-35)**

(Ashton 1973: No. 58)

Despite doubling his tokens, when Billy returns he finds his Molly married, which, cursing “false Lovers all,” drives him to distraction and eventually to the mad house.

In “The Welcome Sailor” the male lover pretends to be a comrade of the sailor who goes in search of “a lonely maid”, telling her

**...my pretty fair maid, mark well my story,
For your true love and I fought for England's glory,
By one unlucky shot we both got parted,
Any by the wounds he got, I'm broken hearted.**

**He told me before he died his heart was broken,
He gave me this gold ring, take it for a token,
Take this unto my dear, there is no one fairer,
Tell her to be kind and love the bearer. (9-16)**

She rebuffs him, saying:

Young man, you've come too late, for I'll wed no stranger.

**Soon as these words she spoke, her love grew stronger,
He flew into her arms, he could wait no longer,
They both sat down and sung, but she sung clearest,
Like a Nightingale in spring, Welcome home, my dearest. (20-24)**

(Ashton 1973: No. 74)

So far, the broken token has appeared predominantly as an object, material or symbolic, of faithfulness. This is backed up by the centuries-old tradition of giving or exchanging rings, most often but not always as a symbol of indivisible love. These gimmal or gimmel rings, also known as joint rings, can be traced back

to the mid-fourteenth century⁹. They appear in English literature frequently, from multiple references in Shakespeare to Dryden to Thomas Hardy, while one of Herrick's poems bears the title "The Jimmall Ring or True-Love Knot". The rings were popular across the social classes and national boundaries and clearly were, apart from symbols of love or loyalty, also evidence of the craftsman's skill, as they were made to appear to be a single ring until taken apart. They spread across England and Germany and elsewhere throughout the 15th–19th centuries—according to Wikipedia Martin Luther wed Catherine Bora with the aid of a gimmel ring.

It does not take much imagination to see that rather than a ring being physically broken—moreover into two clean halves—it is more likely that two identical (or mirror image) interlocking rings designed to be reunited are being referred to in the broken token songs: it is the question of whether the two lovers remain faithful to each other or not that is the issue, and this has led a number of people to interpret the broken token song as in fact representing the gimmel ring custom, despite the token not always being a ring and not always being broken/split/halved. In "The London Merchant's Daughter and Her Young Sailor Bold", which has a happy outcome despite the dastardly efforts of Amelia's father to prevent the marriage by sending William off to sea, Amelia gives her lover her own ring as "a pledge of love".

**One sweet May morning, just five years after,
This lovely maiden, as we are told,
Walking on the breach, met a gallant sailor,
She thought it was her sailor bold.**

**Young William knew her, and soon embraced her,
And shew'd the token of love in gold,
In joyful transports, they kissed each other,
Amelia, and her young sailor bold. (29-36)**

(Ashton 1973: No. 66)

9. One dated 1350 can be found in the Victoria and Albert Museum.

There is another point at issue here, and that is the matter of recognition. I was first attracted to do some work on the broken token songs after I discovered a letter among my late mother's effects, presumably never posted, in which she writes of my estranged brother's appearance at their door after a few years of non-communication, and their shock at initially not recognising him. It is undated, but the estrangement would have taken after the early years of his third child and in his middle age. I only mention this because my parents would have had a physical memory of their son which would have been enhanced by a great many photographs of him from babyhood to adulthood (indeed fatherhood) and frequent meetings prior to the estrangement—in fact, he continued to live with them a while after university years. The characters in the broken token songs did not have such aids. They would not even have recognised their sovereign, whose profile appeared upon (at least some of) the coins they used. Queen Victoria (1819–1901) was the first monarch to appear in photographic form, and while Hardy makes use of the gimmell ring in *Tess of the D'Urbervilles* (1891), in his *The Knot Tied: Marriage Ceremonies of All Nations* the writer and publisher William Tegg states that “the gemmal, gimmall, or germinal ring **was** for many generations a most popular love-ring in this country” (Tegg 1877: 320).¹⁰ The *Encyclopaedia Britannica* also refers to the ring in the past tense: “Gemel or gimmell rings, from the Latin gemellus, a twin, were made with two hoops fitted together, and could be worn either together or singly; they were common in the 16th and 17th centuries and were much used as betrothal rings.” (*Encyclopaedia Britannica* 1886: 561)

Is it possible that the decline of these rings is in some way linked to the advent of the camera and the spread of photographic aids to visual memory and recognition? How long did it take one

10. The section on the gimmell ring can be found in Tegg 1877: 320-325, and refers, among other things, to numerous literary sources.

person to forget the physical features of another? Countries like Hungary, which hold school reunions, generally do so every five years. Might facial recognition have a part to play in the choice of interval? (It happens to be the interval of separation of the lovers in *The Distracted Sailor's Garland*, though of course one should be wary of time duration in popular—or any -song texts.)

The British folklorist and historian Roy Palmer (1932–2015) has unearthed a text written by one Corporal John Ryder, who in 1853 published his own military experiences in *Four Years' Service in India, by a Private Soldier*. Ryder enlisted in 1845 and returned to England in 1849 or 1850 (Palmer 1977: 292). His detailed description of his homecoming after fighting in the Second Sikh War provides ample evidence of how quickly facial (and presumably body) recognition is lost. He was swarthier than when he left his first posting in Ireland, but one wouldn't expect an army man from the ranks to be particular white-skinned. There is no reference to any severe wound or deformation.

Expecting recognition and welcome as it was market day, "I bought a new set of clothes, and then met some of them [...] but they did not know me until I had made myself known to them." Not wishing to shock his parents, who did not know of his coming, he goes to the pub and has a neighbour send for his father. Meanwhile he meets "two of my old companions; one was the very next-door neighbour, and was of the same age as myself. We had been at school together, and play-fellows, but they neither of them knew me. The landlord who brought me the ale had known me from a child, but did not appear to have the slightest recollection of me [...] he eyed me all over, and wondered who I was. While I was in talk, my father came in. He looked round, but did not see anyone whom he knew [...] I called to him, and said, 'Come, old man, will you have a glass of drink?' He looked very hard at me... The old man had altered much [...] He was going away, when I said, 'Well then, father, so you do not know me.' He was quite overcome. He knew me then [...] My companions also knew me then, and this caused no small stir in

the village. The news soon flew. My mother heard it, and came to see; when she came in she looked round, but did not know me, though I was sitting beside my father. [...] She appeared very confused, and said, 'Some one said my boy had come, but I did not believe it.' [...] she was going away quite contented, till I called her back, and said, 'Do you not see him?' but she did not know me then, until I said, 'Mother, you ought to know me.' The poor old woman then knew me, and would have fallen to the floor, if she had not been caught." (Palmer 1977: 264–265)

What can be drawn from this autobiographical piece is of course anecdotal, but as a qualitative approach it is valuable documentation that fits directly into the province of the broken token song. While the author has not been forced by circumstance to enlist (or at least there is no evidence pointing to this), he will suit as a model of the young man who as an adult leaves his home, the place where he has spent all his pre-enlistment life, and whom upon returning is not recognised by casual acquaintances, boyhood friends, immediate neighbours or, indeed, his own parents—and that after a protracted period of time—he has bought two beers for his father before he reveals himself, and his mother has expressly gone to the ale house to seek him out yet does not recognise him.

A variety of songs address the theme one way or another. Apart from anything else, here is evidence of many young adults being parted for periods of such length of time that they fear they will not recognise each other later, but also that but a short time has elapsed (probably in courtship, i.e. not living together) prior to the parting, making later recognition a challenge. There also exists in the broken token song the western notion of precipitous and early falling into love, and that such a deep emotion engenders a stubborn, faithful love that transcends facial recognition—not to mention possible deformation through mishap, war or disease. Such faith is often symbolized in song in the form of a physical object, or a pair of objects split into two parts, making up that category of song: the broken token.

References:

- ASHTON, John 1973 (1891): *Real Sailor Songs*. London: Broadsheet King.
- Encyclopaedia Britannica*. 1886. Ninth Edition, Vol. 20, Edinburgh, Adam and Charles Black.
- KENNEDY, Peter 1975: *Folksongs of Britain and Ireland*. London: Oak Publications.
- PALMER, Roy (ed.) 1977: *The Rambling Soldier: Life in the lower ranks 1750-1900 through soldiers' songs and writings*. Harmondsworth: Penguin Books.
- PALMER, Roy 1986: *The Oxford Book of Sea Songs*. Oxford: OUP.
- TEGG, William 1877: *The Knot Tied: Marriage Ceremonies of All Nations*. London: W. Tegg & Co. Available from: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.tz1kcl;view=1up;seq=1>>.

Summary

There is a category of English folk song called the Broken Token song, in which an article (often but not always a ring) is broken in two, one half each to be kept by lovers upon their separation, generally because the male lover has to join the armed forces (mostly navy) or seek his fortune (also often on a merchant ship). The present study investigates the purpose of the ring—faithfulness to each other, or recognition (jogging memory) after a period apart. Was it so easy to “forget” the person one loved in days before the camera and the photograph?

Key words: Broken token; ring; gimmal ring; love; exchanged tokens of love; separation; non-recognition.

**ZVUKOVÉ ZÁZNAMY LIDOVÉ HUDBY
NA BRNĚNSKÉM PRACOVIŠTI
ETNOLOGICKÉHO ÚSTAVU AV ČR
(K METODĚ ETNOMUZIKOLOGICKÉHO VÝZKUMU
A HISTORII JEDNÉ PAMĚŤOVÉ INSTITUCE)**

Marta Toncrová

Před čtyřiceti lety vyšel v etnologickém časopise *Národopisné aktuality* článek s podobným názvem a obsahem, v němž byl podán přehled tehdejších terénních výzkumů spojených se zvukovou dokumentací (srov. Svobodová 1967). Její důležitost zdůraznil už v roce 1959 známý holandský etnomuzikolog Jaap Kunst ve svém díle *Ethnomusicology*, když napsal, že bez vynálezu gramofonu by nevznikla etnomuzikologie jako samostatný obor.¹ Oprávněnost tohoto tvrzení nelze zpochybňovat, nicméně bližší informace o fondech zvukových záznamů lidových písní a lidové instrumentální hudby se příliš často v odborném etnologickém či etnomuzikologickém tisku neobjevují. Přitom jde už o poměrně dlouhý vývoj od fonografických válečků na konci 19. století až po současný digitální záznam. Nahrávky na fonografu pochopitelně poutají pozornost zájemců, vždyť jde o snímky staré už více než jedno století, třebaže jejich rozsah byl, aspoň v našem prostředí, ve skutečnosti poměrně malý a ve srovnání s ostatními druhy záznamů (především rukopisnými) je – co se počtu písní týká – spíše zanedbatelný. Zajímavý je ovšem samotný přístroj, který tyto záznamy umožnil – fonograf totiž může běžný zájemce zahlédnout už jen v technickém muzeu. Gramofon, který brzy vystřídal fonograf, už takovou senzací nevyvolává. Ještě před nedávnem patřil k běžnému vybavení řady domácností, zpravidla vedle starších typů radiopřijímačů (často jako jejich součást).

1. „Ethnomusicology could never have grown into an independent science if the gramophone had not been invented.“ (Kunst 1959: 12)

Ovšem vzhledem k rychlému vývoji techniky jde i v tomto případě pro část populace o málo známé zařízení. Další přístroje, jako kotoučové magnetofony, z nichž některé byly přístupné pouze specializovaným pracovištím, už dnes patří minulosti a byly nahrazeny novými, běžně přístupnými jakýmkoli zájemcům. Jaké jsou výsledky pořizování zvukových záznamů a jak se k nim etnomuzikologické bádání propracovalo, to už je otázka, kterou se příliš často nezabýváme. Zkušenosti a výsledky více než padesátiletého budování fonotéky brněnského akademického pracoviště rozhodně nejsou nezajímavé, a to i pro dnešní výzkum a studium, popularizaci či ediční praxi. Tento příspěvek přibližuje uvedené odborné aktivity ve stručném přehledu metod práce v terénu, následného zpracování a vyhodnocení získaných poznatků a způsobu jejich využití v odborné praxi. Dokladem této činnosti jsou samozřejmě především samotné zvukové záznamy. Je tu však také paměť, z níž lze vyvodit řadu dalších informací – kupříkladu o přípravě výzkumu, o způsobu práce v terénu či o příhodách, které jej doprovázely. Tyto informace mohou podat bližší pohled na metodiku výzkumu a další údaje, které nebyly z nějakých důvodů zahrnuty do zpracování zvukových dokumentů lidové hudby.

Už v samých počátcích etnomuzikologie se kladl důraz na zvukový záznam, zejména u hudebních projevů. Možnost zvukově dokumentovat hudebně folklorní projevy vedla ke vzniku fondů, v nichž se soustřeďovaly záznamy projevů, které by už pravděpodobně většinou zcela zanikly a pro dnešní populaci by byly zcela ztracené. V evropských metropolích i v zámoří se poměrně brzy po Edisonově vynálezu fonografu v roce 1877 vytvořily různě rozsáhlé soubory fonografických nahrávek. Po nich následovaly nahrávky na gramofonových deskách, které pak byly vystřídány zvukovými dokumenty pořízenými na magnetofonech s elektromagnetickým záznamem a další zvuková média. O tomto vývoji má zájemce možnost dovědět se na jiných místech.² V českém a slovenském prostředí se fonograf

2. Srov. např. Elschek 1961 či Beránková 2011.

prosadil v prvních letech 20. století. Nevyužíval se však příliš dlouho a mnoho materiálu se v rámci tehdejších institucí, které přístroj vlastnily, také nepodařilo natočit. Přístroj byl pro práci v terénu nejen příliš těžký, ale také značně poruchový. Nepříznivě reagoval například na vlhkost vzduchu. Vyžadoval rovněž hodně nahrávacího materiálu, který bylo nutno nosit s sebou do terénu. Na jeden voskový váleček se totiž mohla natočit jedna až čtyři písně (délka záznamu byla cca 2 minuty). Více nahrávek pak bylo možno pořídit pouze v rozhlasu, který měl k dispozici jiné technické prostředky – jeho práce však měla naprosto odlišný cíl. Díky rozvoji rozhlasového vysílání vznikly nicméně i záznamy lidové hudby. Jistou nevýhodou počáteční fáze této dokumentace bylo přímé vysílání. Co se z těchto počátků zachovalo, je pravděpodobně v archivech rozhlasu. Na akademickém pracovišti v Brně jsou z těchto nahrávek uchovány kopie některých snímků pocházející většinou z 50. let 20. století.³

Hlavní fond zvukových nahrávek brněnského oddělení někdejšího Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV (dnes Etnologický ústav AV ČR), pořízený přímo pracovníky této instituce, pochází z konce 50. let 20. století, ale zejména, a to už na vyšší úrovni, z období dalších dvou desetiletí, tedy z 60. a 70. let 20. století.⁴ Tehdy se začal používat profesionální terénní magnetofon švýcarské výroby Nagra III B, výrobek firmy Kudelski. Šlo o bateriový terénní přístroj se třemi hlavami a třemi rychlostmi (9, 19 a 38/sek) umožňující celostopý záznam, v době pořízení v roce 1964 v provedení mono. Tento aparát byl používán také na profesionálních pracovištích (rozhlas a televize).

3. Etnologický ústav AV ČR, pracoviště Brno (dále jen EÚB), dokumentační fondy a sbírky, fonotéka – sign. P.

4. Je třeba upozornit, že text je dílem pracovníka s humanitním vzděláním, jen s nepatrnými znalostmi o technice nahrávání zvuku. Tak se pracovalo v etnomuzikologii běžně. Žádalo se vzdělání potřebné pro etnologické studium, nikoli technická zručnost a zkušenost. Trochu jí bylo možno nabýt v praxi, při opakovaném nahrávání v terénu, nikoli však na úrovni příslušného technického vybavení. Využití pomoci technika bylo možné při terénním výzkumu jen zcela výjimečně.

Dříve než se přístroj Nagra III B podařilo brněnskému pracovišti ÚEF získat, natáčelo se na magnetofony různého druhu a různé technické úrovně. Úplně v počátcích to byl drátofon Webster, dar britské badatelky Barbary Craderové, pak kotoučové magnetofony značky Supraphon a Smaragd, což byly rozměrné a těžké přístroje, vhodné spíše pro studiové nahrávání. Nicméně i ty nosily tehdejší pracovnice ústavu Zdeňka Jelínková a Olga Hrabalová do terénu (upravené řemeny umožňovaly nošení těžkých magnetofonů dvěma osobami). Pak přišly další magnetofony – Sonet Duo s rychlostmi 4 a 9, což bylo výhodné pro nahrávání vyprávění, dále aparáty B 43, B 4 a další. S těmi se ovšem, aspoň pokud jde o hudbu, už v terénu dále nepracovalo, nebo jen zcela výjimečně v případě nutnosti. Od roku 1964 se používal magnetofon Nagra III B a další dva přístroje zahraniční výroby – Revox typ G 36 a A 77. S těmi se ovšem pracovalo pouze mimo terén, při pořizování studiových snímků a tzv. nahrávkových trvalek, tj. půlstopých kopií z originálních nahrávek z terénu. Nahrávaly se pouze mono snímky. Byl to v určité době (60. a 70. léta 20. století) jediný možný postup, jak pořídit kvalitní originální záznam a převést jej na odpovídající kopii pro uchování v ústavní fonotéce. Výjimkou byl rok 1968. Tehdy byl na výzkum české menšiny ve Slavonii v bývalé Jugoslávii (kde prováděli výzkum brněnští pracovníci Zdenka Jelínková a Jaromír Gelnar spolu s kolegy z pražského oddělení ÚEF) zakoupen malý přenosný kotoučový magnetofon české výroby značky Uran. Použil se jen při této cestě a pro zpracování materiálu zde natočeného. Pro cestu do Jugoslávie byl vzhledem k událostem v srpnu 1968 zakoupen kvalitou horší přístroj (bezpečnostní důvody, snaha zabránit tomu, aby jinak používaný přístroj Nagra III B nebyl cestou poškozen či zcizen). Obavy byly odůvodněné, cesta na výzkum v Jugoslávii zabezpečení nahrávacího vybavení nezaručovala. Později se magnetofon Uran moc nepoužíval (výjimkou bylo natáčení tanců na Českomoravské vysočině v 70. letech 20. století.⁵ Při stěhování

5. Srov. záznamy v sign. PN (Z. Jelínková, M. Toncrová).

ústavu v roce 1982 byl přístroj, v té době už v terénu pro nízkou kvalitu záznamu nepoužívaný, zcizen.

Je nutno si uvědomit, že každé poškození záznamu vlivem neodborné manipulace (přiblížení k magnetu), nebo dokonce ztráta přístroje znamenaly pro tehdejší brněnské etnomuzikology nenahraditelnou ztrátu. Vzhledem k vývoji hudebního folkloru nebylo možno většinu do té doby shromážděných zvukových nahrávek znovu získat – jejich nositelé si je odnesli sebou na věčnost. Pro společenskovědní ústavy také neexistovala možnost získat znovu nahrávací zařízení potřebné úrovně. Valuty na přístroje z dovozu ze západních zemí dostávaly pouze ústavy přírodovědné a technické. Zakoupení magnetofonu Nagra bylo možné pouze proto, že příslušná akademická pracoviště nevyčerpala své kvóty a zbylé valuty se podařilo díky porozumění pracovníků technicko-hospodářské správy použít na zakoupení přístroje právě pro brněnské pracoviště ÚEF.

Od roku 1964 se pro výzkum v terénu, přesněji pro výzkum hudebního, tanečního a slovesného folkloru používal pouze magnetofon Nagra. Vzhledem k tomu, že bylo třeba tento citlivý profesionální, vysoce kvalitní přístroj maximálně účelně využívat pro získání co nejlepších nahrávek a současně jej pečlivě opatrovat a šetřit, byly na doporučení rozhlasového technika Emila Mrňouse striktně dodržovány některé zásady. Jejich respektování a pravidelný servis zkušeného odborníka vedly ke stavu, který umožňuje, aby přístroj byl neustále schopný provozu bez jakékoli újmy na kvalitě. Tato praxe se ostatně dodržuje i v současnosti:

1. Servis, pravidelnou údržbu a případné opravy, jichž nebylo během dlouhé doby provozu přístroje zapotřebí zrovna málo (využití magnetofonu se blížilo frekvenci jeho využívání na půdě rozhlasu), prováděl pouze tento odborník. Rozhlas používal stejné přístroje už delší čas a měl s nimi dostatek zkušeností, navíc jeho technici byli schopni vyrobit sami některé náhradní díly. Originální náhradní součástky pak zajišťoval spolupracovník ústavu, pedagog a folklorista z Dánska Heino Wessel Hansen (*1934), který navštěvoval Československo pravidelně od roku 1962.

2. S magnetofonem pracovaly pouze dvě osoby, které jej používaly jednak k vlastnímu výzkumu, jednak zajišťovaly nahrávací servis pro ostatní pracovníky. Příslušní pracovníci se snažili přístroj na cestách dopravními prostředky maximálně šetřit před nárazy a před změnami teploty a vlhkosti. Během cesty autem jej např. vždy vozili na klíně, tedy na měkkém povrchu, aby se co nejvíce zmírnily nárazy během jízdy. Magnetofon se ponechával jistou dobu v chladu, zvláště po pobytu v mrazivém prostředí. Vzhledem k tomu, že se výzkumy konaly ponejvíce v zimních měsících, tj. v době, kdy informátoři byli ochotní věnovat sběratelům svůj volný čas, to nebylo zbytečné opatření. Získala se tím doba potřebná k tomu, aby se přístroj aklimatizoval a teprve po této nutné pauze se přenesl do prostoru, kde se topilo. Opačný postup proběhl zase po skončení nahrávání. Během 70. let 20. století byly pro brněnské pracoviště zakoupeny další přístroje domácí výroby, např. různé typy Sonetů. Aparáty s možností nahrávání čtvrtstopého záznamu využívali zejména badatelé, kteří se zabývali slovesným folklorem a kteří si postupem času sami zajišťovali pořizování zvukových dokumentů. Dávali přitom přednost především délce záznamu, zatímco kvalita, která byla vyžadována při nahrávání zpěvu a hudby na prvním místě, ustupovala poněkud do pozadí. S dalším rozvojem techniky a se zavedením kazetových magnetofonů na konci 70. let si začali pořizovat vlastní záznamy všichni pracovníci, kteří to potřebovali nebo vyžadovali.⁶ Nicméně pro některé ze zaměstnanců pracoviště byla zvuková dokumentace spíše přítěží a nikdy techniku ke své práci nevyužívali.

3. Na přístroj Nagra III B se bez výjimky používaly pouze kvalitní magnetofonové pásy německé výroby (BASF, Agfa). I to se dělo na doporučení odborníků, protože tímto způsobem se mělo maximálně omezit obrušování nahrávací a reprodukční hlavy, což ostatní pásy (např. ORWO, Emgeton) nezaručovaly.

6. Od té doby se datuje nárůst snímků obecně zaměřených. Končí tak éra přednostně pořizovaných hudebních nahrávek, které tvoří základ brněnské fonotéky.

Pásky z německé produkce bylo možné v 60. a dalších letech v Československu zakoupit, byly však určeny jen pro soukromé zájemce, nikoli pro instituce. Pokud jsme chtěli dodržet zásadu uvedenou výše, bylo to možné jen tím způsobem, že pracovník koupil pás nebo více kusů pro soukromou potřebu, zaplatil nákup ze svého a doklad dal k vyúčtování. Tímto způsobem ovšem nebylo možno nakupovat ve velkém. Jeden pás (jako vhodný materiál pro terénní výzkum i pro jeho další archivní uchovávání se používaly např. dlouhohrající pásky Agfa PE 41, které byly v nabídce specializovaných prodejen), na cívce střední velikosti, tj. o průměru 14,5 cm, stál 150 Kč (cca desetinu měsíčního příjmu odborného pracovníka). Zaměstnanec pak přibližně po uplynutí jednoho měsíce dostal peníze zpět a mohl nakupovat dále. Tento způsob byl v 70. a 80. letech minulého století jediný možný a nepříjemně zatěžoval soukromé konto pracovníka.

Uvedené skutečnosti v praxi znamenaly, že se maximálně šetřilo s materiálem. Po skončení výzkumu se záznam ihned zpracoval a pořídila se jeho kvalitní kopie. Na rozdíl od originálu, který byl celostopý, se nahrála půlstopá kopie na magnetofonu Revox, nejdříve na typu G 36, po získání dalšího přístroje v roce 1971 na Revoxu A 77. Kopie byla nahrána, stejně jako originál, při rychlosti 19 cm/sek. Nižší rychlost se pro hudební nahrávky vůbec nepoužívala. Výjimkou byly pracovní kopie, které sloužily pro transkripci do notového písma. Tyto kopie se také nahrávaly na materiál nižší kvality, a to na magnetofonu Sonet duo nebo B 43, při rychlosti 9 cm/sek. Tak se potřebný materiál hned po výzkumu uvolňoval pro další práci v terénu. Vzhledem k tomu, že se každý rok podával výkaz nově získaného a pro fondy ÚEF kompletně připraveného materiálu, tedy i zvukových nahrávek, pokračovalo se bezprostředně po výzkumu v dalším zpracování. Pásku byla přidělena signatura a do krabice s pásem byl vložen lístek se základními pasportizačními údaji i kopie křestního listu; originál byl uložen do zvláštních složek. Křestní list obsahoval technické údaje a obsah nahrávky – širší textový incipit písně, počet slok, trvání písně, zkratku jména interpretů, popřípadě

písňový druh nebo příležitost, při níž se píseň zpívala. Pokud byly nějaké důležité informace verbálně vyjádřené, byly stručně popsány na křestním listě. Další části rozhovorů s informátory (zpěváky, muzikanty, vypravěči), pokud se přímo netýkaly předmětu výzkumu, se dále neuchovávaly. Důležité bylo, aby byly pásy požadované kvality uvolněné a stále připravené pro další výzkum v terénu.

Součástí zpracování materiálu byla také jejich katalogizace. Ke zvukovým záznamům byl vypracován katalog signatur (podle druhů pásů – řazeny byly podle typu pásu a velikosti), katalog lokalit, interpretů a jednotlivých natočených písní. Lokality byly stanoveny podle okresů existujících v roce 1955. Jejich soupis lze najít v rejstříku obcí z tohoto roku.⁷ Katalog interpretů obsahuje jména zpěváků, hudebníků, popř. název kapel v abecedním pořádku. Konečně soupis jednotlivých písní byl proveden podobně jako katalog textových incipitů celého písňového fondu deponovaného na brněnském akademickém pracovišti pod signaturou A. To znamená, že byly dodrženy podobné zásady řazení písní – vytvořil se tzv. normalizovaný incipit, tj. počáteční text převedený do spisovné češtiny. Všechny záznamy jedné písně jsou pohromadě, nebere se zřetel na úvodní citoslovce (srov. Hrabalová – Šrámková 1968). Pro fonotéku byla přidělena signatura P s příslušným písmenem.⁸ Pro výzkum v terénu byly určeny dlouhohrající pásy, pro uchování v archivu byly výhodnější standardní pásy. Přetočení velké části originálů

7. *Administrativní lexikon obcí republiky Československé*. 1955. Podle správního rozdělení 1. ledna 1955. Vydal státní úřad statistický a ministerstvo vnitra. Praha: Vydavatelství Ústředního výboru KSČ, Praha.

8. Pásy mají označení od PA až po PZ. Signatury PB až PK a PW až PZ představují pásy BASF a Agfa různého rozsahu. PN až PR jsou pásy české výroby Emgeton. Toto všechno jsou tzv. trvalky, tedy pásy určené k archivaci. Pásy označené písmeny PS a PM představují nahrávky pořízené většinou na Sonetu duo na pásech ORWO v době, kdy ještě nebylo jasné, jak se bude dokumentace vyvíjet. Do této skupiny jsou zařazeny nahrávky z rozhlasového vysílání, např. soutěž lidových muzik. Po zakoupení kvalitního přístroje se v této signatuře soustředily pásy s kopiemi pro transkripci a pracovní pásy, které nemusely být archivovány.

bylo umožněno zakoupením většího množství materiálu pro účely civilní obrany.⁹ Podobně byly zajištěny rukopisné záznamy písní, které byly z větší části přeneseny na filmové pásy. Tato akce však proběhla jen částečně. Filmové kopie rukopisů byly pořízeny pouze do určitého roku (60. léta 20. století), k realizaci kopií zvukových nahrávek nikdy nedošlo. Zakoupený materiál tak mohl být využit pro pořízení trvalých archivních záznamů na pásech potřebné kvality. Podle odborníků takové záznamy by měly přežít bez újmy na kvalitě celých sto let. Pásy v balení po tisíci metrech byly roztočeny a vznikly tak čtyři sady různě dlouhých kotoučů: tzv. velké pásy, pásy na cívkách o průměru 17,5 cm, střední pásy o rozměru cívky 14,5 cm a malé pásy na cívkách s průměrem 12,5 cm. Část pásů byla ponechána v původní délce tisíc metrů pro rozsáhlejší soubory písní. Pro zvukovou dokumentaci se tedy používaly pásy různého druhu, rozsahu a kvality. Proto jsou ve fonotéce různé skupiny nahrávek označené podle druhu magnetofonového pásu.

Aby bylo možno s natočeným materiálem pracovat, bylo třeba nahrávky také transkribovat. V počátcích zvukové dokumentace se všechen materiál ihned přepisoval, transkripce se pak zařadily do rukopisných fondů (sign. A). Tento postup byl ovšem možný jen v samých počátcích zvukové dokumentace v terénu. S postupem času narůstal natočený materiál do takových rozměrů, že už nebylo možno vlastními silami, tj. pracovníky zabývajícími se lidovou hudbou, všechen natočený materiál přepsat po skončení nahrávání do písemné, tj. notové podoby. Proto se pořizovala pouze základní evidence, to znamená nezbytná pasportizace, informace o obsahu snímků a zařazení do základních katalogů. Po přetočení na půlstopý záznam se na základě poslechu vypracoval křestní list. Transkripce písně se prováděla teprve při aktuální potřebě, tedy když se zpracovávalo téma, pro něž byl materiál natočen. Konkrétním

9. Kopie magnetofonových pásů spolu s kopiemi dalších archiválií měly být uloženy na místě, kde nemohlo dojít k jejich poškození či zničení v případě nějakého nebezpečí, např. války.

výstupem mohla být např. publikace, studie v odborném tisku nebo zvukový dokument (rozhlasová relace, zvukový nosič, materiál pro přednášku, konferenci apod.) Takto byla fonotéka zpracovávána od roku 1965 do konce roku 1972. Odchodem příslušné pracovnice na mateřskou dovolenou se práce přenesly na další pomocné síly, většinou externisty. Tím se stalo, že vznikly přetržky a mezery, které se pak už nikdy nepodařilo zcela odstranit. Současná zvuková dokumentace se soustřeďuje na činnost v terénu, další zpracování už záleží na autorech nahrávek. Uvedený zaběhnutý způsob evidence probíhá v současnosti pouze u hudebních snímků. Odpadlo samozřejmě pořizování kopií, protože materiál už je k dispozici bez omezení. Postupně se přešlo k natáčení na kazety, v současnosti k digitálním záznamům. Evidence, event. další zpracování je zcela v rukou výzkumníků, kteří zvukový materiál pořídili. Pasportizační údaje se udávají, katalogy se dále budují. Vzhledem k omezeným personálním možnostem se nerozrůstá katalog jednotlivých písní podle textových incipitů.

Pokud jde o volbu objektů pro natáčení, tato část zvukové dokumentace byla nastavena především podle toho, na jakém tématu pracovníci pracovali. Byly to:

1. aktuální projekty,¹⁰
2. dokumentace zanikajících projevů – nástrojových sdružení, starších nositelů, mizejících obyčejů – podle potřeby na základě aktuálních informací z terénu,¹¹

10. Šlo o materiál pro studie, knihy, tištěné a zvukové edice a dokumenty, jako jsou rozhlasové relace, přednášky, popularizační materiál apod. Byla to např. edice *Žatevné a dožinkové piesne* O. Hrabalové a O. Dema (1969). Tento výzkum probíhal na severozápadním a na východním Slovensku (J. Gelnar, O. Hrabalová, F. Hrabal, Z. Jelínková, J. Štika, M. Toncrová). Dále to byly např. studie o goralské hudbě nebo o východomoravských táhlých písničkách (J. Gelnar), výzkum dětského folkloru v jihomoravském pohraničí (kolektiv folkloristů), výzkum písní a tanců u české menšiny v Jugoslávii (Z. Jelínková, J. Gelnar). Dalším tématem byla lidová kultura v Brně (celé brněnské oddělení), česká menšina ve Vídni (J. Kosíková, J. Pospíšilová, M. Toncrová), Češi v Dolním Rakousku (M. Šrámková, M. Toncrová), dětský folklor v jihomoravském pohraničí a v Brně (oddělení folkloristů) atd.

11. Na Hřčavě prováděl J. Gelnar několik let výzkum tradiční gajdošské hudby.

3. dokumentace zvyků – s důrazem na nahrávání v původních přednesových situacích,¹²

4. návratný výzkum – např. při sledování vývoje obyčejové tradice nebo při monografickém studiu jednotlivých interpretů,¹³

5. výzkum lidových tanců.¹⁴

Na základě upozornění nebo vlastního pozorování badatelů byly dále nahrávány projevy zpěváků, vypravěčů, skladatelů nových písní, vystoupení různých pěveckých seskupení, zpěv ve venkovském i v městském prostředí, v pomezních oblastech apod. Tematický záběr současných nahrávek se řídí pracovními projekty a možnostmi pracovníků, snímky jsou pak nahrávány i uchovávány především digitálně.¹⁵ Vyčerpávající výčet zvukových nahrávek uložených ve fonotéce brněnského pracoviště Etnologického ústavu AV ČR není záměrem tohoto příspěvku. Chceme jen připomenout základní fakta a doplnit je některými zajímavými informacemi, které se tohoto sbírkového fondu týkají.

Zcela seriózní výjezdy do terénu za nahráváním lidových písní přinášely rovněž komické momenty. Na začátku 70. let minulého století to byla např. zcela vážně míněná žádost výzkumníků, aby měli pro cesty do horských oblastí v období zimy k dispozici nejen služební auto, ale také služební lyže. Snáze by se tak dostali např. do nepřístupných beskydských chalup zapadlých sněhem, někdy už změkklým a roztávajícím, takže v něm vůz

12. Výsledkem byl záznam skutečné svatby v Suché Hoře v roce 1966, s výstupem ve formě gramofonové desky (J. Gelnar), v letech 1968 – 1971 záznam fašankové obchůzky na Hornácku a Uherskobrodsku (J. Gelnar, Z. Jelínková, M. Toncrová).

13. Během tří až šesti let byl prováděn monografický výzkum těšínského gajdoše Pavla Zogaty z Hrčavy, zpěvačky Zuzany Martynkové z Horní Lomné, Veroniky Matýskové z Ostravice, Františky Petřů z Brna, tanečníka a zpěváka Františka Buláně z Velké nad Veličkou, zpěváka Jožky Severina z Tvrdonic, Marie Procházkové ze Strážnice a dalších (J. Gelnar, O. Sirovátko, Z. Jelínková, M. Toncrová).

14. Cílem byl celkový průzkum historického i současného tanečního repertoáru v různých regionech na Českomoravské vysočině, na Uherskohradištsku a luhačovickém Zálesí (Z. Jelínková, M. Toncrová).

15. V 90. letech byla pro brněnské pracoviště ÚEF zakoupena kamera, a tak je při určitých situacích zaznamenáván vedle zvuku i obraz.

nemohl jet a při chůzi pěšky obuv zcela promokla. Je možno připomenout také dobrodružnou jízdu na pomezí Slezska a Slovenska automobilem Barkas s rozbitou polovinou čelního skla při výzkumu v únoru roku 1971. Okno bylo roztříštěno kamenem, který odlétl od kol předjíždějícího nákladního auta. Jisté dobrodružství představovala také fašanková obchůzka v Bystřici pod Lopeníkem, kterou aktéři provádějí v mírném poklusu dědinou v kopcovitém terénu. Ve snaze zachytit správně a objektivně tempo zpěvu nezbylo než absolvovat obchůzku v klusu společně s *fašančáry*. Televizní pracovníci si tuto námahu ulehčili a natočili pouze obraz, k němuž pak aktéři v klidu seskupeni kolem magnetofonu položeného na kapotě služebního vozu nazpívali příslušné písně. Postoj profesionálů a etnomuzikologů se zkrátka dost lišil. Místo písní někdy čekaly na sběratele nastrčené vidle, kupříkladu v obci Morávka, ležící na střetu Moravy, Slezska a Slovenska. Vesnice se táhne v délce 14 km v údolích i na kopcích. Obyvatelé, často hospodyně – vdovy se s nedůvěrou dívaly na cizí lidi, někdy i se psem po boku. Byl to nepochybně důsledek událostí za druhé světové války, kdy zde probíhaly kruté boje partyzánů s Němci, s řadou obětí na straně místního obyvatelstva. I takové situace provázely terénní výzkum, vzpomínky na ně jsou však dnes zachovány už jen v paměti jejich přímých účastníků. A protože paměť může zakolísat i u badatelů, vznikl tento příspěvek jako připomenutí některých okolností zvukové dokumentace především hudebního folkloru na brněnském pracovišti dnešního Etnologického ústavu AV ČR od přelomu 50. a 60. let 20. století po současnost.

*Příspěvek vznikl s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378076.

Literatura:

BERÁNKOVÁ, Helena 2011: Zvukové edice hudebního folkloru v českých zemích a na Slovensku. In: Uhlíková, Lucie – Toncrová, Marta (eds.) 2011: *Hudební a taneční folklor v ediční praxi*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., s. 141–158.

- ELSCHEK, Oskár 1961: Etnomuzikológia a elektroakustika. *Slovenský národopis* 9, s. 295–309.
- HRABALOVÁ, Olga – ŠRÁMKOVÁ, Marta 1968: Zásady incipitové katalogizace textových variant. (Příspěvek k problematice sjednocování a katalogizování textových variant). *Český lid* 55, s. 207–222.
- KUNST, Jaap 1959: *Ethnomusicology*. The Hague: M. Nijhoff.
- SVOBODOVÁ, Marta 1967: Fonoarchív ÚEF Brno. *Národopisné aktuality* 4, s. 39–42.

Sound recordings of folk music at the Brno branch of the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences. (On the methods of ethnomusicological research and the history of a memorial institution)

The paper focuses on the methods of sound documentation of folk songs and folk instrumental music in the Brno branch of the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences. It provides a short survey of methods of field research, subsequent processing and analysis of the data gained, and the means of using the results in professional practice. The main evidence of this activity is provided by sound recordings. Apart from this body of work, there also is memory, which allows access to further information concerning the preparation of research, the process of working with informants, and diverse consequences that can occur because of research. Information which has been kept in the memories of people directly involved in field research can help present-day observers to understand past work in specific environments. These memories provide data, which for various reasons was not included in the process of documentation. Since researchers may have unreliable memories (just as anybody else might), the paper attempts to show how the memories of documentarians can add to our appreciation or understanding of the music folklore recorded in the above-mentioned Institute from the late 1950s through the present day.

Key words: Sound documentation; folk music; methods of ethnomusicology; sound archives; the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences.

Příloha:



*Sběratel Jaromír Gelnar při natáčení zpěvačky Anny Šablatureové v Horním Benešově.
Foto Přemysl Novák 1958*



Olga Hrabalová při výzkumu zpěvu v Horném Vadičově. Foto Slavomír Motaj 1959



*Zdenka Jelínková a Olga Hrabalová při výzkumu lidového tance ve Vápenkách.
Foto Slavomír Motaj 1959*



*Marta Toncrová při výzkumu dětského folkloru v Miroslavi. Foto Jana Pospíšilová 1998.
Fotografická sbírka Etnologického ústavu AV ČR, pracoviště Brno (všechny fotografie)*

PAMĚŤ HUDBY, KULTURY A MENTALITY U OSVÍCENSKÉHO HISTORIKA FRANTIŠKA MARTINA PELCLA

Miloš Štědroň

Proměny historické paměti jsou pro historiky posledních desetiletí častým tématem. Pro nás v této souvislosti byla východiskem historická antropologie, která zasáhla do českých poměrů na přelomu 20. a 21. století a zjednodušeně se dá představit např. malou monografií Richarda van Dülmena *Historická antropologie. Vývoj, problémy, úkoly* (česky 2002, německý originál vyšel roku v roce 2000). Pro přiblížení historické paměti českého národního obrození nám může posloužit osobnost osvícenského historika a obránce českého jazyka Františka Martina Pelcla (1734–1801). Současně připomeneme i jeho zájem o kulturu české společnosti a pokusíme se dotknout i jeho kontaktů s měnící se mentalitou doby během první fáze jevu, který považujeme za české národní obrození – tedy od pozdní doby vlády Marie Terezie (konec 60. let 18. století) až po smrt historika v prvním roce 19. století.

Pelclovo rodiště – Rychnov nad Kněžnou – bylo za dlouhé vlády rodu Kolovratů výrazně českou lokalitou. Samotný rod Pelclů používal zprvu české jméno Kožíšek, které bylo teprve v 18. století nahrazeno německou obdobou Pelcl/Pelcel. To byla asi také jedna z příčin, proč byl často Pelclovi podsouván německý původ, přičemž tento názor ještě podpořila historikova tolerance k německým dějinám Čech: svědectvím je jeho často připomínaná obšírná studie *Dějiny Němců a jejich jazyka v Čechách, od 1341 do 1789* (v originálu *Geschichte der Deutschen und ihrer Sprache in Böhmen, von 1341 bis 1789* – 1. díl 1789, 2. díl 1790).

Pokud jde o tzv. paměť hudby, Pelclova doba – české země ve druhé polovině 18. století – je stále ještě ve znamení třígeneračního modelu hudební kultury – dědové, otcové a synové. Přirozené

střídání generací nijak nepodporuje jakékoliv uchovávání čehosi, coby reprezentovalo historickou paměť. Toto chápání se začalo rozšiřovat v Evropě až od poloviny 18. století především zásluhou francouzských encyklopedistů a jejich úsilí. Opuštění třígeneračního chápání pomyslné historické paměti proběhlo pod vlivem zmíněných encyklopedistů všeobecně. V hudbě, která nás zajímá prvořadě, byly spouštěcími mechanismy opuštění třígeneračního modelu především záměrně pěstovaný historismus na vídeňském dvoře vlivem iniciativy obou van Swietenů – otce a syna,¹ dále pak Mendelssohnův bachovský počín Felixe Mendelssohna-Bartholdyho (1809–1847), který jakoby předznamenal celou epochu stále se prohlubujícího „zařikání zkamenělin“, jak to zoufale označil Arthur Honegger v knize *Incantation aux fossiles* (1948, česky 1960). Výsledkem těchto zdánlivě marginálních změn je radikální proměna chápání dějin hudby, paměti a vznik celé řady disciplín, které byly nezbytné pro rekonstrukci, edice a provozovací praxi hudby minulých epoch.

Na začátku těchto úvah o paměti musíme alespoň připomenout, že historie v tomto směru udělala velký skok zejména díky francouzské vícegenerační škole „Annales“ a na ni navazující antropologicky orientované historie konce 20. století. Vytýkám jen před závorku těchto úvah dva spisy historika Petera Burkeho. První vyšel v roce 1990 pod názvem *The French Historical Revolution. The Annales School, 1929-1989* (česky v překladu Pavla Koláře v roce 2004 jako *Francouzská revoluce v dějepisectví: Škola Annales /1929–1989/*), přičemž samotný název je trochu matoucí – nejde vůbec o dějepisectví francouzské revoluce 1789–1794, ale o zásadní změnu ve francouzské metodologii historie. Odtud

1. Gerard van Swieten (1700–1772) a Gottfried van Swieten (1733–1803); vzhledem k tomu, že oba van Swietenové byli významní představitelé dvora v pozici jakýchsi „ministrů kultury“, zájem otce a zvláště syna o hudbu minulé epochy odstartoval ve Vídni systematické snahy o poznání a interpretaci této hudby. Vliv tohoto salónu na podobnou orientaci jsme dříve nedoceňovali. Dnes již chápeme historizující aktivity např. náměšťských Haugwitzů (otce a syna) a dalších už nikoliv jako zvláštnost, ale jako důsledek poznání právě van swietenovského prostředí.

vzešlo překlenutí regionálního a univerzálního, protože výsledky některých zdánlivě úzce regionálních rešerší dostaly univerzální platnost. Druhým inspirativním a metodologicky podnětným Burkeho spisem je kniha *What is Cultural History?* z roku 2005 (česky v překladu Stanislava Pavlíčka v roce 2011 pod názvem *Co je kulturní historie?*).

Jestliže chci nyní krátce sledovat paměť hudby, kultury a mentality u historika a filologa Františka Martina Pelcla, soustředím se stručně na jeho dva spisy: půjde jednak o krátký úsek textu z jeho *Slovníku českých spisovatelů z Čech, Moravy a Slezska z jezuitského řádu (Böhmische, Mährische und Schlesische Gelehrte und Schriftsteller aus dem Orden der Jesuiten: von Anfang der Gesellschaft bis auf gegenwärtige Zeit, 1786)*, jednak o samostatný spisek *Akademická nástupní řeč o užitečnosti a důležitosti češtiny (Akademische Antrittsrede über den Nutzen und Wichtigkeit der Böhmischen Sprache, 1793)*, který jsem vydal spolu s bohemistou Dušanem Šlosarem jako faksimile s poznámkami (Šlosar – Štědroň [1988–1989]). Začneme druhým uvedeným dílem, Pelcelovou akademickou nástupní řečí. Excerpta dokládající paměť hudby a kultury uvádím v originále s komentářem.

a) Argument podporující studium řeči, kterou mluví na šest milionů lidí: příznačné je, že Pelcl ještě považuje slovenštinu za „Landessprache“ v Horních Uhrách (Ober-Ungarn) a nerozlišuje mezi jazykem v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku (rozuměj v Horních Uhrách):

„*O užitečnosti řeči, která je v Čechách, na Moravě, v Horním Slezsku a v Horních Uhrách jazykem zemským a kterou mluví téměř šest miliónu lidí...*“ (Srov. obr. 1, překlad převzat z Johanides 1981: 358).

Tuto pasáž uvádíme především proto, že Pelcl nerozlišuje mezi jazykem v českých historických zemích a v Horních Uhrách (tedy na Slovensku), i když je v době vzniku jeho projevu zjevné, že vývoj jazyka na Slovensku je odlišný a že již v jeho době začínají a budou pokračovat snahy o kodifikaci spisovné slovenštiny přes bernoláčtinu ke štúrovštině.



Meine Herren!

Es wird nicht unschicklich seyn, wenn ich von dem Nutzen und der Wichtigkeit der Böhmischen Sprache ein Wort rede, ehe ich meine ordentlichen Vorlesungen über dieselbe anfangte. Von dem Nutzen einer Sprache, welche in Böhmen, Mähren, Oberschlesien und in Oberungarn die Landessprache ist, und von beynähe sechs Millionen Menschen gesprochen wird. Ihre Geschichte, wie sie nämlich entstanden, sich gebildet und zu der heutigen Vollkommenheit gelanget ist, hat unlängst Herr Abbé Debrowsky geschrieben und durch den Druck bekannt gemacht. Von ihrem Ruhme und Vortreflichkeit hat auch neulich

Obr. 1 – část Pelclovy akademické nástupnické řeči (Pelzel 1793: 3)

b) Pelclův častý argument osvícenského původu o tom, že panovník, vláda a úřady mají ovládat zemský jazyk, a to nejen pasivně, ale i aktivně, se objevuje často a v různých modifikacích. V případě své nástupnické akademické řeči dokonce argumentuje „přirozeností“ věci (v originále „*Es ist in der Natur gegruendet...*“, v citovaném českém překladu jen „*Jest přirozené...*“):

„*Jest přirozené, že vladař nejen má rozumět řeči národa, kterému vládne, nýbrž jí i mluvit. Bylo by zvláštní, kdyby král neapolský nemluvil italsky nebo sultán turecky...*“ (Srov. obr. 1, překlad převzat z Johanides 1981: 359)

V dalším textu Pelcl upozorňuje na specifickou situaci v Rakousku, kde by panovník – pokud by chtěl mluvit všemi zemskými jazyky – musel studovat a zvládnout od mládí sedm

Es ist in der Natur gegründet, daß ein Landesfürst die Sprache des Volkes, so er beherrscht, nicht nur verstehe, sondern auch spreche. Es wäre sonderbar, wenn der König von Neapel nicht italienisch, oder der Großsultan nicht türkisch spräche. Aber kein Monarch im eigentlichen Europa herrscht über so viele Völker, die so viele und so verschiedene Sprachen reden, als wie der Oesterreichische.

Obr. 2 – část Pelcelovy akademické nástupnické řeči (Pelzel 1793: 4)

jazyků. Pelcl uvádí různé příklady toho, jak neznalost nebo pouze malá znalost jazyka vedla k různým komickým nebo i závažným incidentům. Objektem těchto kolizí je učiněn již zesnulý císař Josef II. Pelclův vztah k němu se v průběhu deseti let jeho vlády (1780–1790) takřka diametrálně proměnil od obdivu a nadšení až po zásadně kritické stanovisko, jak lze sledovat především v jeho *Pamětech* z let 1780–1790².

Neřešitelnou pozici rakouského panovníka, který by musel být mimořádně nadaným polyglotem, Pelcl nadále neřeší, ale upřednostní v řadě zemských jazyků češtinu. Na tom není nic zvláštního, protože obrany zemského jazyka existují už od konce třicetileté války a sám Pelcl zažil roku 1775 (v době selské rebelie) po udání v důsledku vydání edice Balbínovy proslulé *Dissertatio apologetica pro lingua Slavonica, praecipue Bohemica* (*Rozprava na obranu jazyka slovanského, zvláště pak českého*) vyšetřování celé edice dvorskými kruhy a změnu celé záležitosti na celostátní politikum.

2. V originále *Böhmische Chronik unter der Regierung des römischen Kaisers und Königs von Böhmen Josephus II.* Paměti, které svým sepisovatelem nebyly ve svém době určeny ke zveřejnění, vyšly česky poprvé roku 1931 v Praze u F. Borového za redakce Miloslava Hýska. Další vydání vyšlo opět pod názvem *Paměti* v roce 1956 jako pátý svazek edice Paměti, korespondence, dokumenty (Praha: SNKLHU). Z německého originálu přeložil, vysvětlivkami, doslovem a rejstříkem opatřil Jan Pán. Předmluvu napsal Jiří Černý.

Na podporu češtiny uvádí Pelcl, který se také alespoň částečně považoval za filologa, i argumenty ve prospěch dokonalého fonetického systému češtiny a v důsledku toho mimořádnou dispozici Čechů ke zvládnutí jiných fonetických bází a snadnějšímu zvládnutí cizích jazyků. Tato směsice racionálního úsilí navazujícího na encyklopedisty a předzvěsti romantických vizí a fikcí je dobře představitelná následujícím citátem:

„Kdo mluví česky, učí se i hudbě lehčeji a lépe, neboť v češtině se musí co nejpřesněji dodržovat délka slabik, proto je harmonická a Čech mluví zároveň v taktu. Nic neuráží české ucho víc, než vysloví-li se krátká slabika ve slově dlouze anebo dlouhá krátce [...] Učitelé hudby zjišťují, že dojdou s žákem, který mluví česky, v krátké době dále než s jiným...“ (Srov. obr. 3, překlad převzat z Johanides 1981: 362)

K tomu snad jen tolik, že migrační tahy českých hudebníků – jeden z nejpodivuhodnějších hudebních jevů po migracích Nizozemců a Italů – tomu přisvědčují. Ale upřednostňování českých lokalit před německými co do hudebnosti působí poněkud tendenčně, protože výsledným efektem tohoto velkého vzepětí hudebníků z Čech a Moravy, způsobeného nedostatkem pracovních míst a příležitostí ke kvalitnímu uplatnění na vrcholných pozicích (opera–dvůr–metropole), nakonec bylo české muzikantství, které německý skladatel a hudební publicista Karl Michael Komma (1913–2012) nakonec plným právem označil jako „das boehmische Musikantentum“ (Komma 1960), bez ohledu na to, zda jde z větší části o česky a z menší části německy mluvící představitele tohoto migračního tahu.

V hudebních argumentech Pelcl pokračuje a na důkaz toho, že fonetický systém a struktura češtiny jsou přímým předpokladem úspěchu Čechů na evropské hudební scéně, vyjmenovává několik soudobých významných představitelů české hudby. Jedná se o šest skladatelů, ale žádná paměť hudby není uplatněna – ve všech případech (s výjimkou již zemřelého Josefa Myslivečka) se jednalo o produktivně působící Pelclovy současníky (viz dále). Takže ani náznak pozdějšího historismu na rozdíl od *Effigies* /

Wer böhmisch spricht, lernt auch die Musik leichter und besser,
 denn in der Böhmischen Sprache muß das Syblenmaaß auf das ge-
 nauere

naueste beobachtet werden, daher ist sie harmonisch, und der Böhme redet gleichsam im Takt. Nichts beleidigt ein böhmisches Ohr mehr, als wenn die kurze Sylbe eines Wortes lang, oder eine lange kurz ausgesprochen wird. Sollte jemand z. B. anstatt padám — pádam oder statt lasta — lasta, statt rozumjm — rozumjm aussprechen, so stoßt sich der Böhme die Ohren zu, so widerwärtig klingt es seinem Ohre. Ich wohnte einstens einer böhmischen Komödie bey. Ein Deutscher, der übrigens kein böhmisches Wort verstand, hatte seine Rolle von Wort zu Wort gelernt. Er trat auf, und sagte das auswendig gelernte her, ohne den gehörigen Ton und das Syblenmaaß im geringsten zu beobachten. Die meisten Böhmen konnten eine solche Disharmonie nicht aushalten, sie liefen zum Theater hinaus. Hieraus erhellet, daß der Böhme ein sehr delikates Ohr hat, und daher rühret auch sein Talent für die Musik. Die Musikmeister versichern, daß sie mit einem Schölar, der böhmisch spricht, in weniger Zeit weiter, als mit einem andern kommen. Man bemerkt auch, daß es in den böhmischen Ortschaften weit mehr Musikanten giebt, als in deutschen. Diese streichen wohl ihre Geige leidentlich herunter, dagegen aber die Böhmen in der Kunst viel weiter zu kommen pflegen. Um meinen Satz zu bekäftigen, will ich blos die Namen unserer jezt lebenden vortreflichen Tonkünstler nennen; Es sind die Herren Božcluh, Duffek, Mazsek, Ložek, Maréček, Myslivček, welcher letzte in Italien gestorben ist. Aus den bloßen Namen sieht man, daß sie Tzechen sind.

Wer böhmisch spricht, der lernt auch andere Sprachen leicht, denn der Böhme hat in seiner Sprache fast alle Töne
 der

Abbildungen,³ kde se objevují i pozdně středověcí představitelé (Pelzel 1782). Historická paměť je tedy na rozmezí dvou epoch. Od dob humanismu je nastolena možnost retrográdního pohledu na dějiny a přeneseně i na další projevy kultury, ale teprve v Pelclově době začal proces, který vedl k úplné proměně historické paměti a překvapivému obratu k odkrývání minulosti. Již zmíněné Honeggerovo „zařikání zkamenělin“ nikde neproběhlo s takovou intenzitou jako v hudbě, kde za dobu asi sto padesáti let vedlo k vytvoření historického repertoáru a odsunutí soudobé hudby do pozice minority a selektivního prostředí specializovaných festivalů.

Pokud uzavřeme tuto pasáž o proměně historické paměti Pelcovým poukazem na osobnosti české hudby, jimiž chce autor akademické nástupní řeči podpořit jakousi mimořádnou dispozici Čechů k hudbě, pak se jedná o šest jmen samých Pražanů. Jsou to Koželuh (vydavatel českého překladu Pelclový řeči Josef Johanides se v poznámce k Pelclově řeči domnívá, že jde o Jana Evangelistu Antonína Koželuha /1738–1814/ (srov. Johanides 1981: 371, pozn. 11), svatovítského kapelníka původem z Velvar, ale protože Pelcl uvádí jen příjmení, může také jít o jeho bratrance Leopolda Koželuha /1747–1818/), dále František Xaver Dušek (1732–1799), Vincenc Mašek (1755–1831), František Mikuláš Hložek (1746–1810), pražský klavírista a skladatel, Duškův žák Matějček⁴ a konečně Josef Mysliveček (1737–1781), o jehož úmrtí v Itálii byl Pelcl informován. Z této skupiny dosáhli evropské úrovně jen Mysliveček a Leopold Koželuh. Pro Pelcla tedy ještě nebyla historická paměť a ponor do

3. Edice kulturně historických profilů vycházela pod názvem *Effigies virorum eruditorum adque artificium Bohemiae et Moraviae / Abbildungen boehmischer und maehrischer Gelehrten und Kuenstler, nebst Nachrichten von ihren Leben und Werken* 1–4 (1773, 1775, 1777, 1782). Latinské svazky redigovali Ignác Antonín Born a Mikuláš Adaukt Voigt, německé *Abbildungen* pak Pelcl. Ten si při této práci určitě uvědomil význam hudby pro povědomí o Čěších a jejich kultuře.

4. Bližší informace o této osobnosti nejsou známy.

minulosti směrodatným ukazatelem. Proces stále většího záběru do minulosti a osvojování si prostředků, jak toto všechno včlenit do toho, co se postupně stává „českou kulturou“, krystalizuje z mlhavých všeobecných poukazů na slavnou minulost a floskulí během 19. století postupně do zcela nové kvality.

Třetím bodem našich úvah je v neposlední řadě změna paměti mentality, kterou obvykle pozorujeme ve vyhrocených situacích, kdy tradiční kvantita obvykle dostává náhle podobu nové kvality. K doložení této proměny jsme zvolili Pelcovo heslo „Antonius Koniass“ v již zmíněném slovníku českých jezuitů (1786), sestaveném až po zániku Tovaryšstva Ježíšova v roce 1773. Toto heslo směřuje racionální a kritické postoje i statistické údaje, zdroje vesměs neuvádí, anebo se odvolává na těžko zjistitelné prameny. „Sein Biograph, ein Jesuit“ si na jedné straně udržuje odstup od hodnocené osobnosti, na druhé straně např. tvrdí, že sám zná doklady o tom, že existují lidé, kteří následkem Koniášovy kazatelské činnosti zešileli („...ich selbst einige Beyspiele weiss [...] auf immer des Verstandes beraubt worden sind.“ – Pelzel 1786: 184). Heslo končí překvapivě bez jakéhokoliv pokusu o syntézu tvrdým osvěcenským odmítnutím osobnosti hodnoceného: „Er starb endlich zu Prag im Clementino 1760, den 27. Octob.“⁵ (Pelzel 1786: 185, srov. obr. 4)

Závěrem lze konstatovat, že Pelcl jako osvěcenský historik stanul na pomezí dvojího chápání paměti. Historikové v tomto směru museli nazírat na dějiny jinak a šířeji i komplexněji než třeba zástupci literatury, výtvarného umění a hudby. Pokusili jsme se doložit, jak v okamžiku, kdy Pelcl používal hudbu jako argument, respektoval ještě stále převládající třígenerační model umění, který přetrvával i během stylových proměn od nástupu baroka až do pozdního klasicismu. Naše doba objevila

5. „Konečně zemřel v Praze v Klementinu v roce 1760, 27. října.“ Slovo „konečně“ („endlich“) má s největší pravděpodobností pejorativní citové zabarvení.

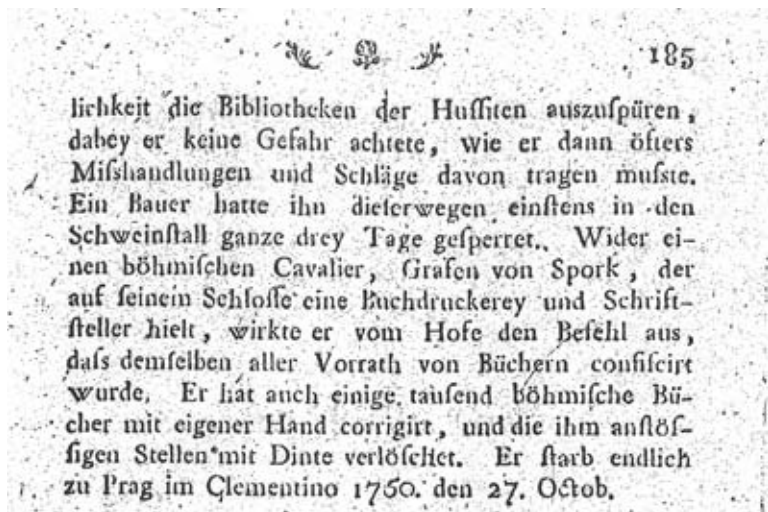
pro přechodná období zásluhou Maxe Dvořáka⁶ a dalších manýrismus a je – jak se ukazuje – více než užitečné zavést tento manýrismus jako období, v němž se dva nebo více stylů spojují a jejich syntézou vzniká nový styl. Dnes už víme, jak je užitečné rozšířit tuto koncepci manýrismu od roku 1600 stejně oprávněně i k roku 1700 a 1800, popř. i na další období. Pokud tedy Pelcl potřeboval hudbu, uchýloval se pro podporu svých filologických a historických argumentů k té prakticky nejsoudobější. Historismus nastolený vídeňskou dvorskou iniciativou⁷ (a později zafixovaný bachovským kultem z iniciativy Felixe Mendelssohna-Bartholdyho v Berlíně a Lipsku poloviny 20. let 19. století) ho zřejmě nijak výrazněji nezaujal. A pokud jde o využití diferencovaného přístupu k paměti, pokusili jsme se právě na hesle Antonína Koniáše ukázat, jak Pelcl mísí starší a novější pojetí mentality. Barokní neochvějnost a pevnost systému je zpochybňována osvícenským skepticismem, přitom argumenty pro podporu jednotlivých tvrzení jsou střídavě racionální i takové, kde se historik odvolává na necitované nebo jen přibližně citované zdroje, anebo dokonce na to, „co se říká“. Pelclovy názory mohou dobře posloužit k zachycení proměn paměti kultury i mentality v době, která je pro české novodobé dějiny klíčová.

6. Max Dvořák (1874–1921), historik umění, který zásadním způsobem ovlivnil metodologii a orientaci evropské uměnovědy, je pozoruhodný zejména svou koncepcí manýrismu, která je stále aktuální a inspirativní.
7. Tato iniciativa přešla z dvorského prostředí do intelektuální Vídně a ovlivnila rostoucí význam historismu, který už dávno nenazíráme jako jev podnícený v hudbě působením jediného centra.

ANTONIUS KONIASS.

*A*nton Koniasch wurde zu Prag im J. 1691. geboren, und in die Gesellschaft 1708. aufgenommen. Er war Magister der Philosophie, ehe er in den Orden trat. Nachdem er die kleineren Schulen gelehrt hatte, predigte er 8 J., und dann war er Missionär in Böhmen und Mähren, welches Amt er ganze 37 Jahre fortsetzte, ob er gleich mit verschiedenen Leibesgebrechen und Krankheiten behaftet war. Als Missionär pflegte er in einem Tage drey bis fünfmal, bald deutsch, bald böhmisch zu predigen, und sich oft dergestalten zu entkräften, daß man ihn von der Kanzel nach Hause tragen mußte. Nichts konnte seiner Beredsamkeit widerstehen, und die Zuhörer brachen oft in ein lautes Weinen aus, so daß der Prediger stille halten mußte. Wenn er vom letzten Gericht predigte, pflegte er mit einer Kette um den Hals auf der Kanzel zu erscheinen. Er wußte die Hölle und das Fegfeuer so lebhaft und so schrecklich vorzustellen, daß verschiedene seiner Zuhörer, wie ich selbst einige Beyspiele weiß, darüber im Kopfe verrückt, und auf immer des Verstandes beraubt worden sind. Besonders ließ er sich die Ausrottung der hussitischen Bücher angelegen seyn. Wo er predigte, da verband er das Volk mit der Todssünde ihm alle Bücher zum durchsuchen herbeyzubringen. Er behielt also die ihm verdächtigen und anstößigen zurück, und verdamnte sie zum Feuer. Sein Biograph, ein Jesuit, versichert, daß Koniasch an dergleichen Büchern über sechzig tausend Hände verbrannt habe. *) Er besaß eine besondere Geschick-

*) *Eorumque ultra 60 facile millia Vulcano in praedam dedit.*



Obr. 4 – Pelcovo heslo Antonín Koniáš otištěné ve Slovníku českých spisovatelů z Čech, Moravy a Slezska z jezuitského řádu (Pelzel 1786: 184–185)

Prameny a literatura:

- HONEGGER, Arthur 1948: *Incantation aux fossiles*. Lausanne: D'Ouchy.
- HONEGGER, Arthur 1960: *Zařikání zkamenělin*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury hudby a umění.
- JOHANIDES, Josef 1981: *František Martin Pelcl*. Praha: Melantrich.
- KOMMA, Karl Michael 1960: *Das Böhmisches Musikantentum*. [B. m.]: Hinnenthal.
- PELZEL, Franz Martin 1782: *Kurzegefasste Geschichte der Böhmen, von den ältesten bis auf die itzigen Zeiten*. 3. vydání. Prag: [b. v.].
- PELZEL, Franz Martin 1786: *Böhmische, Mährische und Schlesische Gelehrte und Schriftsteller aus dem Orden der Jesuiten: von Anfang der Gesellschaft bis auf gegenwärtige Zeit*. Prag: [b. v.].
- PELZEL, Franz Martin 1793: *Akademische Antrittsrede über den Nutzen und Wichtigkeit der Böhmischen Sprache*. Prag: [b. v.].
- ŠLOSAR, Dušan – ŠTĚDRŮN, Miloš [1988–1989]: František Martin Pelcl: akademická nástupní řeč o užitečnosti a důležitosti češtiny. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. H, Řada hudebněvědná, roč. 37-38, č. H23-24, s. [67]–94. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/112476/H_Musicologica_23-1988-1_10.pdf?sequence=1>.

The Age of Enlightenment Historian František Martin Pelc and the Memory of Music, Culture and Mentality

This paper is a study of the memory of music, culture and mentality of František Martin Pelcl (1734-1801), a Czech historian of the Age of Enlightenment, attempting to prove a gradual decline of a three-generation model of music culture (as well as other cultures). During the 18th century, conditions were formed for overcoming the narrow understanding and scholarly research of three successive generations: of grandfathers, fathers, and sons. The study focuses on F. M. Pelcl, a prominent representative of the first phase of the Czech national movement, as a researcher and person who underwent this change and the transformation of the new intentional historicism. The musical map of Europe had changed definitively, and a systematic gathering of the memories of 'older' periods began. The whole process was supported by some individual phenomena, such as the cult of J. S. Bach, which was initiated in Leipzig and Berlin due to efforts of Felix Mendelssohn-Bartholdy. The author follows the continuous transformation of Pelcl, and in conclusion comments on Pelcl's entry on Anton Konias in a dictionary of Jesuit writers and scholars. The study also considers Pelcl's introductory academic speech, which he pronounced on occasion of his appointment as a university professor of Czech language and literature in 1793.

Key words: Historicism; the Age of Enlightenment; three-generation model of memory; Czech national movement; František Martin Pelcl; Antonín Koniáš.

PAMĚŤ TĚLA: LIDOVÁ PÍSEŇ JAKO KLÍČ K UVOLNĚNÍ KULTURNÍ PAMĚTI

Julia Ulehla

Úvod

Tímto textem chci doplnit a vysvětlit mé pěvecké vystoupení na Folkových prázdninách v Náměšti nad Oslavou v rámci programu ve středu 31. července 2018. Předmětem mého výzkumu je kolektivní paměť nazíraná prostřednictvím těla, mou metodou je tudíž praxe. Sama jsem svým způsobem míšenka, narodila jsem se v diaspoře a vytrvale se snažím pochopit, jaký mám vlastně vztah k folklorní tradici na Slovácku a jak mohu tomuto vztahu co nejlépe posloužit a oživit ho. Toto nejisté území zkoumám prostřednictvím těla – tělo je můj primární prostředek.

Základ mého vystoupení tvořily lidové písně, které sesbíral můj praděd Vladimír Úlehla (1888–1947) do své knihy *Živá píseň* (1949 [2008]). Naprostá většina těchto písní byla zapsána ve Strážnici, kde strávil Úlehla část mládí, několik z nich (a několik z těch, které jsem zpívala v Náměšti) zazpívali moji příbuzní.

Úlehla, profesí biolog, věřil, že písně jsou živé organismy, důvěrně spjaté se svými ekologickými podmínkami a přenášené časem jednotlivými rodinami, rody a kmeny. Výjimečný publikační počín mého předka se ke mně dostal po kulturní a lingvistické přetržce – můj otec odešel z komunistického Československa v roce 1968, když mu bylo devatenáct let, já jsem se narodila v USA a doma jsme nemluvili česky. Abych si k těmto písním vytvořila vztah, musela jsem použít jinou než běžnou cestu. Chybělo zde totiž ústní předávání, lingvistická spojitost a do velké míry i spojení s místem (i když toto tvrzení není úplně pravdivé, protože jižní Morava představovala v mnoha případech nejtrvalejší fyzický hmatatelný odkaz, který jsem měla, a moji prarodiče byli nadšenými udržovateli slováckých lidových písní). Takto se do mé oblasti zájmu dostalo tělo, jako něco, co Monique

Mojica – vyznavačka divadelní praxe podle učení indiánů Kuna a Rappahannock¹ – popisuje jako *paměť krve*: „*Naše těla jsou naše knihovny – plné odkazů v paměti, nekonečném zdroji, obrovské databázi příběhů. Některé z nich jsme žili, jiné jsme předali dál, o některých se nám zdálo, některé jsme zapomněli, některé si ani neuvědomujeme, jsou spící, čekají na klíč, který je odemkne.*“ (Mojica 2011: 97)

Jaké vzpomínky, zážitky nebo možnosti vzájemných vztahů – které nám naše vědomě enkulturovaná (socializovaná) mysl nedovede odhalit – nám mohou odhalit naše těla? Pro mne jsou takovým klíčem písně, které sesbíral můj praděd. Písně vyvolávají emoce, příběhy, vzpomínky, textury, tělesné pocity a neočekávané zážitky. V průběhu času mne začínají pomalu proměňovat, předkládají a postupně vytvářejí můj vlastní etický rámec. Ve vztahu k těmto písním jsem v receptivní pozici – poddávám se jim, spíše než bych je řídila nebo nad nimi prosazovala kontrolu.

Ne každý se mnou asi bude souhlasit. Někteří lidé mi řekli, že to, co dělám, se výrazně týká mých předků a že je to součást folklorní tradice. Podle jiných jde pouze o můj osobní tvůrčí výraz. Někteří si myslí, že jsem Američanka, a proto se slováckou lidovou písní vůbec nemám zabývat. Pravdu mají možná všichni, záleží na úhlu pohledu. Jádrem problému jsou však otázky, které mne zajímají nejvíce:

- *Jak se má člověk v kontinuitě běžných, každodenních starostí i výjimečných okolností dobře postarat o písně svých předků, a jak se má o ně člověk starat v průběhu času, s pohledem do budoucna?*

- *Zamyšlení se nad první otázkou vede logicky k další otázce: Jak má člověk být prospěšný vším, co dělá, své kultuře?*

- *A pokud je člověk prospěšný kultuře, jak může dát sebe sama celého nějaké písni? Jak se může člověk rozplynout, takže zůstane jen píseň?*

1. Kunové (*Kuna*) jsou Indiáni žijící na území dnešní Kolumbie a Panamy, Rappahannockové (*Rappahannock*) pak Indiáni z oblasti dnešního státu Virginie (USA).

Věnovat pozornost těmto otázkám znamená dostat se daleko za rámec jakéhokoli lidského života, ať už v současné chvíli (tedy se k němu nemůžeme vyjádřit prostřednictvím své představitivosti, ale jen prostřednictvím vzájemného jednání), nebo v průběhu času, směrem do minulosti či do budoucnosti.

Navazování a tradice

Stanoviska týkající se důležitosti navazování na lidové tradice jsem slyšela od několika slováckých muzikantů a zpěváků. Například v rozhovoru pro internetový deník pro kulturu a umění Ostravan známý hornácký primáš Martin Hrbáč řekl: *„V muzice a v písničkách je nepřeborné množství nálad a pravd, které prožívali už naši předci, a já jenom navazuji na to krásné, co nám v těch písničkách a muzice zanechali.“* (Vrchovský 2006)

Hrbáčova poznámka naznačuje, že při folklorních vystoupeních existuje široký kolektivní rámec, který vyvolává minulost a znovu ji dává zažít v přítomnosti. Do jisté míry je závislý na osobním výběru nebo intuici (v tom, co člověk následuje nebo v čem pokračuje), ale patří sem také daleko širší kolektivní zkušenost. Přítomnost objasní právě momentální šířka záběru takového rámce. K tomuto tématu se vyjádřil polský divadelní režisér Jerzy Grotowski ve své eseji *Tu es le fils de quelqu'un* [Jsi něčí syn]:

„Pro mne byli vždy důležití spisovatelé, velcí spisovatelé minulosti, i když jsem s nimi zápasil. Čelit Calderonovi nebo Slowackému, to pro mne bylo jako zápas Jakuba s andělem: ‚Odhal mi své tajemství!‘ Ale ve skutečnosti, k čertu s tvým tajemstvím. Důležité je naše tajemství, tajemství těch, kteří žijí teď. Pokud ale znám tvé tajemství, Calderone, pak mohu porozumět tomu svému. Obrácím se na tebe ne jako spisovatel, který musí zdramatizovat tvou práci, ale jako svůj vzdálený příbuzný. Což znamená, že mluvím ke svým předkům. A samozřejmě, že to není z očí do očí. Ale zároveň nemohu existenci svých předků popřít. Představují můj základ, můj zdroj. Je to osobní otázka mezi nimi a mnou.“ (Grotowski 1997: 292)

Moravská etnoložka Lucie Uhlíková mi kdysi řekla, že mladší zpěváci přistupují k textům lidových písní nově, tedy jinak než lidé, kteří ve společnosti písní prožili celý život. Možná to naznačuje rostoucí trhlinu, možná kolektivní paměť ustupuje do minulosti – podobně, jak to chápe francouzský filozof a sociolog Maurice Halbwachs (1877–1945), když mluví o tom, že se kolektivní paměť liší od historických záznamů. Protože mne také hodně zajímají texty lidových písní, zdá se mi vyjádření Grotowského výstižné. Prostřednictvím písní se ptám: Moji milí předkové, jak jste viděli svět a co byste asi řekli o našem světě? V písních začínám vidět etický rámec zcela odlišný od toho, který je zastáván antropocentrickým moderním Západem. Vidím lidi, kteří komunikují se zvířaty a s duchy svých předků, jejichž obavy a starosti jsou důvěrně spjaty se vzorci počasí, chováním zvířat, topografií, a kteří neovládají své okolí jako páni, ale existují se svým prostředím ve vzájemném vztahu.

Ve své eseji Grotowski dále tvrdí, že *„pokud vládnou stroje, musí se naše pozornost obrátit k tomu, co je lidské. Život jako celek je složité vybalancovaný proces. Nejde tolik o to, jak najít formulku pro daný pojem, ale spíše se ptát: Stačí ti ten život, který žiješ? Jsi v něm šťastný? Jsi spokojený s životem, který tě obklopuje?“* (Grotowski 1997: 293)

Moje odpověď na jeho dotaz je následující: Písně mých předků jsou pro mne živým zdrojem odolnosti vůči takovému životu, který podle mne směřuje nespoutaně k zapomínání, a vypořádání se s ním.

Epigenetika

V přírodních vědách existuje analogie k tělesné paměti, konkrétně se týká objevů v oblasti epigenetiky, jíž se jinak říká povrchová DNA. V roce 2017 vědci zjistili, že v populaci hlístic (*nematode*) mohou být změny v environmentální genetice předávány až po čtrnáct generací, což je nejdelší řetězec epigenetického přenosu pozorovaný u živočichů (Klosin 2017). I když je u lidské populace obtížné vystopovat podobné projevy

kvůli relativně dlouhé době nástupu dalších generací, existují důkazy, že epigenetická „paměť“ může být v dalších generacích zachována. Bylo to zjištěno například při výzkumu potomků přeživších holocaustu a potomků žen, které přežily hladomor v Holandsku v roce 1944.²

Chci zdůraznit, že jak vyjádření Hrbáče a Mojicy, tak výzkumy v epigenetice naznačují, že to, o čem se domníváme, že patří k původu jedné konkrétní lidské bytosti, by mohlo snadno přesahovat hranice jakéhokoliv lidského života, a že stavba a existence identity jakéhokoli člověka může být výsledkem daleko více faktorů, než je nám známo. Perspektiva našeho „Já“ se tak náhle vysouvá ven a nahoru, zpět a kupředu, přičemž výsledný pohled na život jedince se jeví jen jako malý zářez v daleko větší síti vztahů.

Kolokvium jako kolektivní paměť

Jako hudebnice, která vystupovala na hudebním festivalu v Náměšti nad Oslavou, jsem vděčná za organizování tohoto kolokvia, protože tato platforma mi umožňuje veřejně vysvětlit, co cítím, že se děje v mé práci. Nejsem si jistá, do jaké míry to, co dělám, tady na Moravě doplňuje tradiční muzicírování, nebo zda je to narušuje, či zda je to bezpředmětné. Ráda bych to ale zjistila. Kde v mé práci existují rezonanční vlákna, a kde naopak žádná nejsou? Kolokvium mi umožňuje setkat se s lidmi, kteří přemýšlejí o lidové hudbě z pohledu různých disciplín a národností, mají o hudbu zájem a probírají spolu své nové myšlenky a objevy. Kolokvium je tak nově vzniklý veřejný děj, který zesiluje, problematizuje a odhaluje to, co se asi děje soukromě. Reagujeme na sebe, souhlasíme nebo nesouhlasíme tak dlouho, dokud se neodkryje další krok rozpracovaného děje.

2. Pro příklady z této nové vědní oblasti viz Yehuda 2018 a Zimmer 2018.

Literatura:

- GROTOWSKI, Jerzy 1997: Tu es le fils de quelqu'un. In: SCHECHNER, Richard – WOLFORD, Lisa (eds.): *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge, s. 292–303.
- HALBWACHS, Maurice 1980. *The Collective Memory*. Translated by Francis J. Ditter, Jr. and Vida Yazdi Ditter. New York: Harper and Row.
- KLOSIN, Adam et al. 2017: Transgenerational transmission of environmental information in *C. elegans*. *Science* 356, č. 6335, s. 320–323. DOI: 10.1126/science.aah6412
- MOJICA, Monique 2011: Stories from the Body: Blood Memory and Organic Texts. In: Wilmer (ed.): *Native American Performance and Representation*. Tucson: University of Arizona Press, s. 97–109.
- ÚLEHLA, Vladimír 1949: *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový.
- VRCHOVSKÝ, Ladislav. 2016. "Slavný primáš Martin Hrbáč před ostravským koncertem: Když začnu hrát, všechno zlé mizí." *Ostravan.cz* [online] July 6 [accessed July 15, 2018]. Available from: <<http://www.ostravan.cz/33031/slavy-primas-martin-hrbac-pred-ostravskym-koncertem-kdyz-zacnu-hrat-vsechno-zle-mizi/>>.
- YEHUDA, Rachel – LEHRNER, Amy – BIERER, Linda M. 2018: The public reception of putative epigenetic mechanisms in the transgenerational mechanisms of trauma. *Environmental Epigenetics* 4, seš. 2, s. 1–7. DOI: 10.1093/eeep/dvy018
- ZIMMER, Carl 2018: The Famine Ended 70 Years Ago but Dutch Genes Still Bear Scars. *The New York Times*, 31. 1. Dostupné z: <<https://www.nytimes.com/2018/01/31/science/dutch-famine-genes.html>>.

The Memory of the Body: Folk Song as Key for Releasing Cultural Memory

Offered as a companion to a Dálava performance that occurred at the 2018 iteration of the Folk Holidays Festival, this essay posits the body as a receptacle of collective memory, and folk song as a key which activates or unlocks those memories. Author draws upon the work of Indigenous scholar/performer Monique Mojica and Polish theatre director Jerzy Grotowski, the burgeoning field of epigenetics, testimony from renowned Hornácko violinist Martin Hrbáč, and embodied research with folk songs from the Slovácko region (Moravia, the Czech Republic) to consider song performance, even in diasporic conditions lacking continuity of transmission, for its trans-temporal, inter-subjective potentialities.

Key words: Cultural memory; folk song; embodiment; blood memory; the Slovácko region; Moravian folk music.

THE MEMORY OF THE BODY: FOLK SONG AS KEY FOR RELEASING CULTURAL MEMORY

Julia Ulehla

Introduction

This essay is intended to complement and explicate the performance I gave on the evening of July 31st, as part of the festival program. Herein, I employ praxis as method, addressing and exploring the subject of collective memory through the lens of the body. As a diaspora-born hybrid, I am still in the process of understanding what my relationship to the folklore tradition of the Slovácko region (South and Southeast Moravia) is, and how I can best serve it and give it life. The body has been one of my primary means for exploring these uncertain domains.

The performance I presented is based on folk songs collected by my great-grandfather Vladimír Úlehla (1888–1947) in his book *Živá píseň* (1949 [2008]). The vast majority of the songs were collected in the town of Strážnice, where Úlehla spent part of his youth. Several songs transcribed in the book (and that I sang on the 31st) were sung by consanguineal relatives of mine.

As a biologist, Úlehla believed that songs were living organisms, intimately related to their ecological conditions, and carried through time by families and ancestral lineages. The extraordinary work of my ancestor arrived to me after a cultural/linguistic rupture and displacement—my father left communist Czechoslovakia in 1968 at the age of 19, I was born in the US, and we didn't speak Czech at home. Because oral transmission, linguistic continuity, and to a large extent connection to place were absent (although this is not completely true, because in many ways South Moravia has been the most consistent physical reference I have had, and my grandparents were enthusiastic practitioners of Slovácko folk songs), I had to look for other ways to forge a connection with the songs. This is where the body became a terrain for inquiry,

something Kuna Rappahannock¹ theatre practitioner Monique Mojica describes as *blood memory*:

“Our bodies are our libraries—fully referenced in memory, an endless resource, a giant database of stories. Some we lived, some were passed on, some dreamt, some forgotten, some we are unaware of, dormant, awaiting the key that will release them.” (Mojica 2011: 97)

What memories, experiences, or ways of being in relation can our bodies reveal to us that our consciously encultured minds might not be able to? For me, the songs my great-grandfather collected are such a key, releasing emotions, stories, memories, textures, bodily sensations, and unexpected experiences. Over time, they begin to slowly transform me, proposing and gradually establishing an ethical framework of their own. My position in relation to the songs is receptive—I submit to them, rather than control or assert mastery over them.

Perhaps not everyone will agree. People have told me that what I am doing is strongly about my ancestors, and that it is part of traditional folklore. Others have told me it is only about my personal creative expression, and decidedly not part of folklore. Some think that because I am American I have no business doing it at all. Perhaps all are true, depending on where you stand. But at the heart of the matter, these questions concern me most:

- *How do you take good care of the songs of your ancestors, within a continuum of ordinary (quotidian) and extraordinary circumstances, and how do you care for them over time, with a view to the future?*

- *Considering the first question inevitably leads to this one: how do you serve your culture in all that you do?*

- *And if you are serving culture, how can you give all of yourself to a song? How can you disappear so that only the song remains?*

1. The Kuna are an Indigenous people from the territory of what is now the country of Columbia and Panama, the Rappahannock are an Indigenous people from what is now the state of Virginia in the USA.

Attending to these questions requires a framework much larger than any one human life, whether laterally in the present moment (i.e. it can't be addressed by one's imagination, but only through inter-relational acts), or by stretching backwards and forwards in time.

Following and Tradition

I have heard several Slovácko singers and musicians express related sentiments. In a 2016 interview for an arts and culture journal in Ostrava, the renowned lead violinist from the Hornácko region (a subregion of the Slovácko region) Martin Hrbáč remarked:

*“In music and songs there are a myriad of moods and truths that our ancestors have already experienced, and I only follow the beautiful ones that they left us in those songs and music.”*²

Hrbáč's comment suggests that within the performance of folklore, there is a wide collective frame, invoking the past and (re)enacting it in the present. It involves some measure of personal choice or intuition (what one follows or continues), but it is also of much wider collective experience. The temporal breadth of that expanse is what gives clarity to the present. In his essay *Tu es le fils de quelqu'un*, Polish theater director Jerzy Grotowski said this on the subject:

“The writers, the great writers of the past, have been very important for me, even if I have struggled against them. In facing up to Calderon or Slowacki it was like the struggle between Jacob and the angel: “Reveal unto me your secret!” But in actual fact, to hell with your secret. It's our secret that counts, we who are alive now. But if I know your secret, Calderon, then I can understand my own. I am not speaking to you as the writer whose work I must stage, I am speaking to you as a distant relation of mine. Which means that I'm speaking to my ancestors. And of course, I don't see eye-to-eye with my ancestors. But at the

2. “V muzice a v písničkách je nepřeberné množství nálad a pravd, které prožívali už naši předci, a já jenom navazuji na to krásné, co nám v těch písničkách a muzice zanechali.” (Vrchovský 2006)

same time I cannot deny their existence. They are my base; they are my source. It's a personal question between me and them." (Grotowski 1997: 292)

Moravian ethnomusicologist Lucie Uhlíková once told me that younger singers are becoming more interested in the texts of folk songs in a new way that people who have grown up around the songs their entire lives don't do. Perhaps this is an indication that a rift is growing, that collective memory is receding into history—as in French philosopher and sociologist Maurice Halbwachs' (1877–1945) understanding of collective memory as distinct from historical record. I also find myself very interested by the folk song texts, and Grotowski's statement feels appropriate. Through the songs I ask my ancestors, how did you see the world, and what would you think of this one? Is there something of value that you could perceive that I am becoming insensitive to? Encoded in the songs, I start to sense an ethical framework quite different from the one espoused by the anthropocentric modern West. I see humans who communicate with animals and the spirits of their ancestors, whose cares and concerns are intimately linked with weather patterns, animal behavior, topography, who are not the dominating masters of their environment but exist as an inter-relational part of it.

Later in his essay, Grotowski claims that "when machines dominate, our attention must be turned to what is human. The whole of life is a complex balancing process. It's not so much a question of finding a conceptual formula as of asking yourself the question: Is this life that you are living sufficient for you? Are you happy with it? Are you satisfied with this life that surrounds you?" (Grotowski 1997: 293) In response to his query, I find the songs of my ancestors to be a vital source of resisting and negotiating what I perceive to be a world heading unboundedly in a direction that feels forgetful.

Epigenetics

There is an analogue to body memory in the hard sciences, namely discoveries in the field of epigenetics, otherwise

known as surface DNA. In 2017, researchers discovered that environmental genetic changes can be passed down for up to 14 generations in a nematode (roundworm) population, the longest chain of epigenetic transmission observed in an animal species (see Klosin 2017). Although discoveries of this kind are difficult to track in human populations due to the relatively long time it takes for successive generations to emerge, research involving descendants of Holocaust survivors and the offspring of women who survived the Dutch famine of 1944 provide evidence that epigenetic “memory” may be stored in successive generations.³

I want to highlight that both Hrbáč and Mojica’s statements as well as research in epigenetics suggests that what we might assume to be the provenance of a single human being might well extend beyond the confines of any one human life, and the construction and existence of any one human identity may be the result of many more factors than we know. The perspective of “I” suddenly telescopes outward and upward, backward and forward, generating a view of one’s life as a small notch in a much larger network of relations.

The Colloquium as Collective Memory

As a musician performing at the music festival in Náměšť nad Oslavou, I am grateful for this colloquium, which offers a chance to publically explain what I perceive to be happening in my work. I am curiously uncertain how what I do feeds, disturbs, or is irrelevant to traditional musicking here in Moravia. Where are there resonant threads, and where are there none? The colloquium provides a moment when those of us who think and care deeply about folk music from our various disciplines and nationalities, assemble together, and speak about our findings and new ideas—an emergent public act that strengthens, problematizes, and reveals what may have been transpiring privately. We react and agree or disagree with one another, until the next step of elaboration unfolds.

3. For examples of this newly emergent field see Yehuda 2018 and Zimmer 2018.

References:

- GROTOWSKI, Jerzy. 1997. Tu es le fils de quelqu'un. In *The Grotowski Sourcebook*, edited by Richard Schechner and Lisa Wolford. London: Routledge. 292-303.
- HALBWACHS, Maurice. 1980. *The Collective Memory*, translated by Francis J. Ditter, Jr. and Vida Yazdi Ditter. New York: Harper and Row.
- KLOSIN, Adam et al. 2017. Transgenerational transmission of environmental information in *C. elegans*. *Science* 356, no. 6335: 320-323. DOI: 10.1126/science.aah6412
- MOJICA, Monique. 2011. Stories from the Body: Blood Memory and Organic Texts. In *Native American Performance and Representation*, edited by S. E. Wilmer. Tucson: University of Arizona Press. 97-109.
- ÚLEHLA, Vladimír. 1949. *Živá píseň*. Praha: Fr. Borovy.
- VRCHOVSKÝ, Ladislav. 2016. "Slavný primáš Martin Hrbáč před ostravským koncertem: Když začnu hrát, všechno zlé mizí." *Ostravan.cz* [online] July 6 [accessed July 15, 2018]. Available from: <<http://www.ostravan.cz/33031/slavy-primas-martin-hrbac-pred-ostravskym-koncertem-kdyz-zacnu-hrat-vsechno-zle-mizi/>>.
- YEHUDA, Rachel and Amy LEHRNER, and Linda M. BIERER. 2018. The public reception of putative epigenetic mechanisms in the transgenerational mechanisms of trauma. *Environmental Epigenetics* 4, no. 2: 1–7. DOI: 10.1093/eep/dvy018
- ZIMMER, Carl. 2018. The Famine Ended 70 Years Ago but Dutch Genes Still Bear Scars. *The New York Times*, January 31. Available from: <<https://www.nytimes.com/2018/01/31/science/dutch-famine-genes.html>>.

Summary

Offered as a companion to a Dálava performance that occurred at the 2018 iteration of the Folk Holidays Festival, this essay posits the body as a receptacle of collective memory, and folk song as a key which activates or unlocks those memories. Author draws upon the work of Indigenous scholar/performer Monique Mojica and Polish theatre director Jerzy Grotowski, the burgeoning field of epigenetics, testimony from renowned Horňácko violinist Martin Hrbáč, and embodied research with folk songs from the Slovácko region (Moravia, the Czech Republic) to consider song performance, even in diasporic conditions lacking continuity of transmission, for its trans-temporal, inter-subjective potentialities.

Key words: Cultural memory; folk song; embodiment; blood memory; the Slovácko region; Moravian folk music.

ODKIAĽ SOM? VYSTAHOVALECTVO Z MYJAVY V PAMÄTI OBYVATEĽOV MESTEČKA LITTLE FALLS, NY (NEFORMÁLNA SPRÁVA Z VÝSKUMNEJ CESTY)

Alžbeta Lukáčová

Hovorí sa, že na Myjave snád' niet rodiny, z ktorej by sa niekto nevysídlil do Ameriky. Obrovská vlna vystaňovalectva postihla remeselnícke mestečko Myjava a priľahlé obce najmä v období pred 1. svetovou vojnou. Jej zvláštnosťou bolo to, že do USA neodchádzali najmä muži za prácou, aby sa potom s úsporami vrátili do rodnej krajiny, ale trvalo sa vysídľovali celé rodiny. Takto sa napríklad do mestečka Little Falls v štáte New York prisťahovalo vyše 100 rodín z regiónu Myjava a vznikla tu veľká komunita Slovákov, ktorá spočiatku udržiavala čulý styk s pôvodnou vlasťou a žila bohatým kultúrno-spoločenským životom. I v mojej rodine Dudíkovcov z Myjavy sa neraz hovorilo o tom, že do Ameriky odišiel strýko Mišo, brat môjho pradedu Samka Dudíka, že sú tam dve sestry ďalšieho pradedu Michala Mocka, že dedo i babka tam majú bratrancov a sesternice. Písomný kontakt s nimi však udržiavala len najstaršia generácia našej rodiny. Fyzické návštevy príbuzných po 2. svetovej vojne významne sťažilo obdobie socializmu a železná opona. Podobnú skúsenosť podľa svedectiev Myjavčanov mali aj iné rodiny a dnes sú už mnohé príbuzenské väzby úplne spretrhané, bez akéhokoľvek kontaktu. Americkí Slováci sa mi priplietli do života náhodou, popri práci na vydaní archívnych nahrávok myjavského primáša Samka Dudíka a jeho kapely.¹ K najstarším nahrávkam, ktoré sme v rámci projektu zistili, patrili platne vydané firmou His Master's Voice v roku 1929. Podarilo sa

1. *Samko Dudík a jeho kapela. Nahrávky legendárneho myjavského primáša z rokov 1929 – 1957*. 2 CD. Cultura Ethnica, o. z., a Alžbeta Lukáčová, 2017.

ich získať a zdigitalizovať. Úplnou náhodou sa však objavili i ďalšie platne, o ktorých existencii nemal na Slovensku nikto ani tušenia. Tieto evidentne vznikli pri rovnakej nahrávacej akcii, no vyšli v USA pod značkou firmy Victor. Začala sa pátracia akcia a dve z týchto platní sa podarilo kúpiť od amerických zberateľov cez eBay. Za vydaním z 20. rokov som začala šípiť aktivitu Myjavčanov v USA, no stopa, ktorú by som mohla nasledovať, neexistovala. Zrazu sa však udialo niečo nečakané. Skôr, ako som spustila pátranie po „amerických platniach“, prihovorili sa mi v júni 2017 na Medzinárodnom folklórnom festivale na Myjave dve Američanky. Zakrátko som sa dozvedela, že obe pochádzajú z Little Falls a sú vlastne etnické Slovenky. Hneď mi bolo jasné, že napriek tomu, že nehovorili po slovensky, ide o potomkyne vysídlených obyvateľov myjavského regiónu. Dali sme sa do reči a vymenili si kontakty. Boli prekvapené, že viem, kde je Little Falls – malé, ani nie päťtisícové mestečko v štáte New York. V tom, že náhody neexistujú, ma utvrdil fakt, že do dvoch mesiacov mi prišiel e-mail od jednej zo žien, Lynn Osley Rosen, s ponukou na výskumný pobyt v Little Falls. Tu sa začala moja dobrodružná cesta za hľadaním pamäti Slovákov v Little Falls.

Z Myjavy do Little Falls

Vyst'ahovalectvo obyvateľstva z mestečka Myjava a jeho okolia na prelome 19. a 20. storočia bolo dôsledkom nepriaznivých hospodárskych a národnostných pomerov. Nádej na zlepšenie bola v nedohľadne, situácia bola bezútešná. Vychýrení myjavskí *pytlíkari* (remeselníci, ktorí vyrábali tenké plátno na vrecia na múku) svojou kedysi prosperujúcou produkciou podporili aj vznik ďalších remesiel v regióne, no nastupujúca strojová výroba čoraz viac spôsobovala úpadok ich remesla. Obyvateľstvo schudobnelo a navyše v tomto období naberala nebyvalé rozmery stále silnejúca maďarizácia. Fatálne traumatizovala Slovákov žijúcich v regióne známom ako jedno z dôležitých centier slovenského národného obrodzenia, kde bol hurbanovský duch stále živý. Jedným z riešení sociálnej situácie bol odchod za

prácou: spočiatku sa začalo chodiť na sezónne práce do tovární alebo na tzv. majere do južnejších častí Uhorska, no omnoho väčším lákadlom boli Spojené štáty americké. Tie nebývalo prosperovali a hospodársky rast spôsoboval nedostatok pracovnej sily. Preto vo veľkom prijímali robotníkov z menej rozvinutých častí Európy. Hoci podmienky v amerických továrňach boli tvrdé a zarobené peniaze nezodpovedali vynaloženej námahe, život tu bol lepší ako bieda doma. Obyvatelia myjavského regiónu cestovali do USA najmä zo Bzenca na Morave, odkiaľ sa vlakmi prepravovali do veľkých nemeckých prístavov Hamburg a Brémy a holandských prístavov Antwerpy a Rotterdam. Najčastejšie im cestu sprostredkovali za úplatu agenti lodných spoločností, ktorí im zadovážili aj lodný lístok do 3. triedy. Títo však podľa spomienok Jána Bradáča², ktorý do Little Falls vycestoval ako 16-ročný, veľmi často konali nečestne. Ľudí, ktorí nemali s cestovaním skúsenosti, nepoznali pomery v USA a nevedeli po anglicky, často pripravili o posledné peniaze. Za 12 – 18 dní sa vystaňovalci dostali na Ellis Island³, odkiaľ mierili do veľkých miest ako Chicago, Pittsburg, Cleveland, alebo menších centier východného pobrežia ako Little Falls (NY), Herkimer (NY), Clayville (NY), Guttenberg (NY), Danbury (Conn.), Utica (NY), Yonkers (NY), Jersey City, Braddock (PA), Mahanoy (PA), Windber (PA), Minneapolis (Minn.) a d'. Niektorí Myjavčania, ktorí chceli pracovať na farmách, sa usídlili na farmách v Severnej Dakote a Texase (Gálik 2010: 190). Z historickej správy ministerstva vnútra Uhorska z roku 1893 vyplýva, že z celkového počtu 74 rodín, ktoré sa vysídlili z Nitrianskej župy (ktorej bolo Myjavsko v tom čase súčasťou)

2. Ján Bradáč (1884 – 1977) bol tajomníkom pobočky Slovenskej ligy v Little Falls a svoje skúsenosti s emigráciou o. i. detailne opísal v rukopise *Životopisné pamäty Jána Bradáča Myjavského 1884 – 1954*. Bol aj zberateľom a autorom náboženských piesní a spoluzakladateľom Múzea Slovenských národných rád v Myjave. Ako prvému mu spomedzi Slovákov z Little Falls bolo udelené americké občianstvo.
3. Ellis Island je ostrov pri ústí rieky Hudson neďaleko New Yorku. Od 1. januára 1892 do 12. novembra 1954 fungoval ako prístahovalecká stanica pre imigrantov do USA.

bolo 52 z Myjavy (Fordinálová 1985: 176). V roku 1910 bolo už z Myjavy vysídlených do Ameriky viac ako 1800 ľudí.⁴

Najväčšia enkláva Myjavčanov v USA vznikla v Little Falls v štáte New York. Ako to už býva, i v tomto prípade dejiny ovplyvnila náhoda: v roku 1892 sa z myjavských kopaníc vysťahovala Anna Mocková⁵ (Bradáč 1936: 34 – 36). Do Ameriky vycestovala spolu s rodinami Štefana Mocka a Štefana Klča Mikuščiaka. Pracovala na farme v Mineapolise, a keď nadobudla finančnú hotovosť, rozhodla sa, že vycestuje za svojimi známymi do Little Falls v štáte New Jersey. Zakúpila si listok, na ktorom bolo ručne napísané *Little Falls, NJ*. Písané „J“ sa však podobalo na „Y“, a tak sa omylom ocitla v Little Falls v štáte New York. Svoj omyl zistila až na stanici v „dipe“, kde ju napriek dohode nikto nečakal. Nemala žiadne finančné prostriedky na návrat, ale keďže vedela trochu po nemecky, dohovorila sa so staničným pokladníkom Boylom, ktorý jej pomohol, a napokon sa zamestnala u nemeckých farmárov. Rodine oznámila svoje nové pôsobisko. Zakrátko sa sem prisťahovala rodina Jána Matušíka a za ňou postupne až takmer 1000 obyvateľov⁶ myjavského regiónu.⁷ To, že v Little Falls ostávali, malo svoje opodstatnenie. Mestečko bolo porovnateľne veľké ako Myjava – malo v tom čase okolo 10 000 obyvateľov – a žilo čulým priemyselným ruchom.⁸ Nachádzalo sa v ňom až sedem tovární a výrobu textilu

4. Iný prameň (noviny *Nyugatemagyarországi Híradó* z 3. septembra 1905) uvádza, že od apríla 1904 do apríla 1905 sa z okresu Myjava vysťahovalo 5943 obyvateľov, pričom rozmáhajú sa vysťahovalectva do Ameriky bolo podľa pisateľa najviac pozorovateľné v okresoch, ktoré boli nakazené „národnou myšlienkou“ (Gálik 2010: 193).

5. Anna Mocková (1872 – 1969) sa v Amerike vydala za Martina Ragana, člena 48. pobočky Slovenskej evanjelickej jednoty v Little Falls.

6. Pramene sa v počtoch imigrantov líšia. Najčastejšie sa udáva počet 500 – 600 osôb, no môj výskum uskutočnený na základe štúdia ročníkov, ktoré mesto Little Falls pravidelne vydávalo so súpisom obyvateľov, naznačuje, že počet Slovákov v tomto meste bol podstatne vyšší. Vzhľadom na to, že tvorili najnižšiu spoločenskú vrstvu, ktorá po príchode neovládala jazyk, sa ich evidencia viedla nedôsledne. Ich mená boli komolené a viacerí (najmä ženy v domácnostiach) neboli do zoznamov zahrnutí vôbec.

7. Postupne sa za obyvateľmi Myjavy prisťahovali aj rodáci z Krajného, Vrbového, Turej Lúky, Vrbovice, Starej Turej, z Kostolného, Košarisk, a dokonca aj z Vrbovice pri Liptovskom Mikuláši.



Little Falls, vpravo bývalý slovenský kostol (Holý Trinity Lutheran Church), 2018

a ďalšie na výrobu obuvi, čo vyhovovalo prišielcom z Myjavy, ktorí práve tieto remeslá ovládali. Najľahšie sa zamestnávali dievčatá a ženy, ktoré boli lacnou pracovnou silou v továrni na strojové pletenie bavlnenej bielizne, zvanej „stará mikens“⁹. Muži pracovali spočiatku na farmách rozptýlených okolo Little Falls, na železnici a postupne sa dostávali aj do tovární. Presný počet prisťahovalcov z Myjavská nepoznáme, keďže mnoho žien pracovalo v domácnosti a staralo sa o mužov zamestnaných v továrňach. Miestni na Slovákov spomínajú ako na spoľahlivých a mimoriadne tvrdo pracujúcich robotníkov (Buckley 2008: 117). Keď manažment tovární potreboval nových pracovníkov, požiadal Slovákov, aby oslovili svojich príbuzných na Myjave a zavolali ich do Little

8. Imigranti z Európy v priebehu rokov 1890 – 1914 zvýšili počet obyvateľov mestečka na 13 000. Prisťahovalci boli najmä Taliani, Slováci, Poľiaci, Slovinci a Ukrajinci. Prišla aj ďalšia vlna írskych a nemeckých imigrantov (Perkins – Hopson 2010: 7).

9. Robert Mc. Kinnion Company.

Falls. Takto sa do mestečka dostalo najmä veľa slobodných žien, ktoré spolu s ďalšími slovenskými robotníkmi zohrali dôležitú rolu aj pri najväčšom štrajku textilných pracovníkov v histórii USA v roku 1912.¹⁰

Prišielci spočiatku využívali tzv. burdový spôsob bývania, keď si rodina prenajala dom a v ňom potom bývalo desať až pätnásť ľudí na tzv. burde¹¹. Postupne si rodiny zadovážovali vlastné bývanie. Osídlili široké ulice Flint Avenue (predtým German Street) a Jefferson Street. Väčšina Myjavčanov, ktorí odišli do Little Falls, sa domov už nikdy nevrátila. S rodným mestom však udržiavali kontakt a podporovali ho najmä finančným kapitálom, na základe ktorého sa majetky zadlžených Myjavčanov opäť vracali do ich rúk a prostredníctvom finančných vkladov v Myjavskej účastinárskej banke sa financoval protimaďarský odboj. V roku 1906 na Myjave dokonca vznikla ďalšia, tzv. Nová banka, ktorá bola tiež napojená na kapitál z Ameriky.

Podľa korešpondencie si emigranti do Ameriky priniesli málo, brali so sebou len základné potreby. Neraz nemali ani kufor, ich batožinu predstavoval vak previazaný motúzom. Podľa svedectva z korešpondencie však to hlavné mali so sebou: svoje pesničky, svoj jazyk a zvyky. Vďaka tomu, že v Little Falls vznikla veľká komunita Slovákov, mohli vystaňovalci žiť rozvinutým spoločenským životom, ktorý v nich utvrdzoval pocit spolupatričnosti a kultúrnej blízkosti. Zásadnú úlohu v spolkovej činnosti pritom zohrávala evanjelická cirkev. Vznikali tu pobočky organizácii s celoamericou pôsobnosťou: Slovenská evanjelická jednota¹², Slovenská evanjelická ženská jednota (spolok *Věrné sestry*)¹³, Slovenská liga¹⁴

10. Hlavným stanom tohto obrovského štrajku sa stala slovenská Sokolovňa.

11. V angličtine sa robotníci bývajúci „na burde“ volali „boarders“.

12. V Little Falls vznikol v roku 1899 Spolok Dr. Martina Luthera, ako 48. pobočka Slovenskej evanjelickej jednoty a v roku 1903 Spolok Sv. Jána Krstiteľa ako 110. pobočka Slovenskej evanjelickej jednoty.

13. Pobočka Slovenskej evanjelickej ženskej jednoty č. 4 bola založená v roku 1906.

14. Slovenská liga v Amerike (Slovak League of America) vznikla v roku 1907 v Clevelande. Sdruženie Slovákov – 66. sbor Slovenskej ligy v Little Falls bol založený v roku 1917 na čele s predsedom Štefanom Zemanom.

či Sokol¹⁵. Zaujímavosťou bolo zakladanie detských spolkov pri Slovenskej evanjelickej jednote, spolku pre dievčatá pri Slovenskej evanjelickej ženskej jednote nazvaného *Bielá ruža č. 9*¹⁶ či spolku pre chlapcov s názvom *Rozmarín č. 34*.¹⁷ V meste bol postavený slovenský kostol¹⁸ a sokolovňa¹⁹, kde sa odohrávali kultúrne i športové podujatia. Od roku 1907 tam pôsobil spevokol a bola zriadená knižnica. Vzhľadom na to, že najväčšou prekážkou pre integráciu prišielcov bola jazyková bariéra, bola zásluhou Jána Zemana v roku 1913 otvorená večerná škola, kde Slováci dostali možnosť učiť sa po anglicky.

Slováci v generácii, ktorá prišla do USA, a aj v nasledujúcej mali tendenciu sobášiť sa medzi sebou a žili komunitným spôsobom života. Práve svadby, krsty a pohreby utužovali spoločenstvo v „národnom živote“. Monografia *Little Falls* dokonca uvádza mimoriadnu schopnosť Slovákov zabávať sa a pripomína ich niekoľkodňové svadobné veselie spojené s tancom (Buckley 2008: 117). O existencii slovenskej kapely svedčí spomienka Jána Bradáča z roku 1911, kedy mesto za účasti Slovákov oslavovalo výročie udelenia mestských práv: „*Naši slovenskí hudobníci v slávnostnom historickom sprievode mestom vedení na dvojkolovom voze, ťahanom párom volov, vyhrávali naše milé slovenské piesne.*“ (Bradáč 1936: 53) V roku 1916 zase pri slávnostnom otvorení „the big lift lock“ (údajne najväčšieho zadržovadla vody vo vtedajšom svete) predviedli prisťahovalci „*slovenskú myjavskú svadbu podľa starokrajového*

15. Založený bol v roku 1905 ako 88. zbor Telovýchovnej slovenskej jednoty Sokol.

16. Založený v roku 1910.

17. Múzeum slovenských národných rád v Myjave, sign. MMH 4899, *Životopisné pamäty Jána Bradáča Myjavského 1884 – 1954*. Rukopis z roku 1936, s. 20 – 21.

18. Od roku 1897 sa v miestnom evanjelickom kostole začali odbavovať bohoslužby v slovenčine a v roku 1903 už vznikla kongregácia, ktorá dala základ vybudovaniu vlastného kostola. V roku 1911 sa začal stavať the Holy Trinity Lutheran Church, ktorý bol naplno uvedený do prevádzky v roku 1913.

19. Sokol Hall stála na Flint avenue (pôvodne German street). Bola slávnostne otvorená v roku 1909 divadelnou hrou Jána Hollého *Kubo*. Slováci boli v Little Falls známi aj ako excelentní gymnasti, čo sa prikladalo práve existencii Sokolovne.

spôsobu v krojoch“ (Bradáč 1936: 54). V sokolovni sa pravidelne hrávali ochotnícke divadlá. Do roku 1920 bolo naštudovaných 27 slovenských divadelných hier. Tajomník Slovenskej ligy Ján Bradáč sa staral o duchovný život komunity aj prostredníctvom publikačnej činnosti – prispieval do miestneho časopisu Slovenskej evanjelickej jednoty *Hlásnik*, do *Newyorského denníka* a *Slováka v Amerike*, ako aj do kalendárov Slovenskej evanjelickej jednoty a svoje články posielal na publikovanie aj do rodnej Myjavy.

Počas 1. svetovej vojny Slováci v Little Falls veľmi podporovali myšlienku vzniku Československa a cítili potrebu vybudovania „národného vojska“. Keď sa dozvedeli o formovaní Československých légii v Rusku, Francúzsku a Taliansku, zorganizovala sa skupina mladých mužov, ktorí odcestovali na výcvik do Stamfordu (Con.), aby sa následne pripojili k legionárom vo Francúzsku. Ženy pod hlavičkou Červeného kríža pripravovali balíky s ošatením, sumou 4550 dolárov sa prispelo na Milión-dolárovú zbierku pre vojakov bojujúcich v Európe a civilné obyvateľstvo. Paradoxne, keď sa vojaci z Little Falls ocitli v oboch vojnách na európskych bojiskách, museli bojovať proti „svojim“ a viacero z nich padlo.

V rámci bežného života sa Slováci v Little Falls pravidelne stýkali so Slovincami, ktorí im ako skorší usadlíci pomáhali najmä s neľahkými začiatkami v novom prostredí. Priateľské vzťahy prisťahovalci celkom prirodzene rozvíjali aj s príslušníkmi ďalších slovanských národov v Little Falls – s Poliakmi a Ukrajincami.

Spolková činnosť začala utíchať vďaka prirodzenej asimilácii Slovákov s ostatnými obyvateľmi mestečka. Prvá bohoslužba v angličtine sa konala v slovenskom kostole v roku 1937, posledná bohoslužba v slovenčine sa odohrala v roku 1996 (Baum 2016). Nikto však nevezme littlefallským Slovákom zásluhu na dlhoročnej šľachetnej snahe podporovať svojich rodákov doma v neľahkých ekonomických a sociálnych podmienkach a dať im tak nádej na lepší život. Aj vďaka nim sa z Myjavy mohlo stať dôležité centrum hospodárskeho a kultúrneho života.

Kultúrny život Slovákov v Little Falls – súčasný pohľad

Presuňme sa o sto rokov neskôr od obdobia, keď Slováci ešte stále prúdili do mestečka Little Falls. Je máj 2018 a ja stojím na letisku v meste Syracuse. Pri východe ma víta svieža dôchodkyňa Lynn Osley Rosen. Práve táto americká Slovenka sa mi stala na celý nasledujúci mesiac hlavnou informátorkou, sprievodkyňou, radkyňou a opatrovníčkou. Lynn je dcérou Slovákov, ktorí sa síce už narodili v Little Falls, ale ich materinským jazykom bola slovenčina. V jej prípade je to už naopak – zo slovenčiny ovláda len niekoľko výrazov z detstva, lebo rodičia slovenčinu údajne používali ako tajný jazyk, keď nechceli, aby im deti rozumeli. Lynn si však na svojom slovenskom pôvode mimoriadne zakladá. Dokonca si dala urobiť testy DNA, ktoré potvrdili jej genetický pôvod v stredovýchodnej Európe. Útočiskom nám bol jej dom po starých rodičoch na Southern Avenue, ktorého vzhľad bol taký, ako v čase, keď v ňom bývali jej predkovia – imigranti z myjavského regiónu. Počas mojej návštevy jej dom každý deň zaplavovali spomienky na detstvo a mladosť v Little Falls a predtým sa vynáral obrovský objem jej vedomostí o slovenskej komunite. Mojm každodenným programom bol pobyt v knižnici pri štúdiu mikrofilmov a littlefallských ročeniek od roku 1895 až po 30. roky, ktoré mi postupne dotvárali obraz o postupnom príchode Slovákov, ich profesii a postupnom začleňovaní sa do miestnej spoločnosti. Potvrdili sa slová mojej hostiteľky: Slováci už od začiatku mimoriadne dbali na to, aby ich deti dostali vzdelanie a tým šancu uplatniť sa v americkej spoločnosti. V ďalších generáciách potomkov Slovákov už nachádzame osobnosti na dôležitých spoločenských postoch – jedným z najvypuklejších príkladov splnenia „amerického sna“ je súčasný veľkopodnikateľ, startup investor a filantrop Martin Babinec, ktorého rodičia boli robotníkmi v miestnej továrni. Vzácnym informátorom mi bol aj Louis Baum, vzdelanec so slovinskými koreňmi a bývalý predseda dobre fungujúcej Little Falls Historical Society. Práve táto spoločnosť sídli v jednej z najstarších budov v meste, v ktorej je zároveň zriadené i múzeum zamerané na miestnu históriu

a ponúka viacero výstav. K tým trvalým patrí menšia expozícia venovaná Myjave či expozícia venovaná hudobným tradíciám mesta. Práve tie sú mimoriadne bohaté a siahajú z hľadiska organizovaných hudobných foriem hlboko do 19. storočia.

Tak, ako som si naplánovala, začala som sa zaujímať predovšetkým o muzikantské zoskupenia, ktoré potenciálne vytvárali po príchode Slováci. Vzhľadom na ich vysoký počet je takmer isté, že sa museli formovať zoskupenia, ktoré saturevali potreby kultúrneho vyžitia komunity. V tomto predpoklade ma utvrdilo i svedectvo Jána Bradáča, ktorý existenciu minimálne jedného takéhoto ansámblu potvrdzuje (cit. vyššie). Podľa zistených informácií sa však Slováci, ktorí chceli muzikovať, zapájali najmä do dychových kapiel, ktoré tvorili hudobníci viacerých národností. Spravidla nemali formálne hudobné vzdelanie, ale učili sa hrať jeden od druhého. Ak sa chceli zapojiť do hudobného ansámblu, museli zvládnuť hru na dychový nástroj, čo vzhľadom na silnú tradíciu sláčikových hudieb v domovskom regióne rozhodne nebola bežná zručnosť (Lukáčová 2010). Z pozorovaní vyplýva, že viacerí Slováci (okrem iného i otec Lynn Osley Rosen, Štefan) hrali na klarinete. Dlhodobo pôsobili v tzv. *Military band* alebo *Marching band*. Je známe, že existovala i dychová hudba *Slovinian Drum & Bugle Band* zložená z hudobníkov slovinského pôvodu, v ktorej hrali aj Slováci. Zachovaný bubon v expozícii múzea svedčí o tom, že existovala aj ukrajinská dychovka (*Ukrainian band*). Repertoár týchto zoskupení zatiaľ nie je známy. V Little Falls okrem toho pôsobil aj miestny symfonický orchester pod vedením dirigenta Leona Dussaulta, do ktorého sa za vyše štyridsať rokov (1928 – 1972) zapojil obdivuhodný počet mládežníkov a dospelých z mestečka.²⁰ Na stránke Historical Society sa dokonca uvádza,

20. Programy výročných programov orchestra od roku 1929 možno nájsť v digitálnom archíve *New York Heritage – digital collections* [online] [cit. 17. 12. 2018] Dostupné z: <https://cdm16694.contentdm.oclc.org/digital/collection/srr_lfpl/search/searchterm/image%252Fjpeg/field/format/mode/exact/conn/and>.

že najmä 50. a 60. roky možno z hľadiska živosti hudobného života označiť sloganom ako *Little Falls: Music City – U.S.A.* (Lenarcic 2017). V mestečku pôsobilo mnoho kapiel, ktoré pokrývali žánre od vojenskej dychovky cez klasickú hudbu až po populárnu a jazzovú hudbu tej doby. Prakticky vo všetkých hudobných zoskupeniach pôsobili hudobníci slovenského alebo čiastočne slovenského pôvodu. O kapele zostavenej z výlučne slovenských hudobníkov som (napriek svedectvu Jána Bradáča) nenašla zmienku. Nepotvrdil sa ani predpoklad, že sa už spomínaný Michal Dudík (1885 – 1963), brat môjho pradedu a primáša Samka Dudíka (1880 – 1967), zapojil ako hudobník do niektorej z miestnych kapiel. V rodinnej pamäti sa pritom traduje spomienka, že pred emigráciou do Ameriky hral v bratovej kapele na husliach a bol dobrým ľudovým muzikantom.

Redukciu hospodárskeho rastu a tým aj spoločenského života (nielen Slovákov) v mestečku spôsobil postupný úpadok priemyselnej výroby v tejto oblasti. Počet obyvateľov v porovnaní s obdobím, kedy to tejto lokality prichádzali Slováci, klesol o viac ako polovicu a stále sa znižuje.²¹ Mestečko postihol podobný osud ako mnohé mestá a obce na Slovensku: dominantní zamestnávateľia v oblasti zatvorili svoje prevádzky, nové investície do lokality neprichádzajú, čo spôsobuje vážne problémy so zamestnanosťou. Mladí ľudia odchádzajú na štúdiá do väčších centier a do Little Falls sa už nevracajú. To prirodzene spôsobuje starnutie miestneho obyvateľstva. Napriek tomu sa mnohé podujatia na poli kultúry konajú aj vďaka Mohawk Valley Center for the Arts²² a jeho agilnej riaditeľke Jane Malin. Komunitný život Slovákov je zredukovaný na minimum, čo je dané aj skutočnosťou, že k slovenskému pôvodu sa hlási už len najstaršia generácia obyvateľov – a aj oni sú druhou a treťou generáciou Slovákov, ktoré sa už narodili v USA. Ich jazykové

21. V roku 2017 tvorilo populáciu Little Falls 4716 občanov.

22. Organizácia existuje rovnako ako Historical Society na báze dobrovoľníctva bez zriaďovateľa.

znalosti slovenského jazyka sú minimálne, alebo ním nehovoria vôbec. Slovenský duch sa z komunity začal vytrácať aj prirodzenou asimiláciou Slovákov s inými národnosťami a vymretím prvej generácie, ktorá osídľovala Little Falls z územia Slovenska. Kultúrna identita v inojazyčnom prostredí je fenoménom, ktorý je potrebné aktívne formovať, čo je doménou výrazných a národne uvedomelých osobností. Tie potom môžu vplývať na ostatných a vyvíjať aktivity v prospech komunity. V Little Falls zrejme takáto osobnosť chýbala, pretože dokumenty, ktoré by detailnejšie objasnili život Slovákov po príchode do mestečka i nasledujúce roky, chýbajú. Slovenský kostol už nie je slovenským a bohoslužby v ňom sa odbávajú v angličtine. Sokolovňa bola zvalená a s ňou zmizli i písomné pramene o bohatej spolkovej činnosti. V Historical Society nachádzame napriek tomu pramene v podobe novinových výstrižkov, mestských ročeniek, fotografií a ďalšieho materiálu, ktorý život v tejto lokalite dokumentujú. Nie sú však vyslovene orientované na život Slovákov, ktorí po príchode patrili k najchudobnejším (a tým aj formálne najmenej dôležitým) vrstvám miestneho obyvateľstva. Skepsa však nie je na mieste, pretože procesy asimilácie slovenského obyvateľstva sú prirodzené a charakterizujú prakticky všetky národnosti, ktoré do Little Falls prišli za lepším životom.

Súčasnosť je poznamenaná – tak ako u nás i v USA – hľadaním identity. Príčiny sú zložité, no k dôležitým patrí akási kríza identity v globalizujúcom sa svete či hľadanie vnútorného ukotvenia v kultúre predkov. Snaha objaviť alebo pripomenúť si svoje korene bola zrejmä zo všetkých stretnutí, ktoré som v Little Falls absolvovala. Bolo ich veľa, no zároveň málo na to, koľko potomkov Slovákov (vychádzajúc z približného počtu 1000 imigrantov) z Little Falls pochádza. Historical Society zorganizovala zaujímavé stretnutie v Elks Clube spojené s prednáškami orientovanými na slovenskú komunitu, pri inej príležitosti som v miestnom múzeu prednášala zase ja o tradičnej kultúre myjavskej oblasti. K najemotívnejším stretnutiam patrilo to, ktoré zorganizovali Lynn Osley Rosen a Martha Lee (druhá zo

žien, ktoré som pred rokom stretla na Myjave). Išlo o Slovákov z Little Falls, medzi ktorými som našla i svojich príbuzných – potomkov Michala Dudíka. Až na niekoľko mladých ľudí však išlo najmä o staršiu generáciu. Pri určitom zovšeobecnení môžem povedať, že slovenský pôvod sa im asocioje predovšetkým s tradičnou kuchyňou ich mám a názvami jedál, so spomienkami na mladosť v sokolovni a s niekoľkými veršíkmi v lámanej slovenčine, ktoré si pamätajú z detstva.

Je veľmi sympatické, že jeden z významných iniciátorov objavovania slovenských koreňov miestnych obyvateľov je už spomínaný podnikateľ Martin Babinec. Vyjadril sa v duchu, že Slováci v Little Falls sú na svojom poslednom ťažení. Ak sa teraz nepodchytí u mladých ľudí vedomie o ich pôvode, bude to znamenať jeho definitívny zánik. Aj preto spolu s lekárom slovenského pôvodu Petrom Adáskom zorganizovali skupinu okolo 20 ľudí, s ktorou v júni 2018 vycestovali na Medzinárodný folklórny festival na Myjavu a viacero dní venovali kontaktovaniu miestnych obyvateľov hľadajúc svojich príbuzných. Nadviazala sa fungujúca spolupráca s myjavským gymnáziom: študenti myjavského gymnázia si dopisujú so stredoškolskými študentmi v Little Falls. V roku 2016 bola na radnicu v Little Falls dokonca osadená tabuľa „Sister Cities: Little Falls, NY – Myjava, Slovakia“, ktorá dokladá snahu rozvíjať spoluprácu týchto dvoch miest.

Môj pobyt v Amerike sa na začiatku zdal byť dlhý, no napokon sa ukázal ako krátky. Otvoril mnoho otázok smerom do histórie i súčasnosti Slovákov, z ktorých niektoré dokážeme zodpovedať výskumom historických prameňov, niektoré odpovede už navždy ostanú tajomstvom. Ako to bolo s americkými platňami Samka Dudíka, som nakoniec nezistila. Pred rozlúsknutím tejto záhady ešte stále stojím. Vďaka Lynn Osley Rosen som však dostala možnosť spoznať unikátnu komunitu ľudí s históriou, ktorá sa ma bytostne dotkla. Lynn takto prispela k uchovaniu slovenského ducha vo svojom rodnom meste a ja som nahliadla do fascinujúcej témy pamäti a kultúrnej identity miesta, o ktorého existencii väčšina Slovákov ani netuší. Vďaka za to.

Pramene:

- Múzeum slovenských národných rád v Myjave, sign. MMH 4899, *Životopisné pamäty Jána Bradáča Myjavského 1884 – 1954*. Rukopis z roku 1936.
- Samko Dudík a jeho kapela. *Nahrávky legendárneho myjavského primáša z rokov 1929 – 1957*. 2 CD. Cultura Ethnica, o. z., a Alžbeta Lukáčová, 2017.

Literatúra:

- BRADÁČ, Ján 1936: *Pamätník littlefallských Slovákov na vzácnu pamiatku oslobodzovacej činnosti na národa roli dedičnej, konanej počas svetovej vojny bývalým 66. sborom Slovenskej ligy, sdružených Slovákov v Little Falls, N. Y., U. S. A.*, Myjava: Kníhtlačiareň D. Pažického.
- BUCKLEY, Richard 2008: *Unique place – Diverse people. The Social & Political History of Little Falls, New York*. Little Falls: Little Falls Historical Society.
- ČULEN, Konštantín 1942: *Dejiny Slovákov v Amerike*. Bratislava: Nakladateľstvo Slovenskej ligy.
- FORDINÁLOVÁ, Eva 1985: Vystažovalectvo z Myjavy do zámoria. In: Dugáček, Michal – Gálik, Ján (eds.): *Myjava*. Bratislava: Obzor, s. 176 – 191.
- GÁLIK, Ján 2010: *Myjava v obrazoch histórie*. Martin: Neografia.
- Directory of the City Little Falls 1895 – 1935*. [Vydávané v priebehu sledovaných 40 rokov rôznymi spoločnosťami.]
- LUKÁČOVÁ, Alžbeta 2010: *Samko Dudík a jeho kapela. Fenomén výraznej osobnosti v tradičnej hudobnej kultúre*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV.
- MALIARIK, Michal 2017: Little Falls – „Second“ Myjava. *Naše rodina* 29, č. 2, s. 63 – 67.
- PERKINS, Susan R. – HOPSON, Caryl A. 2010: *Little Falls – Images of America*. Charleston, South Carolina: Arcadia Publishing.

Internetové zdroje:

- BAUM, Louis 2016: „From Myjava to America: A Slovak Journey.“ *Times Telegram* [online] 18. 5. [cit. 17. 12. 2018]. Dostupné z: <<https://www.timestelegram.com/news/20160518/louis-baum-from-myjava-to-america-slovak-journey>>.
- LENARCIC, Ray 2017: „Little Falls as Music City – U.S.A.“ *Times Telegram* [online] 25. 4. [cit. 17. 12. 2018]. Dostupné z: <<https://www.timestelegram.com/news/20170425/little-falls-as-music-city---usa>>.
- New York Heritage – digital collection* [online] [cit. 17. 12. 2018] Dostupné z: <https://cdm16694.contentdm.oclc.org/digital/collection/srr_lfpl/search/searchterm/image%252Fjpeg/field/format/mode/exact/conn/and>.

Where I am from? Emigration from the Myjava Region in the Memory of Inhabitants of the Town of Little Falls, NY. (An Informal Report from a Research Trip)

126 years ago Anna Mocková of the Myjava hills got off a train in the town of Little Falls, NY, purely by chance. After her arrival, more Slovaks came there from the greater region of Myjava in western Slovakia. In the first two decades of the 20th century Little Falls saw the growth of a Slovak community of more than 1.000. These newcomers enjoyed rich social and cultural activities, including the Slovak Evangelical Union, the Slovak League, and the Sokol (Falcon) Union of physical education. There also existed a club of singers, amateur theatre groups, Slovak musicians active in local musical bands, and many sport activities as well. In the period before World War II, the life of Slovaks in Little Falls was closely connected with the culture of their old home country, but it gradually changed, including new ways of maintaining Slovak identity in a foreign environment. Some original traditions survived in the coming decades, but at the same time, new traditions were added under the influence of American culture and other local ethnic groups. At present, there is a small community of descendants of Slovak immigrants in Little Falls. Since they range from the 3rd to 5th generation from original immigrants, they do not speak Slovak any longer. Another reason is the mixed origin of middle and older generations, and a loss of emotional ties to the country of their ancestors. Still, there are individuals in Little Falls who contribute intentionally to the maintaining of historical memory, and they help other people interested in searching for and understanding their family roots. The Slovak community of Little Falls proves that some phenomena of traditional culture which are linked to people's memory, can survive even in a geographically and linguistically distant environment.

Key words: Slovaks in the U.S.A.; migration; cultural memory; identity; Little Falls (NY).

Prílohy:



Fotografia littlefallských mládežníckych ochotníkov s popisom: „Odbavane bolo divadlo ‚Cesta do Ameriky‘ v Sokolovnej Halle, 75 Flint Avenue, Little Falls, NY, na 14teho Februara, 1922?“ Súkromný archív Lynn Rosen Osley



Little Falls Military Band, 1919. Súkromný archív Lynn Rosen Osley



Slováci pred Sokolovňou v Little Falls, nedat. Súkromný archív Lynn Rosen Osley



Slovenská evanjelická ženská jednota, 1940. Súkromný archív Lynn Rosen Osley



Náhrobný kameň Anny Mocko Ragan (1872 – 1969). Foto Alžbeta Lukáčová 2018



Budova Historical Society & Museum. Foto Alžbeta Lukáčová 2018

JAK DŮLEŽITÉ JE TO, CO SI PAMATUJEME? (esej)

Jiří Plocek

Shodou okolností se mi sešlo téma letošního náměšťského kolokvia s mou víceméně hlavní činností posledních dvou let – zabývám se zpracováváním vzpomínek různých osobností. Nejdříve to byla životopisná kniha významného českého jazzového muzikanta, saxofonisty Jana Konopáska a paralelně s ní nyní uzavírám publikaci s životními příběhy několika kuřimských pamětníků lidských osudů a ozvěny historických období a událostí v životě jednotlivce. Věk kuřimských pamětníků se pohybuje od 83 do 96 let. V jejich paměti se zrcadlí historie malého městyse, z něhož se v průběhu necelého půlstoletí radikálními zásahy stalo město, jež má díky přílivu nových obyvatel částečně zpřetrhané kořeny a tradice a jemuž se změnil i genius loci. Město, v jehož historii hraje neobyčejně významnou roli druhá světová válka s dramatickým vyústěním, kdy se většina obyvatel před nálety a z obav před frontou ukrýla do štol vydlabaných ve skalnatém kopci a o této traumatizující zkušenosti se po léta moc nemluvalo. Dnes představuje vyprávění o dramatickém konci války jedno z pojítek mezi starou a mladou generací. Dalším dějinným mezníkem byl nástup záhy následující totalitně-socialistické epochy.

Při rozhovorech a jejich zápisech, při ověřování sdělovaného, člověk stále přemýšlí, co vlastně zůstává v naší paměti? Je to nějak důležité, nebo víceméně náhodné? Je to dostatečně cenné v porovnání s takzvanou objektivní historiografií, nebo je paměť jednotlivce svět sám pro sebe, s omezenou výpovědní hodnotou, a navíc deformován vlastními traumatizujícími životními zkušenostmi či omezeným horizontem pohledu na okolní svět?

Práce na vzpomínkách jiných kříží se mi i s mou vlastní tendencí vzpomínat. Můj život se navíc kříží i s životy jiných, jež paměť na jedné straně posiluje, na straně druhé je svými nečekanými intervencemi překvapuje. Ne vždy mile. Jakoby paměť nebyla

jen nějakým kontejnerem na vzpomínky, ale autonomní bytostí, která s námi, lépe řečeno s naším vědomým já, hraje hru, která má jistě nějaký smysl, ale my mu ne vždy rozumíme.

Paměť jako svéhlavá bytost

Existují lidé, kteří mají nelehký úděl. Složitě dětství mezi zneprátenými rodiči. Domácí násilí. Útěk nebo vyhazov z domu, protloukání se životem s touhou mít normální rodinu. Opakované krize a ztroskotané vztahy. Není třeba teď rozvádět další skutečnosti. Ze zkušenosti vím, že se také dějí následující věci: Takový člověk se třeba s postupujícím věkem dostane do klidnější situace, děti odrostly, traumatizující vztahy se rozpadly a zanořily se do minulosti, zdálo by se, že se bouře přehnaly a že se konečně zakládá na lepší zítřek bez každodenní rozrušující a bolestné zkušenosti. A najednou se začínají vracet nečekaně vzpomínky, bolavé, nutkavé, zneklidňující. Proč se tak děje? Kdo je vyvolává? Člověk sám o své vůli vůbec ne. Někdo chce, aby se něco ještě řešilo, reflektovalo, opustilo, odpustilo – ale kdo a proč? Toto je osobní rovina paměti, ale děje se to i se vzpomínkami, jež se týkají vnějších dějů a událostí, jichž jsme nezřídka spoluaktéry.

Při vzpomínání se staršími pamětníky – osmdesát let a více – se nám stávalo, že buď si nebyli jisti, kdy se určitá událost stala, anebo ji řadili chronologicky nesprávně. Ukázalo se také, že to pro ně v podstatě nebylo důležité, a pokud jsme se snažili dohledat přesné umístění v čase, tak jen proto, aby – slovy vzpomínajícího – „někdo neřekl, že si vymýšlím“. Vnitřně ale pro ně časové zařazení nebylo důležité, to jsem vnímal, podstatná byla ona událost, která měla určitý – nezřídka i pro jejich život či pohled na svět zásadní – smysl. Symbolický smysl, který ukotvoval jejich jednání či život a nabídl člověku také klíč k vysvětlení, proč se další život odvíjel tak či onak. Proč časové hledisko, na němž tak bazírujeme v historiografii, ztrácí u jednotlivce na důležitosti? To je další důležitá otázka, která se – na rozdíl od suché chronologie – týká životní dynamiky a motivů.

Písně v paměti místa a jednotlivce

Setkal jsem se i se svěbytnou pamětí písňovou. V Kuřimi – jevílo se mi aspoň podle vyprávění pamětníků – vymizela víceméně původní lokální či regionální lidová písňová tradice. Podobně jako místní lidové kroje. Ve sbírce Františka Sušila *Moravské národní písně* (1853–1859), jejíž základ pochází zhruba ze zápisů z první poloviny 19. století, nalezneme čtyři záznamy, které pocházejí z Kuřimi. Jeden z nich se týká dětské hry. Předpokládám ale, že se v Kuřimi zpívalo a že repertoár byl podobný jako v jiných místech Podhorácka, odkud máme poměrně dost lidových písní zachovaných v dalších sbírkách. Ale zkrátka z paměti lidí tyto písně zmizely. Stalo se tak asi během druhé poloviny 19. století a prvních desetiletí století minulého. Přetržka první světovou válkou a následné euforické dění po ní zřejmě dokonaly tento proces. Na hasičských, sokolských či komunistických hodech začaly převládat slovácké – často přímo kyjovské – kroje z půjčovny. Nevím, co se ve 20. letech hrálo na zábavách či na svatbách za repertoár, ale víme, že v Kuřimi fungovala kvalitní dechová hudba v několika proměnlivých formacích a už od 30. let se objevil i první „jazzový“ orchestr. Jisto současně je, že moji nejstarší pamětníci (narození ve 20. letech 20. století) si na místní lidové písně nevzpomněli a v paměti jim uvízly písně úplně jiné – dobové populáry (šlágry) a především písně tramské.

Jedna paní, ročník 1929, vzpomínala, jak se za války a po válce scházeli – skupina mladých. Její milovaný bratr, o šest let starší, vůdčí osobnost výletů a společných posezení v přírodě, hrál na kytaru a oni s ním zpívali. Jako zdroj písní využíval malé tištěné zpěvníčky. Od vzniku Československé republiky vycházelo obrovské množství písní tiskem, buď jako jednotlivé letáčky, nebo jako zpěvníčky. V té době to bylo hlavní a nejrozšířenější záznamové médium pro písňový repertoár. Moje pamětnice mi ukázala stoh lístků, na něž si na stroji – bez not – přepsala od bratra ony písničky, aby je předala dětem. Její bratr, stejně jako její muž, který se též později stal součástí těchto kamarádkých společenství, zemřeli už před více než čtyřiceti lety. Ona ztratila

příležitost onen repertoár uplatnit, ale přitom ty písničky má stále v paměti. Bez rozpaků zazpívá leckterou z nich.

Ukázal jsem tento repertoár jiné pamětnici, o pět let starší (ročník 1924), která mi vykládala, jak za nacistického protektorátu chodívali s přáteli do přírody na výlety a zpívali. Její budoucí manžel v té společnosti hrával na banjo, měli tam ještě i kytaru. Byla to jiná skupina než ta od první pamětnice. Když jsem se jí ptal na písňové žánry, které zpívali, jmenovala mi lidové, sokolské a trampské – ty především. Pak jsem jí ukázal štos textů od druhé pamětnice (nejsou spolu v žádném užším kontaktu), ona se rozzářila a řekla: „Ty znám všechny.“ A začala mi jednu po druhé přezpívat. Připomínám, že jde o čistě textové záznamy, bez melodie. Tato paní ty písně nezpívala už několik desetiletí, také pozbyla příležitost. Proč si s takovou jistotou vybavovala ty písně z mládí? Písně jako například *Loučím se s vámi, kamarádi* autora Karla Vacka:

*Mezi vámi, kamarádi, chtěl bych trávit věčný čas,
zapomínám na ty chvíle, kdy mi stříbrem zbělí vlas.
Potom vám zazpívám svoji píseň poslední,
kterou mám pro naše rozloučení.*

Refrén:

*Loučím se s vámi, moje věrní kamarádi,
loučím se s vámi na shledanou.
Odcházím v dál, kde mizí krásy mého mládí,
které tu s námi nezůstanou.
Cesta je dlouhá, je plna stínů,
mráz v duši padá, vzpomínek pár neuvadá.
Čas prchavý už nemá žádné slitování,
konec je lásky, milování.*

Jak asi působily tyto písně na mladé lidi, kolem nichž válka utahovala šrouby, nacisté přitvrzovali režim, stále mladší ročníky byly totálně nasazovány, vládla cenzura, strach z udávání,

za stanného práva na rozích visely červené plakáty se jmény popravených a výhrůžným dovětkem o tom, co občana čeká, když...? Jak na ně působily v době, kdy se v domácnostech načerno – pod pohrůžkou trestu smrti – poslouchal zahraniční rozhlas a na mapách lidé s nadějí či zklamáním posouvali šipky podle postupu fronty?

To, že si pamatujeme něco, co je spojeno s hlubokým citovým prožitkem, je známé asi všem, ne jenom odborníkům. Koneckonců je to i podstata vzdělávacího směru zvaného zážitková pedagogika. Je to obecný princip. Suché memorování v nás trvalejší stopy většinou nezanechává, výjimkou jsou lidé s nadprůměrně uzpůsobenou paměťovou schopností – například díky schopnosti vizualizace.

Omezený záběr teorií kolektivní a kulturní paměti

Když jsem se probíral literaturou o teoriích kolektivní paměti, cítil jsem, že mi tam něco chybí. Německý egyptolog a religionista Jan Assmann v práci *Paměť a kultura*¹ rozlišuje čtyři druhy lidské paměti, z nichž tu, která uchovává smysl věcí a událostí nazývá pamětí kulturní. Mimo ni rozlišuje ještě paměť mimetickou, která nápodobou uchovává vzorce jednání, dále paměť věcí – jak jsou krásné, účelné, a nakonec paměť komunikační, která si skrze komunikaci s ostatními, skrze jazyk, uchovává vědění (Assmann 2001: 23). Badatel dále uvádí ještě důležitou okolnost, kterou objasnil již dříve sociolog Maurice Halbwachs (1877–1945) a kterou lze shrnout formulací, že individuální paměť jako taková nemůže existovat sama o sobě, ale je výsledkem interakce s dalšími jedinci. Má smysl až jakou součást kolektivní paměti a její obsah v člověku narůstá teprve v procesu socializace, tedy komunikace člověka v rámci určité skupiny lidí, v určitém

1. V originálu vyšlo poprvé v roce 1992 jako *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Verlag C. H. Beck.

„sociálním“ rámci. Jedinec žijící osaměle by dle této teorie neměl tuto paměť (Assmann 2001: 36).

V prostoru kolektivní paměti se též zakládá na další důležité aspekty lidského bytí, například na osobní či národní identitu. Jsme tím, co akceptujeme jako **své** z kolektivní paměti v dialogu s okolím. Zdálo by se, že máme takto základní obraz fenoménu lidské paměti hotov a můžeme začít analyzovat jednotlivá fakta, jednotlivé prvky obsažené v lidské paměti do příslušných kategorií. Co mi v tomto obraze chybí, je něco, co by nám pomohlo uchopit relevanci, důležitost jednotlivých paměťových obsahů, protože zde je klíč k hlubšímu pochopení cesty člověka životem i k pochopení podstaty jeho samotného jako jedinečné bytosti. Jsem to, co si pamatuji. Tak by mohla znít jedna z definic člověka. Ale, co si vlastně pamatuji? Jen to, co si vědomě vybavím?

Zde narážíme na jednu důležitou okolnost, která je u Assmanna explicitně přiznána, že pojem kolektivní paměti – ať už uvědomované či neuvědomované – nemá nic do činění s koncepcí kolektivního nevědomí psychologa Carla Gustava Junga, jež – jak uvádí Assmann (2001: 46) – vychází z biologické podstaty člověka a dědí se. Takže Assmann uvažuje o obsazích paměti čistě jako o artefaktech prostoru kultury. Z toho potom plyne – dodávám já – i snazší možnost zaměnitelnosti či nových interpretací, protože se nebere v úvahu zakotvení v biologické matici. Je to dnes dosti rozšířený obecný náhled na realitu užívaný intelektuály a politiky ve veřejném konání – je spojen s přesvědčením, že prostou záměrnou změnou významů u symbolů můžeme konstruovat novou realitu dle našich představ. Je to ošidné přesvědčení, které mívá za následek odmítavou reakci lidí, pro něž jsou takové symboly stále vnitřně živé.

Vyvstalo mi v této souvislosti přirovnání: Toto pojetí paměti je podobno obrazu květinového záhonu s pestrá směsí květin, jimž ale chybí kořeny. Jenže mnoho důležitých vzpomínek, a vlastně každý symbol, který se udrží jako „živoucí“ v paměti (tj. vzbuzuje emoční rezonanci), je spojen s biologickou maticí (fyzickým tělem), v níž je zachycen, byť třeba jen téměř vláskem. Existence

toho spojujícího kořínku a jeho síly se projevuje prožívaným pocitem a jeho intenzitou. To, že někdo má u jednoho symbolu či události nějaký pocit, a jiný ne, je další otázkou. Ale obecně lze říct, že vědomí propojení, zážitek pocitu, nás vrací zpět k pozoruhodným skutečnostem, které se vyjevují, sledujeme-li, co a proč si pamatujeme. Můžeme tak nazírat smysl reality, o němž jsme předtím neuvažovali. Dalším rozměrem hodným analýzy jsou spontánně se vybavující vzpomínky z nevědomí, jež se tam dostaly zážitkem, traumatem či bezděčně, aniž jsme si to uvědomili. Proč vůbec jsou některé vzpomínky silnější, naléhavější, pocitově barevnější, nutkavé? Protož jsou nositeli nějakého poselství, něčeho, co se má například řešit, kompenzovat, projasnit. Nikdy nejsou bez významu, byť se nám to – při vědomí zdánlivé neuspořádanosti paměťových procesů – může jevit jako paradoxní tvrzení.

Psychologické aspekty paměti

Známý americký psychoterapeut Peter Levine ve své práci *Paměť a trauma*² napsal, že mnoho psychologů stejně jako představitelů dalších humanitních oborů zužuje pojetí paměti na paměť vědomou (explicitní) a navíc ještě jen deklarativní (Levine 2017: 15–17). Ta obsahuje skutečnosti, které si můžeme vědomě vybavit a konkretizovat bez pocitování emoční příměsi. Ona je samozřejmě základem vzdělávacího procesu a další nutných procesů učení, ale je to jen úzká výseč paměti, která rozhoduje o našich životech, o způsobu jak se chováme, jak reagujeme, a tím ale i skrze propojení s ostatními o chování vyšších lidských společenství. Z Levinova výkladu vyplývá, že celá paměť představuje širší spektrum fenoménu – od explicitní deklarativní paměti na jedné straně přes paměť epizodickou, která se týká citově zabarvených situačních vzpomínek, dále přes

2. V originálu vyšlo poprvé v roce 2015 jako *Brain and Body in a Search for the Living Past: A Practical Guide for Understanding and Working with Traumatic Memory*. Berkeley: North Atlantic Books.

implicitní paměť' emoční (vyvolávání pocitů) až po implicitní paměť' procedurální, která spouští sebezáchovné funkce a rutiny (například útěk v určité situaci).

Jistě, dostáváme se tu na více psychologicky zabarvené pole, ale myslím, že přinejmenším v oblasti epizodické paměti má smysl se pokoušet nějakým způsobem propojit suché antropologicko-sociologické kategorizační hledisko s náhledem na životní smysl a psychickou dynamiku.

Moje pamětnice si pamatovaly ony písně, protože pro ně něco symbolizovaly v nejširším slova smyslu (nejen nesly význam, ale též působily na prožívání): Ve chvíli, kde je v kolektivu zpívaly, přinášely jim svým textově-melodickým sdělením formulaci určitých niterných pocitů a současně i sebeléčivou kompenzaci psychického stavu. Zde by se dala detailněji rozvinout obsahová analýza textů písní, ale to už bychom vykročili ze zamýšleného rámce. Důležité je v této chvíli to, že se tyto písně udržely v paměti, což svědčí s absolutní platností o jejich smysluplnosti v daném dobovém a životním kontextu. Hloubka prožitků s nimi spojená podpořila jejich zápis do paměťové matrice, který je trvalý a stále k dispozici – pamětnice si písně vybavují relativně lehce i po několika desetiletích. Pro tuto chvíli zatím vynechám rozbor nevědomého působení paměti, který jsem naznačil na případu spontánně a nečekaně se vynořujících vzpomínek. Jednou se k tomuto tématu vrátím, protože bude dalším kaménkem do mozaiky mého většího budoucího pojednání nazvaného *Píseň duše*.

Literatura:

ASSMANN, Jan 2001: *Kultura a paměť*. Přeložil Martin Pokorný. Prah: Prostor.
LEVINE, Peter 2017: *Trauma a paměť*. Přeložil Kamil Pinta. Praha: Maitrea.

On the Importance of What We Have Remembered (essay)

Why do some things stay in our memory, while others disappear? Why do we recollect some things unintentionally, and why can we not recall things which are supposedly important for us? This essay comments on an example of 90-year- old ladies who were able to recollect with dead certainty and spontaneously the songs of their youth, despite the fact that they had not sung them for more then fifty years. Observing this, one may ask: What is the relevance of individual contents of individual memory, itself a part of collective cultural memory? The essay develops into reflections on the ideas of the religionist Jan Assman and his cultural and anthropological views, and in the psychological dimension the work of the psychotherapist Peter Levine.

Key words: Memory; culture; cultural memory; songs; symbols; emotional relevance.

FAUX RESO: DĚRAVÁ PAMĚŤ ORGANOLOGIE

Jan Sobotka

O tzv. *faux resos*, tedy nepravých rezofonických kytarách, tenorových kytarách či mandolínách, dosud postrádáme jak svědectví pamětníků, tak jakékoliv tištěné zprávy, o zmínkách v odborné literatuře nemluvě. Veškeré informace cirkulují v internetových diskuzích posledních let, v nichž ovšem převládají otázky a omyly nad spolehlivými odpověďmi. Možno říci, že tato kategorie hudebních nástrojů představuje zřetelnou mezeru v organologické paměti.



Zcela ojedinělá tištěná zmínka se objevila před deseti lety, přičemž se vztahuje přibližně k roku 1968. Pochází od Jerryho Douglase, v současnosti patrně nejvýznamnějšího hráče na dobro: „Pamatuji si, jak jsem dostal tuto moji už druhou kytaru, seděl jsem v autě a hrál na ni. A v duchu jsem si říkal: ‚Tak tohle je to první a poslední dobro, jaké jsem kdy potřeboval. To je ono. To je ten zvuk.‘ Druhý den jsem se ovšem podíval pod kryt a tam nebylo nic. Bylo tam jenom dřevo. Takže to nebylo žádné skutečné dobro; byla to jen falešná havajská kytara.“ (Conrad 2008)

Na můj přímý dotaz, o jaký nástroj šlo, Douglas uvedl, že šlo o „předválečné faux-bro. Myslím, že to může být Stella nebo jedna z takových těch kytar ve stylu Kay/Stella“.¹

Pokud jde o ikonografické prameny, můžeme se jen domnívat, že některé z dobových fotografií či vyobrazení v nabídkových katalozích zachycují i nástroje tohoto typu – absence rezonátoru je totiž zřejmá až při pohled zblízka.

I.

Počátky nástrojů s rezonátorem spadají do poloviny 20. let 20. století,² kdy byly vyrobeny první exempláře se třemi rezonátory a kobylkou typu „biskvit“ pod značkou *National*; později přichází pod značkou *Dobro* konkurenční model s jediným ven obráceným rezonátorem a kobylkou opřenu o tzv. pavouka.

V roce 1932 došlo ke spojení konkurentů, ale právě tehdy se objevila elektrofonická havajská kytara, která z rezofonických nástrojů učinila na dobrých třicet let slepou uličku vývoje – za passé byly údajně považovány již po roce 1935 (*Acoustic Guitars* 2008: 50). Produkce nicméně pokračovala až do roku 1941, kdy ji ukončil vstup USA do války, protože hliník a další užívané kovy spadaly mezi strategické suroviny.

Teprve koncem 50. let povstala dřevěná Dobra díky bluegrassu a o něco později i celokovové nástroje značky National díky blues revivalu z prachu vetešnictví a staly se postupně stále žádanějším artiklem jak mezi hudebníky, tak mezi sběrateli.

Kupodivu až ve zcela nedávných letech vyvstala právě ve sběratelských kruzích otázka takzvaných *faux resos* či *faux-bros*, tedy nástrojů, pod jejichž kovovým krytem není rezonátor, ale pouze dřevěná rezonanční deska.³

1. E-mailová komunikace s Jerryem Douglasem z 16. června 2018.

2. K historii dobra viz Příbylová 2012.

3. Od těchto nástrojů je třeba odlišit rezofonické nástroje značky Hollywood z počátku 30. let, jejichž výrobu ovšem po několika letech zarazila soudní pře se společností Dobro/National. Značka patřila losangeleským Schireson Brothers. Tyto extrémně vzácné

Stříbrný nátěr pod kovovým krytem některých exemplářů naznačuje, že záměrem zřejmě bylo oklamat méně informované zákazníky, případně těm nemajetnějším, kteří by se třeba chtěli blýsknout (a to doslova, vzhledem k chromovanému krytu), poskytnou náhražku opravdového rezofonického nástroje. To samozřejmě svým způsobem předurčuje tento instrument stát se *nástrojem lidové hudby* – v podstatě byly tyto nástroje jako takové již vyráběny.

II.

Výše uvedené vnáší do čistě organologické problematiky nezvyklý etický aspekt. O ne zcela čistém svědomí výrobců svědčí fakt, že tyto nástroje byly distribuovány výhradně pod různými *house brands*, přestože mohly pocházet od některého z renomovaných výrobců.⁴

Experti, jako například George Gruhn, předpokládají nejčastěji firmu Regal, jejíž výrobky byly prodávány například pod značkami *Alhambra, Broman, Bruno, Gretsch, Magno-tone, More Harmony, NIOMA, Norwood Chimes, Old Craftsman* či *Orpheum*, nicméně dlužno podotknout, že toto jméno slouží v případě nejasností až příliš často. Každopádně se u těchto nástrojů setkáváme přímo na dochovaných exemplářích se značkami *Charleston, Del Oro, Harmony, Musketeer, Melofonic* a řadou dalších.

Vodítkem k rozlišení bohužel nemůže být – vzhledem k fluktuaci součástek ve výrobě, kdy se často bralo, co bylo zrovna po ruce – ani odlišný design kovových krytů.⁵

exempláře – vyráběné zřejmě z velmi kvalitních materiálů, se sériovými čísly – měly buď zvláštní rezonátor, o jehož dno se přímo opírala kobylka (tedy v podstatě ani *biscuit*, ani *spider*, patent 1927575 z 19. 9.1933), nebo vloženou dřevěnou kruhovou desku s deseti otvory a žebry (pod krytem se 4 x 15 otvory, Patent 1887861 z 15. 11. 1932).

4. Je např. známo, že firma Dobro využívala překližkové korpusy z produkce firem Kay či Harmony; kytary Gibson byly např. prodávány pod značkami *Kalamazoo, Recording King, Cromwell, Fascinator* nebo *Kel Kroyden* (Fred 2003).
5. „Regal libovolně míchal a kombinoval hardware na všech svých Dobro kytarách, zjevně používal struniky nebo kryty, které byly zrovna po ruce.“ (Grey 1999)

Falešné rezonátorové nástroje byly vyráběny samozřejmě bez výrobních čísel. Je dost možné, že se solidních informací ani o jejich produkci, ani o jejich užití v hudební praxi jednoduše nedočkáme; jakonejperspektivnější senakonecjevíshromažd'ování a vyhodnocování údajů o dochovaných exemplářích. Alespoň zde lze doufat v možnost určitých obecnějších závěrů.

III.

Materiál k dalším úvahám mohou poskytnout například relativně rozšířené nástroje s logem *Melofonic*. Logo se objevuje ve dvou podobách, z nichž trochu překvapivě tu moderněji vyhlížející nacházíme již v roce 1927 v katalogu příslušenství pro rozhlasovou techniku a taktéž na patrně mladší sadě strun pro elektrickou kytaru.⁶



6. *Melofonic* údajně mohl být značkou K & K Musical Instrument Company z New Yorku, známé v roce 1927 snad též jako Progressive Musical Instrument Corp (319 6th Avenue, New York). Srov. „Melofonic stringed instruments and speakers New York.“ *Jedi Star* [online] [cit. 15. 7. 2018]. Dostupné z: <<http://jedistar.com/melofonic/>>. Užití termínu „HI-FI“ u zmíněné sady strun odkazuje ovšem k 50. létům. Pod značkou Melphonic se v roce 1965 objevily elektrické kytary firmy Valco s plastovým korpusem (viz Bacon – Day 1995: 49) a pod názvem Melaphonic dnes působí výrobce elektrických kytar v Le Mans ve Francii (viz <http://www.melophonics.fr>).

Nástroje mají pod kovovým krytem, mimochodem z materiálu masivnějšího, než s jakým se setkáme na skutečných rezonátorových nástrojích, dřevěnou desku s viditelnou dvojicí otvorů (ve tvaru interpunkčního znaménka pro apostrof) po stranách hmatníku a skrytou čtveřicí menších kruhových otvorů pod krytem (viz červené značky).



Mírně vypouklý kryt je připevněn osmi drobnými vruty po obvodu, bez kontaktu s dřevěnou kobyolkou.



Materiálem korpusu je pravděpodobně bříza, přičemž obě desky i luby jsou z masivu. U zkoumaného exempláře prozradí

esovitá prasklina v zadní desce nepravé „tygří“ fládrování, ale také užití materiálu s nikterak ideálním tvarem let.



Falešné je i bíle malované „perleťové“ lemování ozvučné desky (u něhož se tvůrce ani nenamáhal opravit rozmáznutou barvu). Je třeba zmínit případy, kdy jsou nyní do původních korpusů vkládány rezonátory, což je postup omluvitelný snad jen v případě zborcené vrchní desky.

IV.

Nástroje tohoto typu si nicméně získávají příznivce. Za všechny můžeme citovat zaníceného diskutéra na stránkách Mandolin Café: „Je to nástroj pro sběratele, zcela svébytný. Podle mého soudu docela cool a velice zajímavý. Nikdo přece netvrdí, že je to National z 30. let nebo něco podobného. Měl bych dodat, že já osobně jsem fanoušek falešných rezonátorů a že většině lidí uniká, jak skvěle znějí. Z nějakých příčin, téměř se vzpírajících logice a vědě, znějí skutečně velice kovově a skvěle. Ne snad tak vybroušeně jako National, ale pořád pěkně.“⁷ (Mando 2014)

Díky užitému masivnímu dřevu, byť lacinému, a mohutnému kovovému krytu zní nástroj skutečně nečekaně osobitě. Spojuje zvukovou přívětivost dřeva s průrazností kovu a je dost možné, že toto zabarvení kdysi nečekaně překonalo původní poněkud nekalé záměry výrobců.

7. Všechny překlady z angličtiny Jan Sobotka.

Dosud zjištěné exempláře (vyhledáno 3. 11. 2018):

Značka uvedená na nástroji	Popis specifických znaků	Uložení či zdroj
Melofonic (barevné logo)	• rezonanční otvory tvaru apostrofu • svrhni deska bez stříbrného nátěru • sunburst/ falešné fládrování „dvoudílné“ spodní desky a lubů, falešné lemování • otvory v krytu 4 x 29 • kryt s korodovaným povrchem	soukromá sbírka
Melofonic (barevné logo)	• rezonanční otvory tvaru apostrofu • deska se světlým (stříbrným?) nátěrem • sunburst/ falešné fládrování a lemování • otvory v krytu 4 x 29	https://www.worthpoint.com/worthopedia/vintage-melofonic-resonator-mandolin-172441401
Melofonic (logo s bílým písmem)	• rezonanční otvory tvaru apostrofu • deska se stříbrným nátěrem, sunburst / falešné fládrování "dvoudílné" spodní desky a lubů, falešné lemování • otvory v krytu 4 x 29 • bez krytu strunníku • černé ladící kolíky	http://jedistar.com/melofonic/
Melofonic (logo s bílým písmem)	• rezonanční otvory tvaru apostrofu • deska se stříbrným nátěrem, sunburst / falešné fládrování korpusu s „jednodílnou“ zadní deskou a lemování • otvor u hmatníku dodatečně rozšířen do tvaru srdce • kryt a kobylka chybí	https://www.worthpoint.com/worthopedia/vintage-1930-40-melofonic-mandolin-1877793260
[Melofonic]	• rezonanční otvory tvaru apostrofu • lemování patrně falešné • otvory v krytu 4 x 29	https://www.mandolincafe.com/forum/threads/96855-Melofonic-Resanator-Mandolin
[Melofonic] / Gibson	• rezonanční otvory tvaru apostrofu • deska původně údajně se stříbrným nátěrem, po odstranění patrně fládrování • otvory v krytu 4 x 29 • krk nahrazen krkem z mandolinového banja Gibson	https://www.mandolincafe.com/forum/threads/75913-My-Franken-mandolin-faux-resonator-with-a-Gibson-neck

Harmony	• rezonanční otvory tvaru <i>f</i> • deska se stříbrným nátěrem, sunburst / fládrování a lemy korpusu patrně falešné • otvory v krytu 5 x 6 • svrchní deska pod kobyolkou zborcená	https://reverb.com/uk/item/3266319-rare-vintage-30s-harmony-faux-resonator-mandolin-great-conversion-potential
Harmony	• rezonanční otvory tvaru <i>f</i> • nepůvodní lak • otvory v krytu 5 x 6	https://reverb.com/item/6261199-harmony-resonator-mandolin-resonator
Charleston	• rezonanční otvory tvaru <i>f</i> • původně deska se stříbrným nátěrem • otvory v krytu 5 x 6 • přestavěno na rezonátorový nástroj, nový kryt bez struníku	https://www.youtube.com/watch?v=cJkEYSVQsMc
Regal	• bez rezonančních otvorů (oválný otvor pod krytem?) • lemování patrně falešné • otvory v krytu 12 x měsíček-hvězdíčka • kobylka bez krytu, s pozůstatky po postranních šroubech	https://www.mandolincafe.com/forum/threads/110191-Regal-Resonator-Mando-on-eBay
Blue Bird	• bez rezonančních otvorů (oválný otvor pod krytem?) • lemování patrně falešné • seřizovací otvor v krytu kobylinky • otvory v krytu 12 x měsíček-hvězdíčka	https://www.mandolincafe.com/forum/threads/112583-I-think-this-is-a-Mandolin!

Literatura:

- Acoustic Guitars. The Illustrated Encyclopedia*. 2018. New York: Chartwell Books.
- BACON, Tony – DAY, Paul 1995: *Všechno o kytarách*. [Praha]: Svojtka a Vašut.
- BROZMAN, Bob 1993: *The History and Artistry of National Resonator Instruments*. Fullerton: Centerstream.
- PŘIBYLOVÁ, Irena 2012: Po stopách dobra. In PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds): *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 99–110.

Internetové zdroje:

- CONRAD, Pablo 2008: [Komentář v sekci]. *Resonation* [online] [cit. 15. 7. 2018]. Dostupné z: <<http://www.dobrology.com/forums/whatever/miscellaneous/2008/06/18/jerry-douglas-article>>.
- FRED, L. B. 2003: „The Peoples’ Guitar. Gibson’s Depression-Era Exports.“ *Vintage Guitar Magazine* [online] [cit. 15. 7. 2018]. Dostupné z: <<https://www.vintageguitar.com/28229/the-peoples-guitar/>>.
- GRAY, Tom 1999: „A Guide to Vintage Dobros.“ *Vintage Guitar Magazine* [online] [cit. 15. 7. 2018]. Dostupné z: <<http://www.vintageguitar.com/30152/a-guide-to-vintage-dobros/>>.
- MANDO, Jeff 2014: [Komentář v sekci Melofonic Resonator Mandolin]. *Mandolin Café* [online] [cit. 15. 7. 2018]. Dostupné z: <<https://www.mandolincafe.com/forum/archive/index.php/t-96855.html>>.
- „Melofonic stringed instruments and speakers New York.“ *Jedi Star* [online] [cit. 16. 7. 2018]. Dostupné z: <<http://jedistar.com/melofonic/>>.

Faux reso: In the shadows of organology

For so-called *faux resos* – false resonator guitars, tenor guitars or mandolin – we lack any oral or printed evidence, not to mention coverage in the professional literature. All information circulates only in online debates, where questions and mistakes predominate over reliable answers. So it can be said that this category of musical instruments represents a weak memory of organology. As far as the iconographic sources are concerned, some of the period photographs or pictures might capture instruments of this type but the presence of a resonator is obvious only from a very close look. The first actual resonator instruments were manufactured in the mid-1920s. In collectors circles during recent years emerged the issue of so-called *faux resos* or *faux-bros* – products of the same era, but with a metal cover on a top but without a resonator inside. Silver paint under the cover of some of them suggests that the intention maybe was to deceive poor and/or less informed customers. It brings into a purely organologic discussion an unusual ethical aspect. These instruments were distributed exclusively under different house brands (for example Charleston, Del Oro, Harmony, Musketeer, Melophonic), although they were also produced by renowned manufacturers like Regal or Dobro. False resonator instruments were manufactured, of course, without any serial numbers and it is quite possible that we will get no serious information about their production and about their use; the most promising seems to be gathering and evaluation of the data on preserved instruments. Nevertheless, instruments of this type obviously found their fans. Thanks to the solid wood and the heavy metal cover, these instruments have a surprising personality, combining the warmth of wood with the metallic flavor of the cover plate resonance. It is quite possible that this sound color has provided an unexpected value in spite of the original, somewhat unethical, intentions of the producers.

Key words: Resonator musical instruments; fake instruments; mandolins; collecting; music in U.S.A.

FAUX RESO: IN THE SHADOWS OF ORGANOLOGY

Jan Sobotka

As regards *faux resos*, by which we mean false resonator guitars, tenor guitars, and mandolins, so far we have been missing evidence from witnesses, as well as printed records, not to mention the lack of any academic or otherwise professional discourse.

Available information has emerged only through internet discussions in the past few years, thus there is a prevalence of questions as well as false steps when it comes to reliable answers. We may say that this category of musical instruments presents an evident gap in organological awareness.



A rare printed comment appeared ten years ago, and it related an experience that occurred in approximately 1968. It came from the mouth of Jerry Douglass, who is considered one of the most significant Dobro players of the present day. “I remember getting that second guitar, sitting in the car, playing it,” he recollects. “And in my mind [I’m] saying, *This is the last Dobro I’ll ever need. This is it. This is the sound.* The next day, I looked under [the] cover plate, and there was nothing. It was just wood. So it wasn’t a real Dobro; it was a fake Hawaiian guitar..” (Conrad 2008)

When asked what kind of instrument it was, Douglas replied, that it was “*a pre-war faux-bro. I guess it could be Stella or one of the guitars in the Kay/Stella style*”.¹

As concerns iconographic sources, we may only guess that some period photographs and illustrations in the catalogues of musical instrument stores also capture instruments of this type, because the absence of a resonator is evident only in a close up view.

I.

The beginnings of resonator musical instruments go back to the mid-1920s,² when the *National* company first produced guitars with three metal disc resonators and a “biscuit” type bridge. Then a *Dobro* labelled model was introduced, where a wooden bridge was placed on a single cast aluminum spider. In 1932, the two companies joined into one company, but the period was marked by an emergence of the electrification of Hawaiian guitar. For approximately next thirty years, development of resonator instruments became a dead-end street – in fact, they were considered a thing of the past already in 1935 (*Acoustic Guitars* 2008: 5). Nevertheless, their production was interrupted in 1941 due to the U.S. entry into World War II: aluminum and other metals were needed as strategic resources. It was only in the late 1950s, when wooden Dobros were made popular thanks to bluegrass music, and slightly later metal Nationals were pursued by blues revivalists. Little by little, resonator instruments became more and more sought-after articles both by musicians and collectors.

It is interesting to note that only in recent years, when collectors have raised the issue of *faux resos* or *faux-bros*: musical instruments which do not have a metal disc resonator under their metal cover plate, but only a wooden resonator desk.³ A silver coat of paint

1. E-mail message from Jerry Douglas to the author, June 16, 2018.

2. The history of the Dobro see Příbylová 2012.

3. It is important to recognize the 1930s *Hollywood* resonator guitars, whose production was stopped after a law-suit with the *National/Dobro* companies. The label was owned by the Schireson Brothers from Los Angeles. Their extremely rare musical instruments

under the metal cover plate of some instruments suggests that its purpose was to deceive some less informed customers or help less well-off customers in case they wanted to show off (literally, because the chrome of the plate was very shiny), and to provide a substitute for a real resonator instrument. This kind of construction seems to have predetermined the marginal role of these instruments, which ended in the hands of ordinary rural or urban musicians.

II.

Considering a “false” instruments brings an unusual ethic aspect into an otherwise dryly organological discourse. It is evident that the producers wanted to create a disguise: their instruments were distributed exclusively under various *house brands*, despite the fact that they perhaps were produced by some respected makers.⁴

Some specialists, among them George Gruhn, assume that these firms could perhaps include the Regal company, whose products were sold under labels like *Alhambra*, *Broman*, *Bruno*, *Gretsch*, *Magno-tone*, *More Harmony*, *NIOMA*, *Norwood Chimes*, *Old Craftsman* or *Orpheum*. Nevertheless, the name of the Regal company has been used way too much in connection with this ambiguity. Some preserved instruments bear an evidence of the following labels: *Charleston*, *Del Oro*, *Harmony*, *Musketeer*, *Melofonic*, and more. There is no use to try to distinguish various makers from their designs of metal cover plates. Because of the shortage of instrument parts, the makers used anything available at the moment.⁵

were made from high quality material and with series numbers. Their resonators were fastened in a special way to the instrument's bridge (patent no. 1927575 from 19.9. 1933), or they had an incorporated wooden circular desk with ten holes and ribs (patent no. 1887861 from 15.11. 1932).

4. It is generally known that the *Dobro* company used plywood bodies from the *Kay* and *Harmony* companies; Gibson guitars were sold under brands like *Kalamazoo*, *Recording King*, *Cromwell*, *Fascinator*, and *Kel Kroyden* (Fred 2003).
5. “Regal mixed and matched hardware freely on all its *Dobro* guitars, apparently using whatever tailpieces or cover plates were handy at the time.” (Gray 1999)

False resonator instruments were made with no production numbers. Perhaps we will never see any reliable information about their production, as well as about their use by regular musicians. So in the end it is perhaps feasible to analyse and gather information about surviving instruments. At least here we can expect to come to some general conclusions.

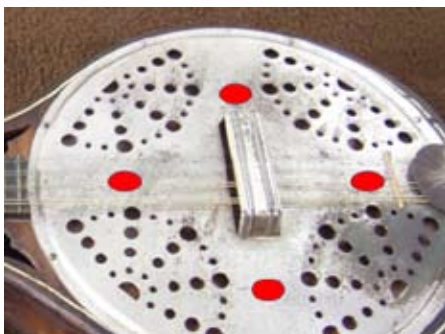
III.

Further discussion could be focused on the relatively widespread musical instruments labelled *Melofonic*. The logo that labels them comes in two forms. Surprisingly, it is in the 1927 catalogue of a radio technology supplier where we can find a more modern look of a logo. Another catalogue shows a *Melofonic* logo (perhaps from the 1950s) on a pack of a set of electrical guitar strings.⁶



6. *Melofonic* allegedly could be a label of K&K Musical Instrument Company from New York, in 1927 known as Progressive Musical Instruments Corporation (319 6th Avenue, New York). See “Melofonic stringed instruments and speakers New York.” *Jedi Star* [online] [accessed July 15, 2018]. Available from: <<http://jedistar.com/melofonic/>>. Using the term “HI-FI” in the set of strings refers to the 1950s. In 1965, a Melphonic label produced the Valco electric guitars with plastic body (see Bacon – Day 1995: 49). Melaphonic today is the name of electric guitars produced in Le Mans, France (see <http://www.melophonics.fr>).

There is a wooden board under the metal cover plate of these Melofonic-labelled instruments, with a visible couple of holes (in the shape of apostrophe), and a hidden quartet of smaller circular holes under the cover plate (on the picture marked in red).



It is interesting to note that the material of the metal cover plate is more robust than the material which is used in actual resonator instruments.

The slightly convex cover plate is fastened by eight tiny screws along its perimeter, not touching the wooden bridge.



The body is made perhaps of birch, with the top, back and sides of solid wood. The back of the discussed instrument shows an S shaped crack which reveals false (painted) tiger-stripe pattern, as well as the use of material which didn't have ideal figuration.



The white ‘pearl’ inlaid purfling running around the edge of the top is also painted on (the maker didn’t even go to the trouble to correct its blurred paint).

IV.

Despite these imperfections, musical instruments of this type have been more and more popular. To prove this, let us quote one of the ardent contributors to the pages of the Mandolin Café: *“It’s a vintage instrument, in its own right. Very cool and interesting, IMHO. Nobody was saying it was a 30’s National or anything like that. I should add that I am a fan of faux resonators and what most people miss is that they sound great. For some reason, almost defying logic and science, they actually sound very metallic and cool. Not as sophisticated as National, but still cool.”* (Mando 2014)

It is necessary to mention contemporary practices when resonators are incorporated into original instrument bodies: this can perhaps be accepted only if the top is broken. Thanks to the solid wood (even if it is low-cost material) and the heavy metal cover, these instruments have a surprising personality, combining the warmth of wood with the metallic flavor of the cover plate resonance. It is quite possible that this sound color has provided an unexpected value in spite of the original, somewhat unethical, intentions of the producers.

Instruments observed and found so far
(as of November 3, 2018):

Instrument labelled as:	Notes on specific signs	Location
Melofonic (coloured logo)	• apostrophe shaped sound holes • top without silver paint • sunburst/ false (painted) pattern • sides and two-part bottom, false purfling • 4 x 29 cover plate holes • rusty cover plate	Private collection
Melofonic (coloured logo)	• apostrophe shaped sound holes • bright (silver painted) top • sunburst/ false (painted) pattern and purfling • 4 x 29 cover plate holes	https://www.worthpoint.com/worthopedia/vintage-melofonic-resonator-mandolin-172441401
Melofonic (logo in white inscription)	• apostrophe shaped sound holes • silver painted top, sunburst/ false (painted) pattern of bottom and sides, false purfling • 4 x 29 cover plate holes • tail piece cover missing • black tuning pegs	http://jedistar.com/melofonic/
Melofonic (logo in white inscription)	• apostrophe shaped sound holes • silver painted top, sunburst/ false (painted) pattern of the body with a single part back, and purfling • sound hole at the end of fingerboard extended into a heart shaped hole • cover and bridge missing	https://www.worthpoint.com/worthopedia/vintage-1930-40-melofonic-mandolin-1877793260
[Melofonic]	• apostrophe shaped sound holes • purfling perhaps false • 4 x 29 cover plate holes	https://www.mandolincafe.com/forum/threads/96855-Melofonic-Resonator-Mandolin
[Melofonic]/ Gibson	• apostrophe shaped sound holes • top said to be originally silver painted, when removed – visible painted pattern • 4x29 cover plate holes • neck replaced with Gibson mandolin banjo neck	https://www.mandolincafe.com/forum/threads/75913-My-Franken-mandolin-faux-resonator-with-a-Gibson-neck

Harmony	• f-shaped sound holes • silver painted top • sunburst/painted pattern and body • purfling perhaps false • 5 x 6 cover plate holes • top under bridge sunken	https://reverb.com/uk/item/3266319-rare-vintage-30s-harmony-faux-resonator-mandolin-great-conversion-potential
Harmony	• f-shaped sound holes • finish not original • 5x6 cover plate holes	https://reverb.com/item/6261199-harmony-resonator-mandolin-resonator
Charleston	• f-shaped sound holes • originally silver painted top • 5 x 6 cover plate holes • rebuilt into resonator instrument, new cover plate without tailpiece	https://www.youtube.com/watch?v=cJkEYSVQsMc
Regal	• no sound holes (oval hole under cover plate?) • purfling perhaps false • 12 moon and star shaped holes in cover plate • no bridge cover, visible residues of side screws	https://www.mandolincafe.com/forum/threads/110191-Regal-Resonator-Mando-on-eBay
Blue Bird	• no sound holes (oval hole under cover plate?) • purfling perhaps false • adjusting hole in the cover of bridge • 12 moon and star shaped holes in cover plate	https://www.mandolincafe.com/forum/threads/112583-I-think-this-is-a-Mandolin!

References:

- Acoustic Guitars. The Illustrated Encyclopedia*. 2018. New York: Chartwell Books.
- BACON, Tony and Paul DAY. 1995. *Všetchno o kytarách* [*All about Guitars*]. [Praha]: Svojtka a Vašut.
- BROZMAN, Bob. 1993. *The History and Artistry of National Resonator Instruments*. Fullerton: Centerstream 1993.
- PŘIBYLOVÁ, Irena. 2008. Po stopách Dobra [Following the Dobro]. In *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry*, edited by Irena Přibyllová and Lucie Uhlíková. Náměšť nad Oslovou: Městské kulturní středisko. 99-110.

Internet resources:

- CONRAD, Pablo 2008: [Discussion group]. *Resonation* [online] [accessed July 15, 2018]. Available from: <<http://www.dobrology.com/forums/whatever/miscellaneous/2008/06/18/jerry-douglas-article>>.
- FRED, L. B. 2003: "The Peoples' Guitar. Gibson's Depression-Era Exports." *Vintage Guitar Magazine* [online] [accessed July 15, 2018]. Available from: <<https://www.vintageguitar.com/28229/the-peoples-guitar/>>.
- GRAY, Tom 1999: "A Guide to Vintage Dobros." *Vintage Guitar Magazine* [online] [Retrieved July 15, 2018]. Available from: <<http://www.vintageguitar.com/30152/a-guide-to-vintage-dobros/>>.
- MANDO, Jeff 2014: [Discussion group Melofonic Resonator Mandolin]. *Mandolin Café* [online] [accessed July 15, 2018]. Available from: <<https://www.mandolincafe.com/forum/archive/index.php/t-96855.html>>.
- "Melofonic stringed instruments and speakers New York." *Jedi Star* [online] [accessed July 16, 2018]. Available from: <<http://jedistar.com/melofonic/>>.

Summary

For so-called *faux resos* – false resonator guitars, tenor guitars or mandolin – we lack any oral or printed evidence, not to mention coverage in the professional literature. All information circulates only in online debates, where questions and mistakes predominate over reliable answers. So it can be said that this category of musical instruments represents a weak memory of organology. As far as the iconographic sources are concerned, some of the period photographs or pictures might capture instruments of this type but the presence of a resonator is obvious only from a very close look. The first actual resonator instruments were manufactured in the mid-1920s. In collectors circles during recent years emerged the issue of so-called *faux resos* or *faux-bros* – products of the same era, but with a metal cover on a top but without a resonator inside. Silver paint under the cover of some of them suggests that the intention maybe was to deceive poor and/or less informed customers. It brings into a purely organologic discussion an unusual ethical aspect. These instruments were distributed exclusively under different house brands (for example Charleston, Del Oro, Harmony, Musketeer, Melophonic), although they were also produced by renowned manufacturers like Regal or Dobro. False resonator instruments were manufactured, of course, without any serial numbers and it is quite possible that we will get no serious information about their production and about their use; the most promising seems to be gathering and evaluation of the data on preserved instruments. Nevertheless, instruments of this type obviously found their fans. Thanks to the solid wood and the heavy metal cover, these instruments have a surprising personality, combining the warmth of wood with the metallic flavor of the cover plate resonance. It is quite possible that this sound color has provided an unexpected value in spite of the original, somewhat unethical, intentions of the producers.

Key words: Resonator musical instruments; fake instruments; mandolins; collecting; music in U.S.A.

HRÁL KDOSI NA HOBOJ: ZHUDEBNĚNÁ POEZIE V SOUČASNÉM ČESKÉM FOLKU A PŘÍBUZNÝCH ŽÁNRECH

Milan Tesař

„Co to máš, děvče, za zvyky recitovati klasiky?“ ptá se Umrlec Dívky v *Kytici*, nejčastěji uvádění hře v historii divadla Semafor, která vznikla v roce 1972 na půdorysu jedné z nejslavnějších českých básnických sbírek. Vlastně díky tomu, že si Jiří Suchý vypůjčil a aktualizoval důvěrně známé verše dávno zesnulého Karla Jaromíra Erbena, stalo se i jeho dílo klasickým. Přitom právě Jiří Suchý, jeden z našich nejdůležitějších písničkářů (ano, nebojme se použít toto slovo), se na poezii odvolává neustále, přestože v jedné ze svých nejlepších písní tvrdí: „Mezi básníky mě žádný Vítězslav nezval.“¹ Poezie a hudba k sobě neodmyslitelně patří – a je jedno, zda mluvíme o folku, šansonu, world music nebo o jazzu, což je případ nejnovějšího alba trumpetistky Štěpánky Balcarové, která zhudebnila polského autora Juliana Tuwima.² Ostatně můžeme-li si báseň aspoň v duchu zazpívat, lépe si ji pamatujeme. Mnozí jsme se ve škole natrápili učením básniček zpaměti, zatímco písničku v hlavě udržíme lépe. Autoři, kteří zhudebňují klasické básníky, tak vlastně napomáhají k uchování jejich díla v obecném povědomí a v naší paměti.

Pokud bychom se pokusili vytvořit neoficiální hitparádu nejčastěji zhudebňovaných českých básníků, umístili by se na předních místech Jan Skácel, Václav Hrabě a Bohuslav Reynek,³ přičemž

1. Píseň *Mezi básníky* vyšla například na 2CD *Suchý & Šlitr – To nejlepší* (Sony Music Bonton, 1999).
2. Album s názvem *Life And Happiness Of Julian Tuwim* (Animal Music, 2017) bylo nominováno na cenu Anděl v kategorii Jazz. Tuwimovy verše na něm polsky zpívá polská zpěvačka Małgorzata Hutek, Balcarová je autorkou hudby.
3. V hudební databázi Radia Proglas, která k začátku října 2018 obsahuje údaje o více než 215 000 písních, figuruje Jan Skácel jako autor textu 165krát, Václav Hrabě má 115 výskytů a Bohuslav Reynek 113.

zhudebňování každého z nich má jinou tradici a jiné vrcholy. Skácelovi postavil pomník Jiří Pavlica albem *O slunovratu*.⁴ Předčasně zesnulého Hraběte opečovával Vladimír Mišík,⁵ ale zdaleka nejen on. Bohuslav Reynek, jako katolický básník zhudebňovaný především od 90. let, si našel obdivovatele v Ivě Bittové a Vladimíru Václavkovi,⁶ v Karlu Vepřekovi, který mu věnoval celé album,⁷ nebo v dnes už nefungující folkové skupině HUKL, která své pásmo Reynkových veršů sestavila v roce 2007.⁸

Specifickými případy jsou zhudebněné texty Josefa Kainara a Pavla Šruta. První z nich psal nejen verše, ale i písně a přetextovával jazzové standardy⁹ a na sklonku života napsal původní písňové texty pro skupinu Flamengo a Michala Prokopa.¹⁰ Druhý je autorem stále živých textů pro Michala Prokopa,¹¹ Luboše Pospíšila¹² a další zpěváky a u obou je hranice mezi písňovým textem a básní nejasná. Ovšem těch, kteří psali jak poezii, tak písňové texty, je mnohem více. Karel Kryl například za rozsáhlou

4. Album *O slunovratu* (Indies Records, 1999) se zhudebněnými Skácelovými básněmi obsahuje mimo jiné největší hit Hradišťanu *Modlitba za vodu*. Ke Skácelovým textům se Jiří Pavlica později vrátil v jednotlivých skladbách na albech *Mys Dobré naděje*, *Hrajeme si u maminky*, *Chvění*, *Studánko rubínko* nebo *Vteřiny křehké*.
5. Vedle slavné *Variace na renesanční téma* („Láska je jako večernice...“) zhudebnil Vladimír Mišík Hrabětovy básně *Kdybych už měl umřít*, *Ty II.*, *Jam Session* nebo *Tma stéká do kaluží*.
6. Na společném albu Ivy Bittové a Vladimíra Václava *Bílé inferno* (Indies Records, 1997) najdeme pět Reynkových zhudebněných básní.
7. Album *Blázen jsem ve své vsi* (Galén, 2018).
8. Album *Reynkarnace* (Indies Records, 2007) vedle zhudebněných Reynkových básní obsahuje také koláž z jejich úryvků, nazvanou *Reynkarnace*.
9. Album Kainarových písní, resp. jeho verzí jazzových standardů nahrál v roce 2004 Karel Plíhal (*Nebe počká*, vydalo EMI).
10. Jedná se především o spolupráci na albech *Kuře v hodinkách* (Supraphon, 1972), resp. *Město ER* (Supraphon, 1971).
11. Z Prokopových hitů na texty Pavla Šruta můžeme zmínit písně *Kolej Yesterday* (s hudbou Petra Skoumala), *Bitva o Karlův most* (s hudbou Jana Hrubého), *Nic ve zlým, nic v dobrém*, *Yetti blues*, *Hospoda na věčnosti* nebo novější *Poprvé naposledy*, *Vedro nad Prahou*, *Miss July* či *Popěvek*.
12. Luboš Pospíšil pracoval se Šrutovými texty od počátku 80. let (*Kráska v nesnázích*) až do relativně nedávné domy (např. píseň *Zátíší s dívkou a jestřábem*, 2011).

báseň *Zbraně pro Erató* obdržel cenu Jana Zahradníčka.¹³ Bluesový písničkář Marcel Kříž sestavil svou sbírku *Jen ať řvou kolejnice*¹⁴ z písňových textů a dosud nezhuďebněných básní. A tvorbu mnoha českých písničkářů lze považovat za poezii, což by bylo téma na jinou studii.

Chceme-li však sledovat fenomén zhudebňování poezie jako možnost jejího uchování v paměti, měli bychom si všimat práce s texty básníků starších než výše uvedení. Patří mezi ně Karel Jaromír Erben, jehož tvorba je dodnes natolik známá, že si nejen Jiří Suchý může dovolit jeho verše „remixovat“ či parodovat. S baladou *Vodník* si pohrálo folkové duo Disneyband v písni *Podvodník*¹⁵ a nedávno reagovala na Erbenův v písni *Hrom do Kytice* brněnská skupina Gazdina roba.¹⁶ Zhudebněné části *Kytice* v podání písničkáře Vladimíra Veita – *Věštba č. 5* a opět *Vodník*¹⁷ – pak jen dokresluji celou paletu hudebních hrátek s Erbenem.

Z autorů méně známých než Erben se stále těší relativně velkému zájmu Karel Hlaváček. Jeho nejslavnější báseň *Hrál kdosi na hoboje* zhudebnil už v 80. letech Pavel „Anděl“ Pokorný, kapelník českobudějovických Minnesengrů.¹⁸ Později tutéž báseň hudebně zpracoval Pavel Toman z plzeňské skupiny Toman a lesní panna, pojmenované podle jiné slavné české básně. Další verze Hlaváčkova *Hoboje* najdeme na albech skupin Duo Ťuk a Kájova kapela. Tím ovšem výčet zhudebněných Hlaváčkových veršů nekončí. Básně *Podmořské pralesy* a *Dva hlasy* zhudebnil Karel

13. Básnická skladba, inspirovaná životem francouzského básníka Arthura Rimbauda, vyšla poprvé v roce 1987 v Mnichově vlastním nákladem Karla Kryla. První české vydání (opět vlastní náklad) je z roku 1991.

14. Kniha vyšla v roce 2017 u vydavatelství Ears & Winds Records.

15. Píseň vyšla na albu *Opilí potměchutí* (Indies Records, 2003).

16. Album *První poslední* vyšlo vlastním nákladem skupiny v roce 2017. Píseň *Hrom do Kytice* začíná slovy: „Košile svatební / Až to nic neznamená / Už je vyžehlená / A je to smutné / Ne, že ne / Vid’, K. J. Erbene“ a dále obsahuje narážky na balady *Vodník*, *Vrba* a *Polednice*.

17. Písně vyšly na albech *Ve lví stopě* (rakouské vydavatelství Alfa, 1985), resp. *Jménem poezie* (vlastní náklad, 2003).

18. Píseň vyšla na kompilačním albu *Na jih od pop music* (Venkow, 1997).

Vepřek, báseň *Rozkvetlý smutek* zpracovala skupina Hostband, *Bezejmennou* má v repertoáru Los Rumberos Duo Petra Smetáčka a *Teskný večer* – pokaždé s jinou hudbou – nazpívaly hned dvě zpěvačky a herečky spojené s divadlem Sklep, Marta Marinová¹⁹ a Monika Načeva²⁰.

Výrazně méně než nejslavnější z českých dekadentů Hlaváček inspiruje skladatele populárních a folkových písní Otokar Březina. Jeho verše se v české hudbě objevují spíše nahodile a výjimečně, například na albech experimentální skupiny Srpen (báseň *Zem*) nebo na koncertním CD Báry Hrzánové a skupiny Condurango.²¹

Větší pozornosti se těší další symbolista – Antonín Sova. V jeho případě jde však o specifickou a zčásti řízeně vyvolanou situaci. Vítězslav Nezval sice ve své knize *Moderní básnické směry* v souvislosti se Sovou píše o častém zhudebňování,²² ale moderní český folk pacovského rodáka Sovu objevil až poměrně nedávno. První vlašťovkou bylo nepřekonatelné zhudebnění básně *Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy* v podání skupiny Hm... v roce 1999.²³ Potom se patnáct let nic nového neobjevilo, až přišel rok 2014, kdy si v Pacově připomínali 150 let od básníkovy narození. V tomto roce jednak vydal celé album zhudebněných Sovových básní písničkář Jiří Bílý,²⁴ jednak právě v Pacově proběhl zvláštní ročník festivalu Pacovský poledník, jehož pořadatelé připravili pro účinkující zajímavou hru. Každý z nich totiž měl zhudebnit jednu Sovovu báseň. Z živých nahrávek z festivalu vzniklo hudební album *Jedno slovo* a řada těchto písní dál zůstává v repertoáru dotyčných interpretů. Mezi ně patří zpěvačka Marta Töpferová, která Sovovu báseň *Co mohl najít poutník* zhudebnila v rytmu pětidobého venezuelského tance

19. Album *Ta láska a jiné pohádky* (Ampliön Records, 2013).

20. 2CD *Besídka a písničky divadla Sklep* (Bonton, 2000).

21. Album *Live in Viola* (BBA Music, 2004), píseň *Ó minulé...*

22. „Jeho poezie byla pro svůj zpěvný lyrismus hojně zhudebňována.“ (Nezval 1973: 71)

23. Album *To by mohlo být zajímavé* (vydal g_parrot).

24. Album *Až bude po boji*, natočené ve spolupráci s kytaristou Michalem Röhrichem (vlastní náklad).

a zařadila ji znovu na své vlastní album *Tento svět*.²⁵ Sovovy básně ve svém repertoáru má skupina Lanugo, Sovu zhudebnili Mňága a Žďorp, Ivan Hlas, Zrní nebo Jablkoň.

Velmi originálně přistoupila k zadání pacovských organizátorů skupina Jananas. V jejich případě totiž nevznikla zhudebněná báseň, ale koláž ze Sovových veršů zasazená do zajímavého kontextu: Představte si, že slavíte narozeniny a na večírek přijde Antonín Sova, který začne recitovat své neuvěřitelně nudné verše...²⁶

Zájem o Antonína Sovu, uměle vyvolaný pořadatelem pacovského festivalu, nemá na naší scéně obdoby. I jiní „staří“ básníci se však dostávají do povědomí našich hudebníků. Už zmiňovaný Karel Vepřek zhudebnil *Idunu* Karla Hynka Máchy,²⁷ Oldřich Janota zpívá jeho verše *Ani labuť, ani lůna*,²⁸ zatímco známější úvod *Máje* (*Byl pozdní večer...*) už v 80. letech zpívala folková skupina Žáci. Verše Františka Ladislava Čelakovského dostal znovu do povědomí Spirituál kvintet,²⁹ ale zajímavý je i Čelakovského převod anglické lidové balady *Tři havrani*, který nazpívala královéhradecká skupina Kantoři.³⁰ Ještě hlouběji do minulosti zašli Bratři Ebenové, kteří na albu *Tichá domácnost*³¹ nabídli geniální hiphopové zhudebnění úvodní pasáže *Slávy dcery* Jána Kollára s refrénem „Úu, Kolláre, úu“. Marek Eben svůj vtip postavil na srovnání dvou uměleckých disciplín, v nichž je běžné porušovat pravidlo o slovním přízvuku na první slabice v češtině.

25. Vydal Moravia Publishing v roce 2017.

26. Celý text písně *Antonín Sova* (album *To samo*, Supraphon, 2016) uveřejňujeme jako přílohu za tímto příspěvkem.

27. Album *Najdem den* (Indies Happy Trails, 2010).

28. Album *Ora pro nobis* (Respekt Publishing, 2009). Tutéž báseň zpívá také Přemysl Rut na 2CD *Písně českého kabaretu* (Brkola, 2014).

29. Písně *Náš tatíček nebožtíček*, *Pocestný* a *Běží Vávra z Poličky* vyšly na albu obrozeneckých písní *Sauzení lásky* (Supraphon, 1981).

30. Album *Hodokvas* (vlastní náklad, 2003). Mezi českými fanoušky folku je ovšem známější jiná verze této písně, *Dva havrani*, s textem Jana Lašťovičky, kapelníka skupiny Asonance (vyšla na albu *Dva havrani*, vlastní náklad, 1992).

31. Vydal Bonton, 1995.

Kollár svůj předzpěv psal v časoměrném verši, v němž se braly v potaz délky slabik a nikoli přízvuk, a podobně i hiphop často přízvukné doby naprosto ignoruje.

Náš výčet zhudebněné poezie v českém folku (a populární hudbě obecně) zdaleka není úplný. Pro zacelení alespoň některých děr však uveďme alespoň několik dalších příkladů – zhudebněných básní autorů činných ve 20. století. Fráňu Šrámka zhudebňovali Jan Burian,³² Karel Plíhal, Vladimír Veit a skupina Hm..., Karla Tomana například Petr Ulrych a Jiřího Mahena skupina Furré. Mezi často zhudebňované české básníky patří také dva, kteří stáli v meziválečné době společně u zrodu poetismu coby specificky českého literárního stylu a společně svou tvorbou promluvili i do druhé poloviny století, i když každý jiným způsobem. Zatímco držitel Nobelovy ceny Jaroslav Seifert byl jako autor zajímavý i pro slovenskou skupinu Tu v dome, která čtyři jeho básně (*Píseň novoroční, Vosková svieca, Rentgen, Chci vzbudit mrtvou*) nazpívala česky. Část Seifertovy *Písně o Viktorce* integrovali autoři Petr Oslzlý a Ivo Krobot do „fetišistické revue“ *Babička* divadla Husa na provázku. Vítězslava Nezvala asi nejzajímavějším způsobem zhudebnil Jan Spálený, jehož rozsáhlá pásma *Edison* a *Signál času* na texty stejnojmenných Nezvalových básnických skladeb stojí za pozornost i čtyřicet let po svém vzniku.³³ Právě *Edison* patří k hůře zapamatovatelným básním, ale právě díky Janu Spálenému si možná mnozí verše „Naše životy jsou truchlivé jak pláč. Jednou k večeru šel z herny mladý hráč...“ nejen pasivní vybavíme, ale přímo pamatujeme.

Literatura:

NEZVAL, Vítězslav 1973: *Moderní básnické směry*. Praha: Československý spisovatel.

32. Jan Burian se zhudebňování poezie věnuje dlouhodobě. V roce 1994 vydal album *Poesie* (Bonton), později natočil dvě alba zhudebněných básní dánského autora Bennyho Andersena (*Unavený válečník*, Indies Records. 2000; *Drtivé jistoty*, Respekt Publishing, 2009).

33. Obě alba vydal Supraphon v roce 1978, resp. 1979.

“Somebody played the oboe”: Poetry set to music in the contemporary Czech folk music and related genres

In 2014, on the 150th anniversary of the birth of the symbolist poet Antonín Sova, Sova's native town Pacov saw performances of several musical groups who set Sova's poetry to music. An audio CD recording of the event was published as *Jedno slovo/One word*. Nevertheless, Sova is just one of many poets from the turn of the 20th century whose poetry appeals to Czech singer-songwriters. Since 2000, Karel Hlaváček's poem, “Somebody played the oboe” has been set to music several times by various music groups; Otakar Březina's symbolist poetry has been set to music, too; as have numerous poems by poets of generations both old and young (including the representatives of Romantism, K.J. Erben and K.H. Mácha, and younger poets like Jiří Mahen, Vítězslav Nezval, and Jaroslav Seifert). In a nutshell, the paper explores poetry from the turn of the 20th century set to music in contemporary Czech folk music, or even world music. The paper comments on the most frequently approached poets, and also draws attention to some less common ways the musicians work with poetry.

Key words: Czech poetry; poetry set to music; Czech modern folk music; Antonín Sova; Karel Jaromír Erben; Karel Hlaváček; Bohuslav Reynek; Josef Kainar; Vítězslav Nezval; Jaroslav Seifert; Jiří Suchý; Pavel Šrut..

Píseň Antonín Sova (skupina Jananas)

(kurzivou úryvky básní Antonína Sovy)

*Ty černý žale, neustále kroužící
z vrstev do vrstev, z nervů do nervů
až někde v jámě končí
rozhlodán od červů, v těl jasné krvi kouřící
pod lebkou hnízdící...*

Prosim vás už nikdy tohle nedělejte znovu,
nezvěte už na večírek Antonína Sovu,
před jeho kecama se člověk těžko schová,
když se slova chopí Sova.

Víc zábavy obstará i televize Nova
nebo se svou kapelou Vlasta Parkanová,
větší sranda je i lití olova,
prchej, když se ozve „Dobrý večer, tady Sova“.

Příště bude oslava daleko od domova
nebo se sem zase nakýbluje Sova
a z celého večera bude jeho monolog
a přitom bude cucat jeden grog.

Hú huhú hú

*Ty české rybníky jsou stříbro slité,
(A už je tady)*

*žíhané temnem stínů pod oblaky,
(Tak tam běž na procházku...)*

*vloženy v luhy do zeleně syté
(My tady slavíme!)*

*jsou jako krajů mírné, tiché zraky.
(Ááááá! kdo to má vydržet?!)*

Už to nechci podstupovat znova,
když do tebe celej večer hučí Sova,
zase bude vykládat, jak se zamiloval,
moh by klidně přijít, kdyby to nezmiňoval.

Může tu bejt, když dá pokoj,
dřepne si na gauč a sní si dort,
třeba by to vyběhal,
třeba by to vyběhal,
kdyby dělal nákej sport,
než poslouchat celej večer kecy vo přírodě,
radši strávím celou párty na záchodě.

Radši budu celej večer sedět vo hladu
než poslouchat, co zas viděl někde v sadu,
rybník je fajn, ale proč řešit hovadiny
zrovna na moje narozeniny.

*Tu sluka steskne v rákosí blíž kraje,
(Sluka...)*

*a kachna vodní s perím zelenavým,
(Kachna...)*

*jak duhovými barvami když hraje,
(Nechceš chlebiček?)
se nese v dálce prachem slunce žhavým*

Už to prostě nechci nikdy podstupovat znova,
když ti celej večírek zkazí Sova (Sluka!),
ať se klidně vožere a do vany tu zvrací,
hlavně ať mi neříká veršovanou gratulaci,

Hú huhú hú

Tohle je večírek jedna báseň...

Svítilivé mechy...

Sovovy mlýny melou pomalu a jistě...

Puškvorce...

(Mele a mele a mele...)

Stříbrem zrosené sny, zrývej mne! Zrývej! Nekonečno!

(Dej si jednohubku, tady slušní lidé pijí)

Zrývej mne

(Přestaň tady obtěžovat se svou poezií)

Zrývej

(Sklapni ten notýsek, dyť už to jede potřetí.

Seberte mu brejle! Ale von to umí z paměti,

vyved'te ho!!!)

Poutník jsem vyštvaný morovým puchem království...

(Vypadni!!!)

Surové křiky...

(Dveře jsou támhle!)

Odcházím smrtelně raněn, v hory snů, v makrokosmické hory!

(Tak dobrou makrokosmickou noc!)

Už to prostě nechci nikdy podstupovat znova,
když ti celej večírek zkazí Sova (Sluka!),
člověk tomu neunikne, těžko se tu schová,
když se slova chopí Sova.

Hú huhú hú

O NĚČEM I O NIČEM. PÍSNOVÉ TEXTY V ČESKÉ POPULÁRNÍ HUDBĚ JAKO PAMĚŤ SPOLEČNOSTI

Aleš Opekar

Zatímco klasická hudba vyjadřuje obrazně řečeno paměť epochy, populární hudba bývá zářezem v paměti desetiletí, konkrétního roku nebo dokonce dne. Vznik písničky *Život je jen náhoda* (1933) bychom například těžko řadili do sešroubované atmosféry 50. let, zatímco pochod *Kupředu levá* (1948) by nepasoval do euforie raných 90. let. *Bratříčku, zavírej vrátka* symbolizuje 21. srpen 1968, *Dopis Svobodné Evropě* (1976) normalizační angažovanost. *Holky z naší školky* (1983) nás vrátí do jednoduchého juchání počátku 80. let a hiphopové vulgarity do konce 90. let. Charakter a podoba písňových textů v české populární hudbě úzce souvisí s proměnami stylově-žánrovými¹ i s událostmi společensko-politickými. Z průsečíku těchto hledisek vyplývá i periodizace vývoje textové složky v české populární hudbě. V této studii se zaměříme v obecné rovině na období 50.–90. let 20. století a podrobněji porovnáme tři české verze zahraničních písní s jejich originálním zněním.

Předswingové kořeny

Připomeňme předswingové kořeny českého písňového textu, tedy období od konce 19. století do 20. let 20. století. Autoři písniček uplatňovaných na malých divadelních scénách (šantány, kabarety, hospodské síně – srov. Kotek 1998: 129), jako byli Karel Hašler, Jiří Červený a další nejen z Červené sedmy, se často vymezovali vůči německé a rakouské kultuře a jejím kořenům: negativně i pozitivně, množstvím jazykových germanizmů, někdy samovolných, jindy parodicky míněných. Převládal vlastenecký patos, lokální patriotismus, komunální satira.

Své místo v oblíbě našly i lidovkové texty jako pokleslá podoba průsečíku poezie lidové i kabaretní (Kotek 1998: 97). Jejich

výhodou byla jednoduchý melodika, umožňující snadnou zpěvnou spoluúčast publika.²

Vedle toho ve 20. letech sílí okouzlení kulturou americkou, zvolna poznávanou prostřednictvím dobrodružných knížek, časopiseckých článků, nototisků i ojedinělých živých představení. Vliv Spojených států amerických vzrostl po první světové válce celosvětově a pro mladou Československou republiku s T. G. Masarykem v čele byl silný obzvlášť. Tramské písně dýchají romantickou atmosférou s motivy přírody, dobrodružství, lásky a kamarádství (Kotek 1998: 106). Ideál Divokého západu je transformován do malých osad v malebných zákoutích v okolí velkých měst. Původní kontext je přiznávám oblíbenými španělskými a anglickými slůvky. Několik příkladů za všechny: *Cariboo* (1929 Ztracenkáři, Jarka Mottl), *Vlajka* (1931, Setleři, text Jan Korda), *Až ztichnout bílé skály* (1933, Setleři, text Jan Korda), *Řeka hučí* (1931, text Josef Petro Mucha), *Indiánská láska, Hej šup, námořníci* (obojí text Vladimír Eddy Fořt).³

Otiskem amerického vlivu jsou samozřejmě i první moderní taneční písně. Důležitým zprostředkovatelem se pro české průkopníky stala Paříž, kde řada hudebníků včetně Jaroslava Ježka pobývala na stáži. K průkopníkům patřili R. A. Dvorský, E. F. Buriana a jako textaři především Jiří Voskovec a Jan Werich. Většina písní této dvojice vznikla pro uplatnění v rámci her Osvobozeného divadla, nicméně v průběhu času se stala evergreeny. Voskovec s Werichem poskytli příklad, jak se lze vtipně vypořádat s odlišnou rytmičnou strukturou synkopované jazzové hudby a českého jazyka.⁴

1. Pokud jde o terminologii, přidržuji se pojmoslovného systému rozpracovaného v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby* (Matzner – Poledňák – Wasserberger 1993).
2. K nejznámějším a zároveň špičkovým lidovkovým hitům patří polka *Škoda lásky* (Jaromír Vejvoda / Václav Zeman) a tango *Cikánka* (hudba i text Karel Vacek). Valná část masové produkce lidovek vykazovala značnou míru nepůvodnosti a opakování známých motivů.
3. Obsahovou analýzu vybraných tramských textů srov. Tesař 2008.
4. Blíže viz Voskovec – Werich 1934 a Opekar 2008: 164–166.

Texty nylonového věku

V období swingovém, tj. od 30. do 50. let 20. století, vzniklo za přičinění rozvíjejícího se hudebního průmyslu první, opravdu již univerzální výrazivo populární hudby. Opíralo se o velkokapellové obsazení tanečních a jazzových orchestrů a o zdvořilý projev sólového zpěváka, nevyčnávajícího příliš z řady ostatních členů souboru. V jazyce textů se swingové období projevilo především prvoplánovou milostnou tematikou a ne vždy poučeným vyrovnáním se s přízvuky češtiny a synkopované hudby. Příklad Voskovce a Wericha musel počkat až na další generaci textařů, spojenou s boomem divadel malých forem od konce 50. let.

Swingová éra vygenerovala dvě hlavní osobnosti textařské práce – Jaroslava Moravce a Karla Kozla. Jaroslav Moravec (1917–1954) byl mladší než Kozel a textařské profesi se věnoval až do své předčasné smrti v sedmatřiceti letech. Je například autorem textů k těmto známým písním ze 40. let: *Dívka v rytmu zrozená* (hudba Alfons Jindra); *Hm – hm!...*, *Je na západ cesta dlouhá* (hudba Leopold Korbař); *Bé – bé* (zde je Moravec i autorem hudební složky).

Karel Kozel (1914–1983) psal texty pouze do konce 50. let, poté se plně věnoval profesi právního úředníka. Nejčastěji spolupracoval se skladatelem Kamilem Běhounkem, s nímž od konce 30. let opatřil textem např. písně *Ráda zpívám hot, Má láska je jazz*, *Cvrček muzikant*.

Najdou se samozřejmě i další příklady, třeba herec Josef Gruss napsal vtipný text k písni E. F. Buriana *Chlupatý kaktus*, avšak úroveň většiny ostatních tonula v moři průměru.

V 50. letech se pak objevilo několik dalších textařských individualit, které swingový idiom posunuli blíže k nadcházejícím modernějším časům. Moravcův vrstevník Jiří Aplt (1917–1990) napsal svůj první text *Několik přání* již v roce 1940, ale jeho hlavní práce je spojena s 60. a 70. léty. Z jeho tvorby můžeme uvést písně *Bumbrlíček* (1954, hudba Karel Krautgartner), *Ona je krásná* (1963, hudba Jan Rimon) nebo *Maria* (1964 na hudbu L. Bernsteina).



*Zdeněk Borovec (1932–2001).
Foto Milan Homola.
Archiv Popmusea*

Další osobností je Vladimír Dvořák (1925–1999), známý též jako konferenciér a bavič. Z jeho pera vzešly texty písní jako *Volare, cantare* (1958, hudba Modugno), *Normálně* (1963, hudba Miloslav Ducháč) nebo *O nás dvou* (1965, hudba Pavel Bayerle). V prvním příkladu se jedná o přebásnění italského evergreenu, přičemž refrén byl zachován v původním jazyce. Tento krok dodával zdání světovosti v době, kdy pop kultura spojená s angličtinou byla v totalitním Československu na indexu zakázaných komodit. Píseň *Normálně* je dokladem zcivilnění textů i výrazu zpěváka, k němuž došlo až v 60. letech vlivem divadel malých forem (viz též níže). Poslední příklad pak deklaruje kralování Yvetty Simonové a Milana Chladila mezi pěveckými dvojicemi.

Třetí osobností po Apltovi a Dvořákovi je Zdeněk Borovec (1932–2001), textař, jehož profesionální tvorba překlenuje několik etap od swingu 50. let až k muzikálovým libretům

90. let: *Do starých známých míst* (1955, hudba Vlastimil Hála), *Páni kluci* (1960, hudba R. Allen), *Děti z Pirea* (1962, hudba M. Hadjidakis), *Ztracená bačkorka*⁵ (1964, hudba Zdeněk Marat).

Éra divadel malých forem

Zatímco tuzemská masová média v 50. letech preferovala budovatelskou rétoriku a útěk k romantické lásce a přírodě, 60. léta přinesla změnu: v textech probleskovaly humor a ironie, špína městské ulice i společenské protestní motivy. Vliv americké pop kultury včetně rock'n'rollu, country & westernu a folku se úřadům již nedařilo potlačovat tak jako dříve.

Přemysl Rut (2001: 68) považuje za signifikantní pro dané období výše zmíněnou twistovou písničku *Normálně*, kterou Vladimír Dvořák otextoval pro zpěvačku Pavlínu Filipovskou. Již nejde o kázání zkušeného věrozvěsta nebo věrného milovníka typické pro 50. léta, ale o přirozený projev naivity mládí, normálnosti každodenního jednání a konání. Motivy politické angažovanosti, očekávané od tvůrců ze strany politických orgánů, jsou přítomny, avšak zůstávají v prostomyslné juvenilní rovině (...v roce šedesátém šestém bude všude mír...).

Dříve než mohla takováto rozverná píseň o počínajícím vztahu a tolerantním tatínkovi zaznít v médiích, připravila jí a podobným písním půdu tvůrčí dílna divadel malých forem v čele se Semaforem.

Kořeny Semaforu sahají až k někdejší kapele Akord Club, pro niž začal Jiří Suchý (* 1931) přetextovávat do češtiny swingové, western swingové a rock'n'rollové skladby. Odtud byl už jen malý krok k vlastní tvorbě. Zejména ve spolupráci se skladatelem Jiřím Šlitrem začaly vznikat písně, které – ač původně míněné pro tu či onu divadelní hru – přerostly brzy do obecně známého a dlouhodobého repertoáru několika generací a dostaly se do obecného povědomí jako součást pomyslné pokladnice národní

5. Onou Lucinkou, která na dvorku ztratila bačkorku, byla textařova dcera, dnes Lucie Stropnická (* 1956), která se rovněž věnuje textařské profesi.

hudební kultury. Na dané téma bylo již napsáno mnohé,⁶ na tomto místě stačí shrnout, že tvůrčí tandem Suchý a Šlitř rozvinul zejména skvělý cit Voskovce, Wericha a Ježka pro adaptaci češtiny na synkopovanou hudbu a navázal v tom nejlepším slova smyslu na celý odkaz Osvobozeného divadla.

Na scéně se ještě před Suchým etabloval Pavel Kopta (1930–1988), spolupracující s pražskými scénami Reduta, Na zábradlí, Černé divadlo a proslul šansonovými texty pro Ljubu Hermanovou a Hanu Hegerovou. Od roku 1964 byl textařem z povolání.

S malými divadly byl spojen i Jan Schneider (1934–2014), básník s chuligánskou image, neboť ve své básnické tvorbě používal obecnou (nespisovnou) češtinu, což kontrastovalo s oficiálností dobového jazyka médií i umění. Písň se Schneider snažil pomocí textů naopak kultivovat spisovným jazykem. Od roku 1961 spolupracoval s divadelními scénami od České Lípy přes pardubické Stop Divadlo a plzeňskou Alfu až k pražskému Rokoku. Jeho služeb využili i Na zábradlí a ve Večerním Brnu. Schneider dbal na zvukovost textů a provázanost s mluveným slovem a hlasitým přednesem. Proto před tištěnými publikacemi upřednostňoval, i v případě nezpívané poezie, živý přednes či zvukový nosič (viz LP *Písň a verše* 1966). Mnoho textů napsal pro Waldemara Matušku (*Don diri don, Divoký koně, Volám déšť, Musím dál zpívat*). Je autorem libreta muzikálu *Gentleman* (1967) s hudbou Bohuslava Ondráčka. Řada jeho textů koncem 60. let vyzněla jako zlá předtucha nešťastných událostí (*Rekviem*, 1967, hudba B. Ondráček), jiné se posléze staly přímou reakce na srpen 1968 (*Soud*, 1969, hudba A. Michajlov).⁷ V roce 1969 odešel Schneider do exilu a pracoval v redakci rozhlasové stanice Svobodná Evropa.

6. Srov. např. Kotek 1998: 309–326; Zemanová 2015 (zejména s. 152–154); Opekar 1996.

7. Do kontextu písni reagujících na srpen 1968 dále patří známé songy Karla Kryla, především *Bratříčku, zavírej vrátka*, ale i populární písň jako *Modlitba pro Martu* (nahráná 16. 9. 1968, text Petr Rada, hudba Jiří Brabec), která následně nabyla přímo symbolické platnosti a vrací se při vypjatých společensko-politických událostech (např. listopad 1989).

Jiří Štáidl (1943–1973) začínal roku 1963 v Semaforu, o dva roky později zakotvil s bratrem Ladislavem, zpěvákem Karlem Gottem a dalšími v nově založeném divadle Apollo. Jeden z nejtalentovanějších textařů své doby včas dobře vystihl typ hlasu a zpěvu Karla Gotta, kterému uměl psát texty „na tělo“: *C'est la vie* (1966, hudba J. Klempíř), *Bum bum bum* (1966, hudba L. Štáidl), *Lady Carneval* (1968, hudba K. Svoboda). Otextoval také písně filmového muzikálu Karla Svobody *Noc na Karlštejně* (1973).

Texty písní divadel malých forem nastolily novou poetiku všedního dne plnou legrace a ironie, inspirovanou někdy jen zvukově výraznými rýmy bez logické obsahové konstrukce. Z jejich příkladu a odkazu čerpají tuzemští textaři dodnes.

Ohlasy amerických tradicionálů

Vedle nezadržitelného rozpuku městské popkultury nemizí ani tradiční záliba v romantice amerického Západu. Na oblibu trampských písní z 20. a 30. let navazuje zájem o country hudbu i americké tradicionály, resp. populární písně, které v USA vznikaly jako autorský ohlas na písňový materiál lidového původu. Aktivním strůjcem českých písňových textů tohoto typu, jejichž vděčným interpretem se stal Waldemar Matuška, byl Ivo Fischer (1924–1990): *Jó, třešně zrály, Růže z Texasu, Už koníček pádí, Sbohem láska...* Texty často oslavují svobodu a volnost nebo vyjadřují touhu po nich, což v československém kontextu 60. let rezonovalo s rostoucím sebevědomím probouzející se společnosti.

Ve stejné době jako skladby s mainstreamovým ohlasem a záběrem se u nás méně nápadně rozvíjí i scéna hudby country & western a bluegrassu na straně jedné a folkové písničkářství na straně druhé. V první oblasti se vyhraňují jako autoři textů například Miroslav Černý (* 1937) spolupracující jako moderátor se skupinou Rangers nebo karikaturista Jan Vyčítal (* 1942), zpěvák a vedoucí skupiny Greenhorns. Inspiraci country hudbou pro své texty vstřebal i Jiří Grossmann (1941–1971), partner Miloslava Šimka v moderátorské a komické dvojici, která rovněž procházela malými divadelními scénami a hudebními kluby. Druhou oblast



Zdeněk Rytíř (1944–2013).

Foto Jarmila Rybičková.

Archiv Popmusea

pak reprezentují především solitérní písničkáři jako např. Jaroslav Hutka, Vladimír Merta, Vlastimil Třešňák.⁸ Z textařů hlavního proudu populární hudby ovlivněných americkým (i anglickým) folkem vynikal Zdeněk Rytíř (1944–2013), který pro populární zpěváky přebásnil řadu textů tohoto původu. Jak ukážeme dále, transformace folkových textů do pop music se neobešla bez značného obroušení původních ostrých názorových hran, podobně jako motivy tradicionálů nebylo možné převzít v doslovném přebásnění.

Porovnejme si nyní úryvky a motivy původního textu písně *Jailer, give me water* (1962)⁹ v podání jejího autora Bobby Darina a český text Ivo Fischera *Jó, třešně zrály* z roku 1964.

8. Záměrně v tomto kontextu nejmenujeme Karla Kryla, protože inspirace a zdroje jeho tvorby nebyly do takové míry vázány na americkou kulturu.

9. Blíže k historickým kořenům vzniku této písně viz Bystrov 2015.

Jailer, bring me water

Jailer, bring me water ...
... my throat is kind-a dry
Well, I never had me no money ...
... I ain't that kind-a guy
I'm gonna work 'til the good lords calls me ...
... It'll be in by and by
Now, jailer, should ya see my baby ...
... just tell her I said „good-bye“

Jó, třešně zrály

Jó, třešně zrály... .. vlahej vítr vál.
A já k horám v dáli, k modrejím horám v dáli,
sluncem, který pálí, tou dobou stádo hnal.
Tam jak je ta skála... holka... bourák
A moc se na mě smála... já se taky smál.
Řekla, že už dlouho mě má ráda ... abych si jí vzal.
Ty můj typ nejsi, já mám svoji Gracy,
svoji malou Gracy a tý jsem srdce dal.

Zatímco Darin popisuje vězněného muže, který prosí žalávníka o trochu vody a o to, aby vyřídil rozloučení jeho milé, protože umírá, Fischerův text se naopak drží v Česku ustáleného klišé o romantickém prostředí americké přírody s vlahým větrem a horami v dáli, doplněném věrnou láskou a drahým autem.¹⁰ Je zřejmé, že motivy vězněného a strádajícího nešťastníka nebyly pro pop music kontrolovanou komunistickými úřady ani trochu žádoucí. Povědomí o politických procesech minulé dekády bylo ještě živé a ve stejné době se např. schylovalo k promyšlenému policejnímu pronásledování českých „vlasáčů“.

10. Je pravda, že i v Americe a jinde na Západě byla píseň provozována a nahrávána v mnoha úpravách a řada z nich zapadala do kontextu dobové pop music – např. verze Johnny Tillotsona, s níž se dochovalo i obrazové ztvárnění z roku 1964. Tato verze mohla být i předobrazem pro českou úpravu s Matuškou a TOČRem.

Proměny motivů tuláctví v textech zpívaných Waldemarem Matuškou

Zpěvák Waldemar Matuška byl ve své době ztělesněním písní o volnosti a nezávislosti do takové míry, že i moderátorka Rádia Svobodná Evropa Rozina Jadrná použila počátkem roku 1965 příklad jím zpívané písně *Divoký koně* z pera Jana Schneidera a skladatele Karla Mareše jako argument pro prosazení modernějšího typu hudby, který mohl při vysílání do Československa souznít s touhou Čechoslováků po svobodě (Junek 2011: 128–150).¹¹ Matuška pro české fanoušky symbolizoval tuláctví i díky své vizáži s plnovousem a díky nevázanému chování s občasnými skandály. Písně o tuláctví se staly rychle součástí společenské zpěvnosti několika generací – zněly u táboráků, na různých večírcích a oslavách.

Je paradoxní, i když pro české prostředí 60. a 70. let signifikantní, že v důsledku přitvrzené společenské objednávky v období tzv. normalizace od 70. let došlo k totální proměně zpěvákovy tulácké image do opačného významového pólu. Stejný bard svými písněmi popírá své dřívější toulavé srdce a naopak přesvědčuje národ o tom, že má být spokojený ve své rodné zemi a nehledat štěstí jinde (potažmo neemigrovat na Západ). Tuto přechodně platnou image pěvce svázaného s rodnou hroudou Matuška nakonec neguje emigrací své rodiny do USA v roce 1986. Srovnejme několik citací Matuškou zpívaných textů od různých textařů v rozmezí pouhých deseti let.

1963 *Divoký koně* (Jan Schneider):

„...není k osedlání, kdo chce volně žít. Já nemohu, nemohu spát, musím se na cestu dát. V žilách mi zvoní krev divokých koní“

11. Podrobně tuto souvislost popisuje Karel Jadrný-Pokorný, manžel Roziny Jadrné-Pokorné od roku 1971 do její předčasné smrti v roce 1988, v rozhovoru pro rozhlasový pořad Hudba Svobodné Evropy, vysílaný 14. 5. 2011 v rámci programové řady Čajovna na stanici Český rozhlas Vltava. Pořad je možno poslouchat z audioarchivu (<https://vltava.rozhlas.cz/hudba-svobodne-evropy-5064819>), pasáž o písni *Divoký koně* začíná na stopáži 33:24.

1966 *Sbohem, láska* (Ivo Fischer):

„Já prostě nemůžu zůstat na jednom místě ... žádnéj pláč už nespraví ty my nohy toulavý.“

1972 *Tvá země* (Jiří Aplt):

„Tady přece žiješ, dýcháš, miluješ. Tady jsi doma, jen tady a nikde jinde.“

1973 *Patřím sem* (Zdeněk Borovec):

„Dneska nad svým hnízdem křídly třepotám ... patřím sem k těm svým starým stájím, kde chléb nožem krájím a jsem, jaký jsem.“

O něčem, ale opatrně

Jedním z prvních dokladů o přijímání písni Boba Dylana v českém kontextu je SP gramodeska s písni *Jen vítr to ví a mlčí dál* (1965). Pro Juditu Čerovskou slova přeložil Zdeněk Borovec a Vlachův orchestr do doprovodu zaranžoval i dechové a smyčcové nástroje. Píseň zapadla do kontextu Seegerova songu *Řekni, kde ty kytky jsou*, kterou s českým textem Jiřiny Fikejzové nazpívala o rok dříve rovněž Čerovská.

Ve folkových inspiracích si liboval, jak již bylo zmíněno, Zdeněk Rytíř. Pro Václava Neckáře např. v roce 1969 přebásnil Donovanovu hříčku *Mellow Yellow* jako *Motejl Modrej* (1969) nebo Cohenovu baladu *Suzanne* (1970). Podívejme se nyní na způsob, jakým Rytíř převedl do českého kontextu jeden z nejradiálnějších Dylanových textů *The Times They Are A-Changin'* (*Časy se mění*). Dylan se postupně obrací k různým vrstvám společnosti – 1. k obyčejným lidem, 2. k umělcům, 3. k rodičům, 4. k politikům a 5. sloka přináší zobecnění. Rytíř kopíruje tato zacílení pomocí poetických obrazů, ale údernost radikálních Dylanových názorů je rozmělněna do velmi smířlivých frází. Tam, kde Dylan vyhrocuje generační konflikt ve zcela nesmířitelném duchu („... nekritizujte to, čemu nemůžete rozumět, vaši synové a dcery nepodléhají vašim rozkazům, vaše stará cesta velmi rychle chátrá, tak alespoň uhněte z nové cesty, když neumíte podat pomocnou ruku“), tam Rytíř bagatelizuje problém do motivů zlobivých dětí, které ještě nechtějí jít spát.

The Times They Are A-Changin'

Come mothers and fathers
Throughout the land
And don't criticize
What you can't understand
Your sons and your daughters
Are beyond your command
Your old road is rapidly agein'
Please get out of the new one
if you can't lend your hand
For the times they are a-changin'

Časy se mění

Tátové a mámy,
přistupte blíž,
jsme vaše děti
a s dětmi je kříž
zlobíme od mala,
nechcem jít spát,
teď ke spaní vhodná chvíle není.
Je za pět minut dvanáct
a čas nechce stát
každý ví – časy se mění

Podobným způsobem vyznívají i témata ostatních slok. Radikálnost Dylanovy předlohy vystoupí o to více do popředí, když si uvědomíme rok jejího vzniku (1963). Nahrávka tria Golden Kids s Rytířovým textem byla pořízena až v roce 1969. Je pouze produktem pop music, byť inspirovaným protestní folkovým songem.

Rocková soběstačnost versus univerzální profesionalismus

Vedle country hudby a folku byl důležitým inspiračním zdrojem české populární hudby také rock'n'roll a později rocková hudební kultura jako taková. V úzké součinnosti se spolužáky, tvořícími od roku 1959 studentskou skupinu Sputnici, psal své první texty Eduard Krečmar (* 1942), a to nejprve české texty na rock'n'rollové originály, odposlouchané ze zahraničních rozhlasových stanic. Jeho přičiněním tak mohla tato průkopnická kapela zpívat v češtině, zatímco většina ostatních preferovala interpretaci (nechtěně špatnou) angličtinou. Krečmar byl jedním z prvních, kdo obratně používal česká slova zvukově podobná s anglickými výrazy (rock – rak) nebo kdo podsunul skrytou narážku na v té době zakazovaný rock'n'roll doslovným překladem (skála a rohlík).

K rockovým inspiracím se hlásili i Pavel Vrba (1938–2011), který tuto svou zálibu rozvinul hlavně v 70. a 80. letech ve spolupraci se soubory M. efekt, S.L.S., Synkopy nebo Olympic, a opět Zdeněk Rytíř, který zpočátku působil i jako baskytarista beatových skupin Crossfire, Hells Devils a od roku 1966 také uskupení Mefisto, které v té době doprovázelo zpěváky divadla Rokoko. Na scéně rockové hudby se také brzy objevili textaři, kteří psali texty výhradně pro kapely, v nichž působili. Mezi nejvlivnější patřil Pavel Chrastina (*1940) ze skupiny Olympic. Přispěl k rozšíření prvků hravosti a mladické poťouchlosti textů, které byly v druhé polovině 60. let zároveň obohacovány o homeopatické dávky hippie kultury a psychedelie. Podobně psal Pavel Žák (* 1931) spojený se skupinou Juventus a zpěvákem Karlem Černochem nebo brněnský Petr Ulrych (*1944), který tvořil až na výjimky pro skupiny, v nichž hrál na kytaru a zpíval on či jeho sestra (Atlantis, Vulkán, později Javory).

Navzdory výše zmíněným tendencím k autorské soběstačnosti hudebních souborů se od období 1965–1967 stává řada textařů profesionály: mají tzv. svobodné povolání a živí se psaním slov k písním. Do té doby většinou pracovali jako dramaturgové divadelních scén, redaktori v médiích, ale samozřejmě



Jiřina Fikejzová (1927)
Foto Jan Parkman.
Archiv Popmusea*

i v nejrůznějších dalších profesích. Rozvíjející se scéna populární hudby ale vytváří natolik silnou poptávku, že se „textařina“ může etablovat jako profese. V jejím rámci se objevují i ženy, z nichž nejvíce proslula Jiřina Fikejzová (*1927). Ta se vedle práce pro hvězdy typu Gotta nebo Neckáře věnovala hodně psaní textů zpěvačkám (Čeřovská, Rottrová, Hegerová, Vondráčková a řada dalších).¹²

Viděno z dnešního odstupu, největší počet textů registrovaných ochrannou organizací nebo nahraných na hudební nosiče mají již dříve zmínění Zdeněk Borovec, Zdeněk Rytíř, Eduard Krečmar či Pavel Vrba.

12. Zajímavé je též zmínit její dlouholetou práci v porotách festivalů včetně lektorské pomoci začínajícím textařům. Do jejího záběru patřil překvapivě i festival Porta, do jejíhož společenství jinak nepatřila, ale jak uvádí Michal Jupp Konečný (2018) ve svých vzpomínkách, její působení zde bylo vnímáno velmi pozitivně.

O ničem, ale radostně

Sedmdesátá léta spojená s procesem tzv. kulturně-politické normalizace vnesla do české populární hudby podivný antagonismus – bezobsažnost a nucenou radost oficiální scény na straně jedné a poetiku skrytých narážek či osvobozující humor v duchu dada na straně druhé.

Režim zakazuje anglické texty a názvy souborů, brání rozvoji rockové hudby jako takové, brojí proti dlouhým vlasům, džínům a jiným atributům západního životního stylu, nepřipouští kritiku a svobodná vyjádření, a naopak dává zelenou tématům dle jejich hlediska angažovaným, tj. přitakávajícím stávajícím normalizačním pořádkům a kultuře spřátelených zemí nebo okatě kritizujícím západní svět. Vládou texty o míru a šťastné budoucnosti, o rodině a dětech. Propopulační státní politika (novomanželské půjčky, výstavba panelových sídlišť), která přispěla k silným ročníkům 70. let, měla své otisky i v textech: *Děti patří mámám / komu pak to vadí / a mámy zase dětem / no tak ať je hladí / ať své děti mámy hladí*, zpívala Hana Zagorová v roce 1972 (*Děti patří mámám*, text H. Čiháková, hudba M. Smékal). O rok později Marie Rottrová opakovala v refrénu výzvu *Mámo, kup mi brášku* (1973, text V. Procházka, hudba V. Rukavička). A tak bychom mohli pokračovat řadou dalších příkladů.

V této éře se mezi textaři objevují nová jména. Některá jen dočasně, jiná se etablovala natrvalo: František Řebíček (* 1931, texty od 1964), Jaroslav Machek (* 1949, texty od 1973), Václav Hons (* 1938), Boris Janíček (* 1935, vl. jménem Eduard Pergner), Vladimír Poštulka (* 1943), Václav Babula (1938–2008), Zbyšek Malý (1938–2000), Vladimír Čort (1943–2014).

O něčem, ale smutně

Od druhé poloviny 70. narůstala v československé společnosti všeobecná skepse. V médiích byly od roku 1974 exemplárně zviditelňovány různé kampaně a procesy proti nezávisle smýšlejícím občanům, proběhl soudní proces s představiteli undergroundu (1976), vznikla opoziční Charta 77 a s ní spojené problémy jejich

signatářů v zaměstnání a v dalším uplatnění. Narůstal počet zakázů akcí, které se režimu zdály podezřelé, i zakazu činnosti konkrétních umělců, zejména folkových písničkářů, kteří byli v řadě případů donuceni k odchodu do exilu. Poslední Pražské jazzové dny proběhly v roce 1979. Podivná šedivá atmosféra ve společnosti vytvářela ještě větší tlak na opatrnost a autocenzuru oficiálních tvůrců. Jakoby i autoři textů pochopili, že po srpnu 1968 bude návrat ke svobodě 60. let ještě velmi vzdálený či dokonce nemožný.

Deziluze se projevovala v textech oficiálních populárních písní ve dvou rovinách. Ta první byla svým způsobem nevinná – zformulovaná do milostného smutku a jakési útěchy zklamaného prostřednictvím písně. Připomeňme písně Václava Neckáře, pro něhož již nebylo návratu k triu s Martou Kubišovou, která se nesměla objevit na žádné nahrávce, na žádném oficiálním koncertě: *Já ti zabrnkám* (1975, text Z. Borovec, hudba B. Ondráček), *Podej mi ruku a projdem Václavák* (1980, text Michael Prostějovský, hudba Jan Neckář). Připomeňme také dvě z nehranějších písní, které pro skupinu Olympic na hudbu Petra Jandy napsal Pavel Vrba: *Jasná zpráva* („Skončili jsme, jasná zpráva...“, 1980), *Osmý den* („Osmý den schází nám...“, 1981). Katapult, jedna z nejoblíbenějších skupin té doby – alespoň dle výsledků ankety Zlatý slavík – zhudebňuje hořkost loučení a nenaplnění v prostředí základní vojenské služby v písni *Vojín XY hlásí příchod* (text Ladislav Vostárek, hudba Oldřich Říha).

Ještě výraznějším projevem pochybností a zklamání jsou „poraženecké“ texty Zdeňka Rytíře pro Petra Spáleného, nahrané na gramodesku v roce 1980:

Prázdný kamion

Ted' už mám všeho víc než dost
Chápu, že jsem byl jen pouhý host
Pošli mi lístek k Vánocům, víš-li kam
Ted' už mám všeho víc než dost
Asi ti vážně překážím
Kdo by si té změny nepovšim
Tak tedy přišel ten čas, jít zas dál...

Dítě štěstěny

Dnes nejsem to, co jsem býval
zpívám jinak, než jsem zpíval
a divné sny mi náhle ruší spaní
Že teď mám přátel čím dál tím méně
už za mnou nejdou tak jako můj stín
už nemám cestu pozlacenou
už mě strejc neplácá po ramenou
zítra mě nikam na oběd nepozvou
a dívky žádný mi nepíšu...

Smutný kontext dobové populární hudby vyvažovala potěšující dada legrace typu písniček Ivana Mládka (* 1942). Inspirací k ní však bývala často stejná realita, jejíž základ nebyl moc veselý. Stačilo ji prezentovat v absurdní ironické rovině (např. *Dáša Nováková*, jejíž příběh-nepříběh spočívá v marné snaze navštívit kamarádku, která si údajně koupila novou halenku, 1976).

Druhá rovina zmíněných projevů deziluze byla paradoxně tak trochu plodem nucené angažovanosti. V 70. letech se zaběhl Festival politické písně v Sokolově, který podobně jako řada jiných akcí té doby sloužil moci jako prostor, v němž měl populární umělec projevit loajalitu vůči totalitárnímu režimu. Neúčast na takovéto nebo podobné akci měla za následek zmenšení možností dalších angažmá. Ponížení umělci tak často vymýšleli angažovaná témata za každou cenu.

Ve stejné době se v odborném tisku objevují varovné signály o znečištění planety a o důsledcích z toho plynoucích. Některé soubory tak začaly svou angažovanost vyjadřovat prostřednictvím neveselých ekologických témat. Zmíněný Katapult zpívá o tom, že si děti nemají kde hrát (*Až..., 1979*, text Vostárek, hudba Říha). Projekty některých souborů pak cílily do vesmírných výšin (*Planetárium Václava Neckáře, 1977*, texty Zdeněk Rytíř – „než najdu hvězdu nejasnou, čtyři slunce vyhasnou ... mám strach, jestli se náš starý svět změní v prach“); *Dialog s vesmírem* skupiny Progres, 1980, texty Oskar Man). Nejvýrazněji se ekologická problematika promítla do trilogie Petra Jandy a opět

Zdeňka Rytíře pro skupinu Olympic o vztahu člověka a životního prostředí (*Prázdniny na Zemi*, nahrávané 1979, *Ulice*, 1981 a *Laboratoř*, 1984).

Je pozoruhodné, že nahrávky s těmito převážně zarmoucenými texty se prodávaly ve velmi vysokých nákladech. Rezonovaly zjevně s pocity značné části společnosti, přesněji řečeno s životními pocity starších posluchačů. V populačním vývoji Československa se však začal v průběhu 80. let projevovat baby boom raných 70. let, dorůstala diskotéková generace tzv. Husákových dětí a kulturní orgány dávaly zelenou všem, kteří byli ochotni lakovat dorůstajícímu pokolení budoucnost na růžovo.

O ničem, hlavně bujaře

S jakou písní máme spojovat rok 1983? Ať jsme ji chtěli, nebo nechtěli slýchat, před písní *Holky z naší školky* (text Pavel Žák, hudba Karel Vágner) se nedalo uniknout. Zněla všude – jako vlajková loď nové diskotékové pop music od školky po pubertu. České disko jakoby představovalo pozitivní náplň socialistické mládeže (teď už si děti mají kde hrát). Vznikaly rodinné kolovrátkové estrády s texty pro každou generaci.

Scéna české pop music byla v 80. letech ovládána několika málo „klany“ (srov. Diestler 2014), které měly své textaře, a ti skrze vybraného loutkového zpěváka cílili na konkrétní segment publika. Typickým příkladem byl tým kolem Františka Janečka, s nímž spolupracovali textaři Boris Janíček, Jaroslav Machek nebo Richard Bergman (* 1956). Mezi tématy písní byly preferovány rodinné oslavy, sluníčko, kotě a jiná zvířátka a milostná škádlení se šťastným koncem. Do týmů byly hledány mladičké tváře pro dětské a dospívající publikum. Na scéně se tak objevil cca patnáctiletý Pavel Hornák či asi desetiletý Josef Melen. V rodinné idylce *To se oslaví* (1984, text Richard Bergman, hudba František Janeček) se vystoupení jednotlivých sólistů, kteří se prezentují jako sourozenci různého věku a pohlaví v rámci pozitivně naladěné rodiny, střídá se společnou oslavnou pasáží:

Michal David:

Dneska ráno soused dal mi hlášku,
mám prý jásat, čáp mi přines brášku,
já však velkou přednost holkám dávám,
kvůli nim svou hřívu pročešávám.

Pavel Horňák:

Já tě chápu, mně se taky líbí,
koukám, koukám, občas něco slíbím,
mám však smůlu, máma si mě hlídá,
táta ten zas nikdy nevyzvídá.

Markéta Muchová:

Já zas nejsem ta, co v koutě dřímá,
vím, že spousta kluků si mě všímá,
zdá se, že snad o mou přízeň rvou se,
píší z lásky verše na ubrousek.

Všichni:

To se oslaví, to se oslaví,
než to naše mládí stárí unaví.
To se oslaví, to se oslaví,
prohloupí jen ten, kdo se moc nebaví.

Podobně měli zpěváci a zpěvačky klanu Petra Hanniga svého Václava Honse (např. *Citronová holka* pro zpěváka Vítězslava Vávru, 1980), tým kolem Dalibora Jandy svého Jana Krůtu (*Hurikán*, 1986), tým kapelníka Karla Vágnera s Hanou Zagarovou a s duem Kotvald – Hložek například Pavla Žáka (viz výše zmíněné *Holky z naší školky*) a tak podobně.

Paralelně s těmito „umělohmotnými“ výtvoři se rodí i nová tvůrčí fronta z tzv. nové vlny rocku první poloviny 80. let, která žije na pomezí oficiálních platforem pop music a distribuuje svou hudbu mimo média (např. pomocí po domácku nahrávaných audiokazet). Z této amatérské scény, která v češtině hledá a nachází nová témata i nové rytmické hodnoty, v budoucnu vyrostou takové tvůrčí osobnosti pop music 90. let, jako David Koller, Janek Ledecký, Martin Němec, Lou Fanánek Hagen a další. Na oficiální



Jaromír Nohavica (1953). Foto Milan Homola. Archiv Popmusea*

scéně 80. let se zejména v druhé polovině dekády daří i staršímu rockovému mainstreamu (Michal Prokop, Vladimír Mišík), který má tradičně kvalitní texty, často z pera Pavla Šruta (1940–2018). Folk i rock se stále častěji protínají s hlavním proudem populární hudby. Příkladem je i námezdní textař, libretista a autorský písničkář v jedné osobě Jaromír Nohavica.

Textař Jaromír Nohavica

Jaromír Nohavica (*1953) je znám jako folkový bard, méně se ale ví, že byl mnohem dříve textařem pro jiné interprety – pro regionální soubory Ostravska, jako Atlantis (1967) nebo Noe (1968). Ještě jako středoškolák začal spolupracovat s kapelou Majestic, jejíž kapelník Mirek Schejbal mu zadával jako úkol vytvoření českých textů na písně z repertoáru skupin jako Chicago nebo Slade. Výsledky jeho pokusů pak podroboval kritice z hlediska frázování, nálady a dalších atributů, a tím se mladý Nohavica zaučoval v textařském řemesle.

Prvním songem opatřeným Nohavicovými slovy a vydaným na gramodesce byl *Čas motýlů* (1976, hudba Boris Urbánek) pro Marii Rottrovou. Na albu *Muž č. 1* (1981) je Nohavicových textů několik včetně asi nejznámějšího *Lásko, voníš deštěm* (*She's Gone*, hudba Ward, Butler, Osbourne, Iommi neboli Black Sabbath. Porovnejme si nyní obě verze:

She's Gone

I've been a long long time waiting for you
I didn't want to see you go oh, no, no
And now, it's hurting so much, what can I do?
I wanted you to be my wife
The days are passing slowly since you've gone
Your memories are all I have yes, I have
I sit here waiting, but you'll never show
Without you, I can't carry on oh, my baby
You said you'd always love me—all of my life
And then you said your last goodbye—yeah, goodbye
Why the sudden changes, why all of the lies?
I should have seen it in your eyes;
The endless hours of heartache waiting for you
My summer love has turned to rain all the pain
The silent emptiness of one sided love
My life means nothing now you're gone oh, my baby

Lásko, voníš deštěm

Jde déšť a já jdu s ním.
Jdu městem, jež znám,
a hledám stopy včerejší, včerejší.
Jdu stejným směrem jak dřív a vzpomínám.
A všechno zdá se krásnější.
Ach, Lásko, voníš deštěm, tady si řek,
myslím, že vítr tehdy vál, vítr vál,
jsou to už stovky let,
kabát si svlék a byl mi velký, ale hřál,
krásná Lásko.
Jak dlouho, dlouho ještě půjdu ti vstříc,
člověk je velmi krátce živ, krátce živ.

Má Lásko, voníš deštěm,
jsi z plískanic,
však hřeješ stejně jako dřív.
I déšť jak dřív je stejný
i já, já jsem táž.
Jen cosi skříplo v orlojích, v orlojích.
Byls tu a stále jsi, jenom se ukrýváš.
Jdu deštěm ve tvých šlépějích,
ó má Lásko.

Originál vrství motivy nešťastného milostného pocitu opuštěnosti po rozchodu víceméně mechanicky a banálně. U Nohavici jde o velmi volnou inspiraci originálem, o zachování základní nálady, avšak téma rozchodu je pojato mnohem poetičtěji, obrazněji (hra s motivy deště) a s více nejednoznačným vyzněním, zda má jít o křivdu nebo o vzpomínku na něco, co sice pominulo, ale dodnes hřeje.

Vedle dalších textů pro Marii Rottrovou (*Dívka, která spí jen tak*, hudba Donna Weiss, 1982; *Lhář* (hudba Rod Steward, Kevin Savigar, Duane Hitchings, Carmine jr. Appice, 1982; *Mám v očích zrnka pepře*, hudba Peter Hanzely, 1984), najdeme i práci pro Věru Špinarovou (*A co teď?*, hudba L. Skuplík, 1983) a další zpěváky.¹³

Konec textařské profese?

V průběhu 90. let práce textaře jako profese postupně mizí. V populární hudbě se prosazují především interpreti, kteří si písně píší sami (*singer-songwriters*). David Koller a skupina Lucie, bratři Tesaříci a Yo Yo band, Dan Šustr a Tichá dohoda, Martin Němec a Precedens, Janek Ledecký a Žentour, Petr Fiala a Mňága a Žďorp, Buty, Radúza, Lenka Dusilová, Michal Hruza,

13. Pro úplnost dodejme, že je Nohavica též autorem přebásnění několika libret Mozartových oper: *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Figarova svatba*, *Lazebník sevillský*!!!.

Richard Krajčo, Tomáš Klus... Osířelí představitelé staré dělby práce však přeci jen získali novou šanci. Nacházejí útočiště v nebývale se rozvíjející muzikálové scéně. Starší textaři mají novou poptávku po českých libretech převzatých i původních českých muzikálů. A zaučují se také textaři noví – Zdeňka Borovce, který zemřel uprostřed práce na *Kleopatře* Michala Davida (2002), rychle zaskočil Lou Fanánek Hagen (* 1966), který už u libretistického řemesla zůstal. I zpěvačky a zpěváci, kteří nemají autorský potenciál, nacházejí uplatnění v „herecké“ interpretaci muzikálových hitů, ať již v divadle nebo koncertně.

Místo závěru

Písňové texty v české populární hudbě mají bohatou a občas i pohnutou historii. Charakter a ráz textů zřetelně zrcadlí stav společnosti, ať již přímo svým nezastřeně ztvárněným obsahem, anebo nepřímo tím, jak obsahově kličkují v jinotajích, nebo se prospěchářsky profilují dle mocenské poptávky. Písně převzaté od interpretů západní pop music získávají české texty, které původní obsah buď posouvají do jiné roviny, odpovídající zažitým domácím představám o daném kontextu (*Jó, třešně zrály*), anebo původní náboj obrušují do krotčejší podoby přijatelné pro místní cenzuru (*Časy se mění*), anebo výjimečně jej mohou i obohatit o hlubší rozměr a obraznost (*Lásko, voníš deštěm*).

A jak by tedy měl vypadat dobrý text v populární hudbě? Ať už jej napíše profesionální textař, nebo sám interpret – aby výsledek dobře fungoval, mělo by být naplněno několikero předpokladů:

1. Přirozený rytmus. Slova nelze odtrhnout od hudby. Rytmus slov je v písničce součástí vyšší rytmické stavby. Text by tedy měl mít pregnantní rytmus a rým, ale i s těmito hodnotami se dá v populární hudbě pracovat docela volně.

2. Zvučnost veršů. Výhodou je, když umí textař nacházet libozvučná slova s dobře znějícími vokály i shluky konsonant. Předností je i dobře zapamatovatelný slogan, který většinou udá téma a refrén nebo název písně.

3. Aktuální téma. Téma písně by mělo rezonovat s obecným povědomím a jeho zpracování vtipně konkretizovat to, co posluchači sami nekonkrétně cítí.

4. Adekvátnost vůči žánru. Text nemůžeme vnímat odděleně ani od konkrétního stylově-žánrového typu hudby, v jehož rámci se uplatňuje, tedy od cílové skupiny, pro niž byl předpokládán. A zde se samozřejmě nároky na jeho podobu mohou lišit.

5. Původnost a originalita. Pozor – v pop music se každý dobrý nápad často hned napodobuje v dalších a dalších variantách, a tak se brzy oposlouchá, až časem docela zbanální. Proto musíme pro hodnocení toho či onoho textu vždycky vzít v úvahu dobu jeho vzniku a ostatní hudební i kulturní kontext.

Literatura:

- BYSTROV, Michal 2015: *Příběhy písní. Díl třetí*. Praha: Galén.
- DIESTLER, Radek 2014: Pro pár špinavejch zlatáků, pro falešnou slávu. Proměny managementu české populární hudby ve druhé polovině 20. století. In VANĚK, Miroslav – KRÁTKÁ, Lenka (eds.): *Příběhy (ne)obyčejných profesí. Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*. Praha: Karolinum, s. 273–318.
- JUNEK, Marek a kol. 2011: *Svobodně! Radio Svobodná Evropa 1951–2011*. Praha: Radioservis.
- KONEČNÝ, Michal Jupp 2018: *Průlety folkovou pamětí*. Praha: Galén.
- KOTEK, Josef 1998: *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha: Academia.
- MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor (eds.) 1983: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Věcná část. Druhé, doplněné vydání. Praha: Editio Supraphon.
- OPEKAR, Aleš 1996: Akord club jako skiffle group. *Rock & Pop* 7, č. 3, s. 72–73.
- 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.
- RUT, Přemysl 2001: *Písničky (eseje se zpěvy)*. Brno: Petrov.
- TESAŘ, Milan 2008: Trampská píseň: Czech, nebo world music? In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Hledání kořenů: Nepřerušená cesta*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 34–46.
- VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan 1934: O jazzu. Jazzové texty. In: *Osel a stín*. Praha: Hudební matice, nestr.
- ZEMANOVÁ, Zuzana 2015: *Písničky pro (ne)všední den. Texty v české populární hudbě 60. let*. Olomouc: Litera libera.

About something, about nothing. Song lyrics in Czech popular music as a society's memory

The paper follows basic tendencies in the development of song lyrics in Czech popular music in connection with transformations of styles, genres, society, and politics. The swing era and earlier periods are mentioned briefly, only to suggest further development. The core of the paper deals with pop music of the 1950s-1990s. While the 1950s songs resonated in socialist-construction rhetoric and motives of escapes to romantic love or the great outdoors, 1960s songs reflected the humour and dirt of city streets, and all kinds of protests. American popular music, including rock'n'roll, country music, and modern folk music, were the main influences in the 1960s Czechoslovakia. In the late 1960s, the majority of song lyrics turned serious, as a premonition and/or a result of the Soviet invasion in August 1968. The 1970s were connected with the so-called process of normalization of culture and politics, which in fact was an emergence of a pro-Soviet totalitarian nomenclature. The period brought a strange antagonism: on the one hand, there were sterile song texts with forced joy, representing the official scene, on the other hand, there was a counterculture offering a poetics of hidden meanings and a liberating humour in the spirit of Dadaism. Songs from the late 1970s and thereafter were marked by a prevailing scepticism fed by environmental song topics and a general turn to sad topics, especially motives of unhappy love. It was as if the composers understood the impossibility of a return to the freedom of the 1960s: after 1968, it seemed very distant and almost impossible. In the 1980s, many loyal creators of pop music responded to a new social commission by the communist party aimed aggressively at the 'discotheque' generation: they composed superficial, optimistic songs in the most joyous mode possible. At the same time, the grey culture zone came with a new poetics, rediscovering the sound and rhythmic possibilities of the Czech language. The 1990s minimized the position of professional song lyrics writers; with an exception: the demand caused by a boom of musical theatre productions. Otherwise the scene was dominated by performers who composed their music and song lyrics themselves, making their performances more authentic for their listeners. Some of the performers returned to use of the English language.

Key words: Song lyrics; Czech pop music; music and political commission; pop music and communist totalitarian regime.

PÁTRÁNÍ PO ZTRACENÉ ARMÉNSKÉ HUDBĚ ANEB JAK APLIKOVAT *REVERSE ENGINEERING* NA VÍCE NEŽ STOLETÉ HUDEBNÍ TRANSKRIPCE. (NA ČEM PRACUJE LEVON ESKENIAN A JEHO GURDJIEFF ENSEMBLE)

Petr Dorůžka

Téma *O paměti* nabízí řadu hudebních námětů: revivaly tradičních stylů, pokusy vzkřísit hudební paměť obyvatel určitého regionu, obnovit zaniklé nástroje, propojit lokální tradici se současným hudebním jazykem. Několik příkladů: Alan Stivell a revival bretaňské hudby v 70. letech, obdobné revivaly ve Skandinávii či na Korsice.¹ V těchto zmíněných příkladech byl ústup původní tradice způsoben změnou životního stylu, stěhování obyvatel z venkova do měst, tlakem civilizace.

Poněkud komplikovanější historii má hudba dnes označovaná jako klezmer, což je obnova tradičních hudebních židovských stylů z východní Evropy, k níž ovšem nedošlo na mateřském kontinentu, ale mezi potomky židovských emigrantů ve Spojených státech amerických v 80. letech 20. století, odkud se tato revivalistická vlna přenesla zpět do Evropy. Komplikovanější proto, že mezi definitivním zánikem židovské hudby východoevropských *shtetlů*,² který přinesl holocaust, a zmíněným revivalem existuje vakuum trávající zhruba dvě generace, jak vysvětluje Vojtěch Peštuka, vedoucí české klezmerové kapely Létaující Rabin: „U klezmeru je to trochu jinak než u ostatních žánrů, kde se můžete učit od vesničanů ze svatebních kapel. Domovský ‚terén‘ té hudby v Evropě zanikl.“³ Novodobí klezmeroví hráči jsou tedy vlastně jakýmsi hudebními archeology.

1. Více srov. Broughton, Simon – Ellingham, Mark – Lusk, Jon et al. 2006: *Rough Guide to World Music: Europe, Asia & Pacific (Volume 2)*. London: Rough Guides.
2. *Shtetl* (jidiš) – historické označení pro židovská městečka ve východní Evropě.
3. Osobní rozhovor autora s Vojtěchem Peštukou, Praha 2018.

Jiným příkladem této archeologie je další hudební okruh, jehož zánik má na vině masová genocida. Na jaře 2018 vystoupil v Praze v kostele sv. Šimona a Judy arménský pianista a muzikolog Levon Eskenian se svým hudebním seskupením Gurdjieff Ensemble. Jeho alba vydává renomovaná jazzová značka ECM, transkripce, z nichž Eskenian čerpá, natočil například jazzový pianista Keith Jarrett. Jejich historie přesahuje sto let – zápisy zachycují lidové melodie z doby před arménskou genocidou roku 1915. Na rozdíl od Jarretta se Eskenian snaží z těchto transkripcí, původně pořízených pro klavír, zrekonstruovat autentickou podobu tak, jak se hrála na místní hudební nástroje. V tomto konkrétním případě se tedy nejedná jen o hudební archeologii, ale i o něco navíc. Eskenian řeší podobné zadání, jakému říkají počítačoví hackeři *reverse engineering*: analyzovat finální aplikaci a odhalit, jak funguje uvnitř. Hudba má ovšem na rozdíl od počítačových aplikací mnohem více proměnných veličin.

Co je tedy pro řešení takového rébusu důležité? Eskenian vysvětluje: „Já jsem arménskou hudbu slýchal od dětství. Pracuji s jazykem, který důvěrně znám. A podobně na tom jsou ostatní hudebníci z ansámblu. Ten jazyk je důležitý, protože tradice se předávaly orálně.“⁴ Problém je i v tom, že arménské tradiční melodie obsahují jiné intervaly, než má temperovaný klavír. Přenesením na klaviaturu je tedy sběratelé nechtěně zploštili, část informace se ztratila, což při reversním procesu citelně chybí. Eskenian ale říká: „Pokud ty tradice znáte a držíte je v kulturní paměti, najdete řešení. Melodie stojí na intonaci mluvené řeči. Takže, znalost jazyka je hodně důležitá, kdybych hrál německé melodie, měl bych se naučit německy.“

Levon Eskenian se narodil v Libanonu, kde našla v době genocidy řada prchajících Arménů útočiště. V Libanonu žil do svých osmnácti let, roku 1996 se přestěhoval do Jerevanu. Ostatní členové jeho ansámblu se narodili v Arménii.

4. Všechny citace Levona Eskiana pocházejí z osobní rozhovoru, který proběhl v Praze v březnu 2018.



Obr. 1 – Území s arménským obyvatelstvem rozdělené mezi Ruské impérium a Osmanskou říši. Zdroj: Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Russian_Armenia)

Zde je na místě historická a zeměpisná poznámka. Dnešní Arménie je jen zlomkem původního území z roku cca 1900, kdy Arméni žili v šesti provinciích Osmanské říše a v pěti provinciích Ruského impéria (srov. obr. 1).

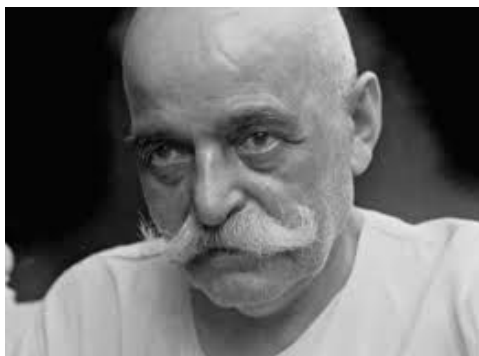
Dnešní stát Arménie odpovídá zhruba provinciím na území Ruského impéria, což je historické území známé jako Východní Arménie, zatímco Západní Arménie, s odlišnou jazykovou variantou, byla pohlcena Tureckem. Během arménské genocidy bylo Turky vyvražďeno jeden a půl milionů Arménů,⁵ počet Arménů žijících v cizině se odhaduje na 6 až 10 milionů.⁶



Obr. 2 – historický koncept „spojené Arménie“, mapa západních a východních území.
Zdroj: Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/United_Armenia)

Hudbu arménských komunit před genocidou zachytilo několik sběratelů. Tím úplně prvním byl **Sayat Nova** (1712–1795), současník Mozarta, básník, skladatel, později i diplomat, a především bard, který zpíval a komponoval v arménštině, gruzínštině i perštině (Dorůžka 2014). V letech těsně před genocidou v komunitách Západní Arménie na území dnešního Turecka sbíral melodie kněz **Komitas** (1869–1935). Jeho zpěvníky slouží jako neocenitelný pramen hudebníkům napříč žánry i národnostmi a dnes z nich čerpají jazzmani i klasické ansámby. Komitas studoval v Berlíně, podobně jako moravský sběratel lidových písní František Sušil byl kněz s hlubokým vztahem k hudbě svého národa. Několik let strávil sběratelskými

5. Srov. „Armenian Genocide.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2018]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Armenian_Genocide>.
6. Srov. „Armenian diaspora.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2018]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Armenian_diaspora>.



George Ivanovich Gurdjieff
(1866–1949)

cestami ještě před masakry, ale prožitá traumata ho poznamenala, i když je přežil. Nejprve byl deportován s celou arménskou intelektuální komunitou z Istanbulu na východ, ale protože byl v mezinárodním hudebním společenství známou osobností, díky tlaku zahraničních kolegů se dostal na svobodu. Zemřel v exilu ve Francii v psychiatrické léčebně.⁷

Dalším, paradoxně v Arménii méně známým sběratelem arménských písní byl Gurdjieff, jehož jméno nese Eskenianův ansámbl. **George Ivanovich Gurdjieff** (1866–1949) se narodil ve městě Alexandropol (nyní Gyumri) v tehdejší východní Arménii, která byla součástí Ruského impéria. Měl arménskou matku, jeho řecký otec byl dobře známý jako trubadúr, v Arménii označovaný slovem *ashough*. Původem byl z řeckého regionu Pontos na pobřeží Černého moře.⁸ Nejčastěji užívaná verze jeho příjmení Gurdjieff je evropská transkripce poruštěné verze řeckého originálu Georgiades.

7. Srov. „Komitas.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2018]. Dostupné z: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Komitas>>.

8. „George Gurdjieff.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2018]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/George_Gurdjieff>.

Základem Gurdjieffova filozofického učení byla tzv. čtvrtá cesta, tedy synkretické rozvinutí a propojení spirituálních metod fakíra, mnicha a jogína. Zatímco fakír se snaží dosáhnout mistrovského sebeovládání těla pomocí obtížných cviků, mnich se snaží ovládnout své city vycházející ze srdce, a jogín pracuje se svými mentálními schopnostmi. Podle Gurdjieffa ale většina lidí neumí spojit ovládání všech tří složek, tedy těla, emocí a mysli, a nedokážou tedy žít naplno. Jeho čtvrtá cesta spočívá v tom, že člověk své vědomí povznese na takovou úroveň, že propojí metody fakíra, mnicha a jogína v jedno.⁹

Okruh Gurdjieffových žáků působí jako multigenerační labyrint světoběžníků a nonkonformních umělců. K nejvýznamnějším patřil pianista Thomas de Hartmann (1885–1956), který se narodil na Ukrajině, studoval v Mnichově a zemřel v New Yorku. V Mnichově se seznámil s malířem Alexanderem de Salzmannem. K okruhu jejich přátel patřili Rainer Maria Rilke i Wassily Kandinsky. Salzmann se narodil v Tbilisi, v Mnichově byl součástí německé secese a mezi jeho žáky byl i znalec zen buddhismu a obdivovatel patafyziky René Daumal, který Salzmann popisoval jako „bývalého dervíše, benediktinského mnicha, léčitele i instruktora jiu-jitsu“ (Lachman 2001). Jeho manželka Jeanne de Salzmann byla profesorkou tance a měla významné zásluhy na rozvoji další disciplíny Gurdjieffova učení, tanečních pohybů, které jsou rozvinutím posvátných tanců. Zemřela roku 1990 ve věku 101 let¹⁰ (Lachman 2001).

Při svém hledání pravdy a mystického osvětlení Gurdjieff cestoval především na východ. Vedle Arménie do arabských zemí, kurdských oblastí, na Kavkaz, na Střední východ, ale také do Řecka i do Říma.¹¹ Jeho dobrodružnou výpravu za spirituálním

9. Tamtéž.

10. „Thomas Alexandrovich de Hartmann (1885–1956).“ *The Gurdjieff Legacy Foundation* [online] [cit. 30. 7. 2018]. Dostupné z: <<http://www.gurdjiefflegacy.org/archives/thomasdehartmann.htm>>.

11. „George Gurdjieff.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2018]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/George_Gurdjieff>.

bratrstvem Sarmounge zachycuje film *Meetings with Remarkable Men*, který roku 1979 natočil Peter Brook. Gurdjieffovy cesty inspirovaly dokonce i Stinga k písni *Secret Journey*, kterou vydal s Police na albu *Ghost in the Machine*.¹²

Gurdjieffovo učení sice vzbudilo globální odezvu, ale mezi Armény jeho hudební transkripce dlouho nebyly příliš známé. Eskenian vysvětluje, že on sám jeho hudbu objevil až z alba violoncellistky Anji Lechnerové z roku 2004, které ho pak dovedlo k nahrávkám Keithe Jarretta. Hudbu poslouchal se svojí ženou, renomovanou pianistkou Lusine Grigoryanovou: „Uvědomili jsme si, že posloucháme klavír, ale že předlohou byla hudba Východu se všemi jemnými posuvy tónů, které se při přepisu pro klavír ztratí. Aby tomu člověk porozuměl správně, měly by to hrát původní nástroje. To byla motivace, proč jsem založil svoji skupinu.“

Jedná se o hudbu spirituální a myšlenkově hlubokou – a Eskenian připomíná, že i když Arménie je křesťanská země, hraje se tu na podobné nástroje jako v Turecku, Iránu či Ázerbajdžánu, tedy na loutnu *oud*, housle *kemenče*, citeru *kanun* a samozřejmě na dechový nástroj *duduk* podobný šalmaji. „Takže, vrátit ty skladby určené pro klavír zpět do provedení východních nástrojů znamená přiblížit je k jejich kořenům. Celkem se jedná o 300 skladeb, které Gurdjieff diktoval svému žákovi Thomasovi de Hartmannovi, každá je založena na tradici určitého etnika. Díky těm transkripcím se ta hudba zachovala do dnešních časů. Gurdjieff melodie diktoval, protože neznal noty. Měl úžasnou paměť a z cest, které trvaly několik let, si dokázal vše zapamatovat – a těch tři sta melodií zazpíval, zahrál na klavír a k tomu vytvářel rytmus. De Hartmann to zapsal do not a vytvořil klavírní skladby, později i symfonická aranžmá.“

Jaký je další vývoj seskupení Gurdjieff Ensemble? Po vystoupení v Praze na jaře 2018 následoval koncert v Elbe

12. „Meetings with Remarkable Men.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2018]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Meetings_with_Remarkable_Men>.



Gurdjieff Ensemble. Foto Andranik Sahakyan

Philharmonie v Hamburku pro více než tisíc diváků, který byl čtyři měsíce dopředu vyprodán. To jen na ukázkou, že se nejedná o nějaký okrajový výstřelek, ale seriózní projekt s širokou odezvou. Zatímco první album ansámblu čerpalo z odkazu Gurdjieffa, na dalším mají být i skladby, které zachytil jeho současník, kněz Komitas. To má i historické zdůvodnění. Gurdjieff poslal svého studenta de Hartmanna roku 1919 do Jerevanu, aby tam studoval arménskou hudbu a především Komitase. Hartmann tehdy založil vůbec první kruh přátel Komitase, aby dohledal, vydal a prezentoval jeho hudbu na Západě. Eskenian upřesňuje: „Řada Komitasových melodií je na Západě dosud neznámá. Součástí jsou i melodie z předkřesťanského období, tance věnované pohanským bohům.“

Arménie patří k nejstarším křesťanským zemím světa a její historii utvářely boje mezi sousedními státy, kulturami i náboženstvími. I z tohoto důvodu zasluhuje arménská hudba naši pozornost. Obsahuje totiž klíč k tomu, co mají kultury za východní hranicí Evropy společného navzájem, ale také i s námi.

Literatura a internetové zdroje:

- „Armenian Genocide.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2018]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Armenian_Genocide>.
- „Armenian diaspora.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2018]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Armenian_diaspora>.
- DORŮŽKA, Petr 2014: Arménie. *Rock & Pop* 7, s. 96-97.
- „George Gurdjieff.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2018]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/George_Gurdjieff>.
- „Jeanne de Salzmann.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2018]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Jeanne_de_Salzmann>.
- „Komitas.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2018]. Dostupné z: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Komitas>>.
- LACHMAN, Gary 2001: Climbing Mount Analogue. *The Quest*, September-October, s. 166–171. Dostupné z: <<https://www.theosophical.org/publications/quest-magazine/42-publications/quest-magazine/1661-climbing-mount-analogue>>.
- „Russian Armenia.“ *Wikiwand* [online] [cit. 30. 7. 2018]. Dostupné z: <http://www.wikiwand.com/en/Russian_Armenia>.
- „Thomas Alexandrovich de Hartmann (1885–1956).“ *The Gurdjieff Legacy Foundation* [online] [cit. 30. 7. 2018]. Dostupné z: <<http://www.gurdjiefflegacy.org/archives/thomasdehartmann.htm>>.
- „Western Armenia.“ *Academia* [online] [cit. 30. 7. 2018]. Dostupné z: <<http://enacademic.com/dic.nsf/enwiki/1658280>>.

Searching for lost Armenian music, or how to apply reverse engineering on more than one-hundred-year-old musical transcriptions: What is Levon Eskenian working on with his Gurdjieff Ensemble

The paper deals with issues of memory and music, discussing an attempt to reconstruct the musical cultural heritage of Armenia. Georges Ivanovich Gurdjieff (1866–1949) was born in the city of Alexandropol (today's Gyumri) in former eastern Armenia, which then was part of the Russian empire. Gurdjieff's mother was Armenian, and his Greek father was a well-known musician and “troubadour”, a performer known as an *ashough* in the countries of the Caucasus. Gurdjieff is considered more of a philosopher, and his musical legacy has been able to be traced only in recent decades, in the recordings by the pianist Keith Richard and the violoncellist Anja Lechner. During his spiritually motivated travels, Gurdjieff also collected folk melodies. In the 1920s, he dictated them to his pupil Thomas de Hartmann, who created their transcriptions for the piano. The Armenian piano player Levon Eskenian has been attempting to discover an original sound for these melodies. In 2008, he established the Gurdjieff Ensemble, made up of musicians playing on authentic Armenian musical instruments. With his profound knowledge of Armenian culture, Eskenian has been attempting to reconstruct the piano transcriptions in order to revive a historical legacy which to a great extent disappeared during the genocide of Armenians in 1915.

Key words: Music reconstruction; Armenian folk music; genocide of Armenians; Georges I. Gurdjieff; Levon Eskenian; Alexander de Salzmann; Keith Jarrett.

PETE SEEGER V ČESKOSLOVENSKU V ROCE 1964: PAMĚTNÍCI, LEGENDY A ODKAZ

Irena Příbylová

Dodnes živá legenda o prvním pětistrunném banju na českých pódiích je výsledkem krátké návštěvy amerického písničkáře Pete Seegera (1919–2014) v Československu v roce 1964. Podle fotografie Seegerova nástroje si tehdy údajně nechal vyrobit svoje banjo Marko Čermák,¹ čímž způsobil, že se v našich zemích začal konečně hrát ten správný americký bluegrass... Pete Seeger však naši hudbu ovlivnil mnohem více, a jak se zdá, ani si to neuvědomujeme. Přesvědčila jsem se o tom v uplynulém roce, kdy jsem hledala pamětníky a dokumenty a snažila se zmapovat Seegerovo turné u nás.

V srpnu 1963 se dvaatřicetiletý Seeger vydává s celou svou rodinou na cestu kolem světa (Dunaway 2008: 285). Má pro to osobní i politické důvody. Chce uzavřít jednu dlouhou a vyčerpávající kapitolu svého života, odpočinout si od Ameriky, užít si rodinných radostí, poznat hudbu jiných zemí a ukázat, co a jak se mu osvědčilo před domácím publikem. Cesta je výsledkem dvouleté práce a příprav Seegerovy manželky Toshi a manažera Harolda Leventhala. V jednotlivých zemích Seeger přednáší, zpívá, hraje na kytaru a banjo a výtěžek jde buď na místní komunitní projekty (Grevatt 1963: 16), nebo pokryje letenku do další země.

Začátkem roku 1964 mají za sebou Seegerovi 45 000 mil v osmnácti zemích Asie, Afriky a západní Evropy. Konec ledna tráví v Izraeli, pak následuje několik dnů a koncertů v Anglii, Nizozemí a Dánsku. Ve středu 18. března 1964 odlétají letadlem Českých aerolinií z Kodaně do Prahy (Leventhal 1964).

1. Marko Čermák (* 1940), banjista a ilustrátor, v letech 1965–1988 člen skupiny Greenhorns.

Na letišti vítá rodinu zástupce Pragokonzertu Miroslav Zitko,² hrstka novinářů, několik osobních tlumočnicků, jeden dávný známý a zřejmě je přítomen i Zbyněk Mácha,³ který v rámci možností o Seegerovi v uplynulých dvou letech psal a jehož přičiněním se k nám umělec vydal. Na letišti se Seeger dozvídá, že ho čeká devět vyprodaných koncertů a jedno symposium o lidové hudbě a že by pár koncertů mohl přidat, protože je zájem (Cohen – Capaldi 2014: 167). Je však unavený, bolí ho v krku a v Praze je sníh a deset stupňů pod nulou. Nevklidné počasí a Seegerova indispozice o sobě dávají vědět po celé turné. Hned po příjezdu to ale dokonce vypadá, že kvůli zdravotnímu stavu vyčerpaného Seegera žádné turné nebude. Umělcův dávný známý, americký filmař Gene Deitch jej nakonec bere do pražského zdravotního střediska pro cizince: „*Byl jsem u toho [...], když dal doktor Peteovi jakousi injekci, po které málem omdlel. Položil se na lehátko a za pár minut vstal a měl opět jasný hlas!*“ (Deitch 2001: 4)

Zároveň se Seegerem cestuje – jak již bylo předesláno – jeho japonsko-americká manželka Toshi, syn Danny (17) a dcery Mika (15) a Tinya (8) (Grevatt 1963: 16). Náklady na pobyt a cestovné na sebe vzalo Ministerstvo kultury, Seeger nedostal žádné peníze za vystoupení.⁴ Rodina měla s sebou kamery a další vybavení na filmové a zvukové natáčení. Samostatný filmový fond z celého světového turné se nachází v American Folklife Center v Kongresové knihovně ve Washingtonu, D. C. Bohužel však neobsahuje žádný záznam z Československa. Podle informací jeho pracovníků Seegerovi buď v Československu nenatáčeli, nebo se materiál ztratil.⁵ Je však také pravděpodobné, že v době trvající studené války prostě Seegerovi v Československu natáčet nesměli.

2. Miroslav Zitko (1917–2006), pozdější manažer Karla Gotta.

3. Zbyněk Mácha (1928–2007), publicista a organizátor.

4. Stejná dohoda platila ve všech pěti východoevropských státech v itineráři turné: v Rumunsku, Bulharsku, Polsku, Československu a v SSSR (Grevatt 1963: 16).

5. Za rešerši a konzultaci z 29. 6. 2018 a 18. 7. 2018 děkuji Toddovi Harveyovi a Jamesi Deutchovi.



Pete Seeger s rodinou. Foto Gene Deitch, polovina 60. let. Z archivu Martina Žáka

Publicita před sérií koncertů

Objevit po více než padesáti letech od Seegerovy návštěvy konkrétní data a místa konání jednotlivých koncertů pro mne představovalo největší výzvu. Pamětníci – o nichž se zmíním později – si ne vždy vybavovali věci přesně a nebylo je ani lehké najít. Dobová média podávala informace nesystematicky a neúplně. Někde byl koncert inzerován v rubrice typu „Kam za kulturou“, jinde v místním kulturním přehledu, někde zřejmě jen na plakátech. V archivech se plakáty ani žádné jiné zprávy o turné neuchovaly. Rekonstrukce Seegerova turné ze získaných dat z československého tisku vypadá nakonec takto:

29. 1. se dozvídají čtenáři deníku *Pravda* v Plzni, že „v březnu vystoupí v Plzni americký folklorní zpěvák Peter Seeger“. Datum a místo konání uvedeno není, informaci podává vedoucí plzeňského Jazz-clubu Petr Brabec v odpovědi na otázku „A co připravujete na letošní rok?“.

V březnovém čísle nového hudebního měsíčníku *Melodie* píše v půlstránkovém materiálu zasvěceně o Seegerovi Z. Mácha. V záhlaví článku je uvedeno: „*Ve dnech 20.–28. března vystoupí v Československu na svém světovém turné americký zpěvák, sběratel a skladatel lidových písní Peter Seeger na několika koncertech v Praze i v jiných městech. Na závěr jeho pobytu připravuje se ve velkém sále Slovanského ostrova diskusní večer, na němž bude Peter Seeger spolu s našimi znalci lidové hudby, moderní taneční hudby a džezu odpovídat na dotazy návštěvníků.*“ (Mácha 1964)

Ve čtvrtek **19. 3.** uveřejní celostátní vydání deníku *Rudé právo* v rubrice „Krátké z domova“ (s. 2) pod titulkem „Zpívá Pete Seeger...“ noticku podepsanou značkou -th-: „*Slyším-li zpívat Ameriku, je tam skupina Weavers,*“ prohlásil před několika lety americký básník Carl Sandburg. *Americká lidová píseň a Weavers (Tkalcí) patří skutečně neoddělitelně k sobě. Weavers se již od padesátých let právem řadí mezi nejznámější interprety lidové písně v USA. Přední člen souboru Pete Seeger není jen umělec. Je rovněž neohrožený bojovník za mír a práva pracujícího lidu. Vystupuje se svým benžem nezřídka na shromážděních amerických odborářů a na mírových manifestacích. Nekapituloval, ani když proti němu bylo zahájeno a po řadu let vedeno řízení před smutně proslulým výborem pro tzv. neamerickou činnost. Na svém turné po Evropě přijíždí nyní Pete Seeger i k nám. Za svého 11denního pobytu bude mít 8 koncertů v různých městech ČSSR.*“

Téhož dne otiskne *Stráž lidu*, orgán Okresního výboru KSČ a Okresního národního výboru Prostějov, první konkrétní informaci, a to přímo první straně a s titulkem „V neděli vystupuje Pete Seeger“: „*V jediném vystoupení se představí prostějovské veřejnosti v neděli 22. března 1964 ve 20 hod. význačný americký zpěvák a kytarista Pete Seeger. V sále Městské osvětové besedy bude zpívat populární černošské spirituály, blues a americké songy. Pořad konferují J. Zelničková a Z. Mácha.*“

Poslední obecnou – a trochu zpožděnou – informaci najdeme v pátek **20. 3.** v celostátním vydání deníku *Mladá fronta* jako popisku pod snímkem ČTK (s. 2): „*V nejbližších dnech zavítá na*



Fotografie ze Seegerova zájezdu v ČSSR. Převzato z LP gramodesky Pete Seeger zpívá americké lidové písně a balady (Supraphon 1966)

turné do ČSSR Pete Seeger, populární americký zpěvák. Věnuje se zejména interpretaci lidových písní, balad a písní, které se zrodily v dělnickém hnutí. Řadou vystoupení na koncertech i demonstracích vyjádřil své sympatie k mírovému hnutí v USA. Pro tuto činnost byl předvolán před neslavně proslulý senátní Výbor pro neamerickou činnost a jeden rok ve vězení. Pete Seeger se proti trestu odvolal a po dlouhém řízení byl osvobozen. Na snímku: Pete Seeger (druhý zleva) se skupinou lidových zpěváků vystupuje v New Yorku před účastníky demonstrační mírové akce „Pochod 100 mil“.

Přestože informace o Seegerových amerických aktivitách vypadají v našem tisku tendenčně, jsou pravdivé. Trochu zmatené jsou naopak informace o umělcově repertoáru. A jak se přesvědčíme dále, očekávání našeho publika a očekávání Seegera se ne vždy shodovalo.

Koncerty a pamětníci

První Seegerův koncert u nás se uskutečnil v sobotu **21. 3. 1964** v Brně. Byla to pracovní sobota a zároveň první jarní den. Sníh

a mráz minulých dnů se změnil na déšť a mrholení a teploty vystoupily odpoledne až na 10 stupňů Celsia. V brněnském vydání *Mladé fronty* z toho dne čteme na poslední straně v rubrice „Kam dnes“: „*Stadion, Leninova: 19:30. Americký zpěvák a kytarista Pete Seeger zpívá americké songy.*“ Jiné deníky o koncertě neinformovaly a ani v následujících dnech se nikde v tisku neobjevila recenze. Jak jsem se přesvědčila, podobně se k Seegerovi přistupovalo i v dalších místech.

Z naplněného sálu brněnského Stadionu na Leninově (dnešní Kounicově) ulici se mi podařilo najít tři pamětníky. Tehdejší členka brněnského folklorního souboru Javorník a trampka Lilka Pavlak říká: „*Pochopitelně jsem na tom koncertu byla a ovlivnilo to můj celý život, neb tam jsem se zamilovala do banja. Taky Pete Seeger je jedinej tvor, kterého jsem kdy požádala o autogram, bohužel při mé emigraci vyletěl komínem. Lákali jsme ho tehdy, aby s náma jel na čundr, ale říkal, že by sice moc rád, ale bohužel nemá čas. Bavila jsem se s ním rusky, o anglině jsem tehdy ještě neměla ani poněti.*“⁶ Další pamětnice, Ludmila Kolářová, v té době studentka angličtiny a členka amatérského vysokoškolského divadelního souboru Gypsywood Players v Brně, vzpomíná: „*Vím, že Pete Seeger byl v Brně. Rozhodně někde zpíval, ale kde, to si nepamatuju. Vím jen, že zpíval: ‘Why the cow needs water, why, oh, why, oh, why, because she becomes thirsty as you, because, because, because.’ Hrál na kytaru. Myslím, že to bylo docela neformální.*“⁷ A do třetice pozdější vedoucí trampského pěveckého souboru Lata v Brně Ota Holec: „*Já na tom koncertu byl. Bylo mi šestnáct a pamatuju se, že jsem seděl na levé straně sálu. Na koncertě hrál i Spirituál kvintet, myslím, že tehdy byli jen ve čtyřech. Seegera také hráli v rozhlase a mohli jsme si tam napsat o noty a text. Mám za to, že posílali píseň Irene, Good Night. Asi bych ji doma ještě někde našel.*“⁸ Celoplošné vysílání rozhlasové

6. Lilka Pavlak, z e-mailu autorce 17. 5. 2018.

7. Ludmila Kolářová, z e-mailu autorce 28. 6. 2018.

8. Ota Holec, z telefonického rozhovoru s autorkou 8. 12. 2018.

stanice Československo zařadilo půlhodinu Seegerových písniček do vysílání aktuálně v úterý 24. 3. v 16.10 hod., rozhlas Praha je hrál ve čtvrtek 26. 3. v 10.30 hod.⁹

V amerických archivech se dochovaly dopisy, které Pete Seeger psal na stroji v několika průklepech (oslovení vynechal a dopisoval je ručně) a posílal je domů rodině a přátelům. V dopise datovaném **22. 3. 1964** v Brně, Československo, píše: „*Včera večer jsem měl svůj první koncert, trásl se mi hlas. Hrdinně jsem začal, pomáhala mi velice příjemná tlumočnice. Diváci byli nesmírně přátelští, ale velmi stydliví. Zvlášť se jim líbilo blues. Zdvorile poslouchali, když jsem zpíval o podivných a jim neznámých věcech. Na konci si stoupli a tleskali deset minut. No, možná sedm. Ale velice mi to polichotilo. Možná to částečně bylo i tím, že jsem byl za posledních 18 let první americký umělec, který v Brně zpíval.*“¹⁰

Čtyři vzpomínky na koncert uskutečněný před více než půlstoletím ukazují Seegera jako hráče na kytaru a banjo, zaznamenávají jeho repertoár, neformální přístup a spokojenost publika. Zmínka o ruštině je zajímavá a dá se vysvětlit tím, že se Seeger zřejmě připravoval na svůj dubnový pobyt v Sovětském svazu.

Zbyněk Mácha podal ve zmíněné březnové *Melodii* zasvěcený výklad Seegerova hudebního vývoje a vyjmenoval jeho písně (žádná z nich ještě neměla českou verzi): *Kisses Sweeter Than Wine, Where Have All the Flowers Gone, Flowers of Peace, If I Had a Hammer*. Upozornil také na to, že Seeger vyžaduje pěveckou spolupráci publika. A nakonec připomněl, že „*návštěva koncertu [...] Seegera bude příležitostí [...] seznámit se s repertoárem, který u nás popularizoval zatím jen Spirituál kvintet*“ (Mácha 1964) Kapelník Spirituál kvintetu Jiří Tichota

9. Informace z *Lidové demokracie*.

10. The Wilson Library, University of North Carolina at Chapel Hill Pete Seeger, sbírka Ronalda D. Cohena č. 20239, Southern Folklife Collection, dopis Pete Seegera ze dne 22. 3. 1964 adresovaný „Dear Sis and Gordon“ (Sis Cunninghamová a Gordon Friesen byli političtí aktivisté, manželé, vydavatelé časopisu *Broadside*). Za laskavé svolení citovat z dopisů děkuji profesoru Ronaldu Cohenovi.

na Seegrevo turné vzpomíná: „*Když jsme se někdy v únoru dozvěděli, že do Prahy za měsíc zavítá nedostupný guru světového folkového hnutí [...], jehož nám dostupné nahrávky jsme znali všechny nazpaměť, nemohli jsme samým štěstím spát. A co teprve, když nám bylo oznámeno, že jsme byli vybráni, abychom na jeho koncertech dělali jakési předskokany!*“¹¹ Koncert v Brně si Tichota nevybavuje. Na tomto místě však už můžeme uvést další Tichotovu vzpomínku, která se týká toho, jak se Spirituál kvintet na koncerty připravoval: „*Hráli jsme se Seegerem na čtyřech koncertech. V té době jsme zpívali téměř výhradně anglicky a dění kolem „západního“ folku jsme velmi podrobně sledovali. Já měl a mám dodnes několik ročníků folkového amerického časopisu Sing Out!, kde byly i Seegerovy články. (Mj. odtud jsme pro spol. koncerty nacvičili pro S. překvapení – jeho vlastní, čerstvou písňovou novinku.) [...]* Seegera jsme samozřejmě jako zpěvák a organizátora podrobně znali před jeho příjezdem – Ivo Mach [zakládající člen Spirituál kvintetu a jinak zaměstnanec KOVO] jezdil obchodně i do Ameriky a vozil nám desky, mj. i se Seegerem sólo nebo s Weavers. Zнали jsme myslím nahrávky většiny z těch, kteří tehdy v Anglii nebo USA něco znamenali – na tom se podílel i majitel obří diskografie ing. Mácha.“¹²

Na nedělní koncert **22. 3.** v sále Městské osvětové besedy v Prostějově se mi nepovedlo sehnat žádného pamětníka. Nechme tedy promluvit samotného Seegera (z dopisu datovaného 23. 3. 1964, Brno, Československo): „*Úplně jsem pohořel, když jsem chtěl přemluvit těch několik stovek stydlivých Slovanů v hledišti, aby pořádně otevřeli ústa a s chutí si se mnou zazpívali. Zazpívali, jak říkám. Ne zašeptali. [...]* Ale jinak lidé opět zdaleka nejvíc tleskali na blues a dobré rytmické písni.“¹³

11. Jiří Tichota, nedatovaná písemná vzpomínka poskytnutá autorce v roce 2018.

12. Jiří Tichota, e-mail autorce 12. 4. 2018.

13. The Wilson Library, University of North Carolina at Chapel Hill, Southern Folklife Collection, sbírka RONALDA D. COHENA č. 20239, dopis Pete Seegera ze dne 23. 3. 1964 adresovaný S. Cunninghamové a G. Friesenovi.

Z datace dopisů je zřejmé, že Seeger s rodinou bydlel dvě nebo tři noci v některém brněnském hotelu. V pondělí 23. 3. ho čekal přejezd na koncert do Ostravy a zřejmě ještě ten večer cesta do Olomouce. Dobové zprávy o počasí mluví o značném oteplení, tání ledu, řeka Morava v Olomouci stoupla o metr, ve Strážnici o 2,80 m, na Svratce v Brně jsou ledové bariéry.

Na dělnickou „černou“ Ostravu se Seeger zřejmě dost těšil. Sám ji v dopisech nezmiňuje, máme však svědectví několika lidí. Tehdejší středoškolák Václav Řeřicha vzpomíná: *„Byl jsem na koncertě Seegera v Ostravě na zimním stadionu. Nepamatuji si Spirituál kvintet, možná tam nebyl, jen Seegera a tlumočníci. Seeger přirovnával Ostravu k Pittsburghu.¹⁴ Lístky na koncert nám někdo donesl do školy – měli jsme na střední škole angličtinu, tak jsme šli. V Ostravě tehdy byly jen rockové kluby, máničky, Romové tam hráli na saxofony (na kytary neuměli).“¹⁵* Pamětník Boris Škandera v e-mailu píše: *„Podle mých vzpomínek jsem se dostal na koncert konaný na Černé louce (to vím určitě) v hale „C“ (snad si i toto pamatuji přesně) díky učitelkám angličtiny z ostravské Jazykové školy – paní Pýchové a paní Limbergrové. Ty koncert avizovaly předem, doporučily jej a snad i pomohly se sháněním lístků. Hala byla vyprodaná – její tehdejší kapacitu neznám, cca 300 osob (?). Koncert byl úžasný a patrně byl někdy zjara, neboť já byl pak v červenci poprvé v Anglii a tam už jsem se cíleně sháněl po jeho deskách a myslím, že jsem si i nějaký singl dovezl. [...] Pete Seeger se uváděl sám a ke každé písničce vždy něco předem řekl. Snad hrál celý večer jen na své pětistrunné banjo, na kytaru si nevzpomínám. Byl to určitý druh zjevení – objevování zcela nových břehů – a nejen pro mne, ale pro všechny přítomné.“¹⁶*

14. Slyšíme to i na nahrávce ze Seegerova pražského koncertu, kde je příměr „Ostrava, smoky old town“.

15. Václav Řeřicha, z rozhovoru s autorkou v Hradci Králové 22. 3. 2018. Podle dobového tisku je jasné, že kytary byly nedostatkové zboží. Naopak saxofony mohly být dostupné ve vybavení tanečních kapel.

16. Boris Škandera, e-mail 29. 9. 2018 Břetislavu Boháčovi, předposlaný Milanu Kaplanovi, doručený autorce.

Dovětek za ostravským koncertem máme ze vzpomínek Američana Gena Deitche, který žije v Praze od roku 1959 a Seegera zná osobně ještě ze svého dřívějšího života: „*Pete se domníval, že alespoň jeho protiválečné písně tam budou mít ohlas. To se nestalo. Když je Pete zpíval v dělnické Ostravě, lidé ho vybučeli! To byl pro něj šok. Zjistil, že co je v zemi oficiální, je automaticky neoblíbené.*“ (Deitch 2008: 164) Na jiném místě situaci Deitch ještě upřesňuje: „*Když Pete začal hrát svou píseň proti válce ve Vietnamu, lidé začali nesouhlasně pískat. Pete si snad mohl vyložit pískot jako povzbuzování, ale diváci to ve skutečnosti cítili jako rozšiřování propagandy československé vlády. Když mi to [tlumočnice] Lulka [Kopečná] řekla, jemně jsem Peteovi doporučil, aby tu píseň ze svých pražských koncertů vynechal. Proto ji také neslyšíte na nahrávce.*“ (Deitch 2001: 5) Poněkud předbíláme, když říkáme, že existují nahrávky ze Seegerova turné v Československu. Zastavme se ale ještě u oné protiválečné písně, jejíž jméno neznáme. Mohla to být jedna z těch, které Seeger složil sám, nebo se svými Almanac Singers ve 40. letech, např. *Get Out and Stay Out of War*, nebo *If You Love Your Uncle Sam, Bring 'Em Home* (Dunaway 2008: 321). V době začínající války ve Vietnamu byly opět aktuální.¹⁷

V úterý 24. 3. hrál Seeger v Hradci Králové, společnost mu dělal opět Spirituál kvintet. Jiří Tichota komentuje: „*Kino OKO vylepilo plakátek ,Po promítnutí amerického westernu vystoupí zpěvák PETESEGE!*“ Vzpomíná tehdejší maturant, dnes profesor anglické literatury Bohuslav Mánek: „*V roce 1964 jsem byl v posledním ročníku SVVŠ v Hradci Králové. Koncert Seegera se konal v kině Oko (dnes jeho prostor a další prostor zabírá*

17. Zřejmě nejznámější Seegerova protiválečná píseň u nás je *Where Have All the Flowers Gone*, kterou známe s českým textem Jiřiny Fikejzové, jako *Řekni, kde ty kytky jsou*. Na Seegerově LP z pražských koncertů není zřejmě kvůli hlasové indispozici autora. Najdeme ji však na Seegerově 2-CD z produkce Gena Deitche, takže v Praze zazněla. V době Seegerovy návštěvy bodovala v evropských hudebních žebříčcích její německá verze (*Sag Mir Wo Die Blumen Sind*), kterou natočila v roce 1962 v Paříži Marlene Dietrich.

filharmonie). Hodinu hrál Seeger i spolu se Spirituál kvintetem, pak promítali film High Noon, V pravé poledne. Byl to tehdy takový klub. Studenti měli čtyři roky angličtiny, tak se s nimi Seeger bavil. Zpíval písničky Irene, Good Night a Pittsburgh. Mluvil o tom, jak chodil s Woody Guthriem [spoluautorem textu a bývalým členem Almanac Singers] po ulicích Pittsburghu.“¹⁸ Na Seegerův koncert, který viděl jako šestnáctiletý, také krátce zavzpomínal Jiří Pirner, pozdější zpěvák a banjista královéhradeckých skupin Dělová koule a Lokálka: „Tehdy jsem taky poprvé viděl a slyšel pětistrunné banjo! To v Hradci Králové koncertoval Pete Seeger, už ani nevím, v kterém roce to bylo. Ale byl jsem nadšený!“ (Pirner in Brandejs 2018: 16)

Nadšený byl i Pete Seeger. V dopise datovaném 25. 3. 1964, Olomouc, Československo, píše: „Konečně se učím, jak na publikum, abych je rozezpíval. [...] Včera večer zpívali opravdu velmi dobře. Nejvíce se jim líbila Bayeza, jihoafrická píseň ve čtyřech částech.“¹⁹

Ve středu 25. 3. měli Seegerovi, zdá se, volný den. Další ověřenou informaci máme až ze čtvrtka **26. 3.** Plzeňský kulturní přehled uvádí, že v divadle Alfa [v Americké ulici] se od 15 hodin koná koncert Pete Seegera. Na koncert si dodnes pamatuje tehdejší učeň a současná legenda českého folku, Pavel Žalman Lohonka: „Jednak jsem poprvé viděl Spirituál kvintet v původní sestavě a jednak mne fascinovalo, jakým způsobem hrál Seeger na dvanáctistrunnou kytaru a na pětistrunné banjo. Měl u sebe překladatelku, která mu mnohé vysvětlovala a jeho slova překládala, protože koncert byl zároveň jakoby výukou. Víím, že hrál Irene, Good Night, We Shall Overcome a hodně mollových písniček právě na banjo. Byla to pro mne jedna z rozhodujících šipek. Nezapomenutelný zásah...“ (Žalman in Huvar 1996: 73)

18. Bohuslav Mánek, z rozhovoru s autorkou v Hradci Králové 22. 3. 2018

19. The Wilson Library, University of North Carolina at Chapel Hill, Southern Folklife Collection, sbírka RONALD D. COHENA č. 20239, dopis Pete Seegera ze dne 25. 3. 1964 adresovaný S. Cunninghamové a G. Friesenovi.

Plzeňský koncert byl tečkou za Seegerovým putováním po venkově. Už zjistil, jak rozezpívat české publikum a pochvaloval si spolupráci se Spirituál kvintetem. Čtvrtek byl pro něj velice hektický, protože kromě vystoupení v Plzni měl téhož dne večer ještě první pražský koncert.

Ve čtvrtek **26. 3.** hrál Seeger od 20 hodin v pravém křídle Sjezdového paláce Parku kultury a oddechu Julia Fučíka v Praze, spoluúčinkoval opět Spirituál kvintet. Na dochovaném letáku²⁰ (srov. obrázek na s. 251) je upřesněn repertoár: kovbojské písně, písně mužů mimo zákon, spirituály a námořnické balady, protestní písně a americké songy. Spíše než konkrétní Seegerův repertoár tento výběr odráží dobovou popularitu (pseudo)kovbojských písní a filmů z Divokého západu a snahu pořadatelů dostat publikum na levicově zaměřeného zpěváka chváleného v *Rudém právu*. Jak to bylo doopravdy, zachytil plasticky publicista Jiří Černý (značka jč) v týdeníku *Mladý svět*, který vyšel o týden později: „*Dlouhatánský Pete Seeger, americký lidový zpěvák, který se doprovází na banjo a dvanáctistrunnou kytaru, předvedl kromě dokonalého a osobitého ovládání hlasu i obou nástrojů především to, co znamená ‚kontakt s obecnstvem‘. Během jediného večera v rozlehle neútulném sále PKOJF naučil diváky krátký text a melodii tří písní, zestručnil do vtipných poznámek historii americké písničky a základní poznatky o hudebních nástrojích, řekl také leccos o současné Americe – a při tom všem si vedl tak nenuceně, mile a nevtravě, že mu objektivní zpěváci, konferenciéři, odborníci, lektori, agitátoři a pedagogové museli závidět. Nikoho neironizoval, ani sebe, nedělal žádné „šau“, a jeho projev byl výrazně inteligentní a lidský v tom lepším slova smyslu.*“ (Černý 1964: 3)

V dopise z 27. 3. 1964 s poznámkou „opět v Praze“ si Seeger pochvaluje: „*V malých městech, v kterých jsem zpíval, bylo publikum tak stydlivé! Ale v Praze jsou uvolnění, zpívají se mnou*

20. Za zapůjčení děkuji Michalu J. Konečnému.



*Leták upozorňující na dva koncerty
Pete Seegera v Praze*

bez rozpaků.²¹ Seegerovu schopnost rozezpívat pražské publikum komentoval s povzdechem hudební skladatel a etnomuzikolog Arnošt Košťál: „*Kdyby se pokoušel o totéž kterýkoliv náš nejlepší konferenciér, projevovalo by obecnstvo veselost nad tím, že ho nechá na holičkách.*“ (Košťál 1964: 71)

V pátek 27. 3. měl Seeger naplánovaný koncert od 19:30 v pražském Divadle ABC, naposledy spoluúčinkoval Spirituál kvintet. Výběr z koncertu se dochoval na dlouhohrající desce, která vyšla až s vročením 1966 v limitované edici Gramofonového klubu Supraphonu.²² Pro hlasovou indispozici Seegera se

21. The Wilson Library, University of North Carolina at Chapel Hill, Southern Folklife Collection, sbírka RONALD D. COHEN č. 20239, dopis Pete Seegera ze dne 27. 3. 1964 adresovaný S. Cunninghamové a G. Friesenovi.

22. LP *Pete Seeger zpívá americké lidové písně a balady*. Gramofonový klub. Řada jazzové a zábavné hudby. Supraphon 1966. Booklet vložený v obalu desky obsahuje fotografie z koncertu a překlad vybraných písní a Seegerových komentářů k nim do češtiny.



*Obal LP gramodesky Peter Seeger
zpívá americké lidové písně a balady.
Supraphon 1966*

pokračovalo v natáčení ještě druhý den, v sobotu **28. 3.**, a to ve studiu Československého rozhlasu v Karlíně. Gramodeska se stala vyhledávaným sběratelským kouskem a zároveň zdrojem inspirace pro domácí interprety z oblasti blues, bluegrassu, country hudby, folku, tramské hudby, spirituálů a populární hudby, jakož i pro výuku angličtiny a zájemce o hru na pětistrunné banjo a dvanáctistrunnou kytaru. Jediným interpretem „amerických lidových písní a balad“ je Seeger. Autorsky jsou na desce kromě Seegera zastoupeni i jeho hudební souputníci Woodie Guthrie a Huddie Ledbetter, písničkář Tom Paxton, nalezneme zde i několik tradičních písní včetně spirituálů a jedné písně „indiánské“. Nahrávku otevírá Seeger, který pomalu říká: „*Je mi opravdu líto, že k vám nemohu mluvit česky.*“ Do potlesku pak dodává: „*I hope that banjo needs no translation.*“ [Doufám, že banjo nepotřebuje žádný překlad]. Následuje neuvěřitelně hravé a osobité provedení písničky *T for Texas* Jimmieho Rodgerse. Není divu, že pamětníci i po půl století označují Seegerův koncert jako zjevení a nezapomenutelný zásah.

Záznam Seegerova vystoupení v Praze pořídil v amatérské režii majitel prvního stereofonního magnetofonu v zemi, písničkářův dávný známý, americký filmař Gene Deitch (2001: 6, 2008: 96). V roce 2001 vydal Deitch své zvukové úlovky na dvou CD, přičemž k některým nahrávkám přidal Seeger nově

svůj komentář.²³ Už v USA se Deitchovi povedlo zaznamenat na magnetofonový pás některé unikátní koncerty černých bluesmanů, v Praze experimentoval s nahráváním koncertů vážné hudby, jazzu i domácích večírků.²⁴

Sobota **28. 3.** byla pro Seegera nejnáročnější z celého turné. Počasí nijak nepřispívá k zlepšení jeho zdravotního stavu. Pořád je zataženo a mlhavo, poprchává, denní teploty jsou těsně nad nulou, noční pod nulou, ulice jsou šedé, domy oprýskané. Kromě nahrávky v rozhlasovém studiu v Karlíně s Deitchem točil Seeger toho dne ještě záznam pro Československou televizi. Z hodinové zkoušky před kamerami a následných ostrých záběrů vznikly černobílé snímky, které byly později vysílány v pořadu (nebo pořadech?) *Z levého rukávu*.²⁵ Seeger je zachycen jednou s banjem – při interpretaci tradiční instrumentální skladby *Old Joe Clark* – a dvakrát s dvanáctistrunnou kytarou. Písničku Huddieho Leadbettera *Irene, Good Night* Seeger zpívá a prokládá ji pobídnutím v češtině „Zpívejte se mnou“ a „Znova“, naopak Leadbetterovu baladu *Tom Jones' Town* předvede jen v krátké instrumentální verzi. Během dne také do Prahy přilétá Seegerův americký manažer Harold Leventhal s manželkou.

Třetí pražský Seegerův koncert se koná v sobotu **28. 3.** v sále paláce Žofin na Slovanském ostrově. Jde vlastně o výše inzerované symposium o lidové hudbě. Na pódiu je Seeger s banjem, za jazzmany je na místě šéfredaktor Melodie Lubomír Dorůžka²⁶ (ten také tlumočí), naši lidovou hudbu zastupuje Jiří Chlíbec²⁷ z Ústředního domu lidové tvořivosti, v sále je asi tisícovka zvědavých posluchačů. Přítomen je i Leventhal. Tři

23. 2-CD *Pete Seeger in Prague 1964*. Flyright Fly CD, 2001.

24. Více najde zájemce v několikrát doplňované Deitchově knize *For The Love of Prague* či v její první české verzi *Z lásky k Praze* (2018).

25. Za kopii pořadu děkuji režisérovi Jiřímu Vondrákovi. Kromě názvu *Z levého rukávu* neuvádí snímek žádná jména či data, Seegerovy písně („klipy“) se střídají s písněmi Spirituál kvintetu, Greenhorns, anglické skupiny Ian Campbell Group a jednoho anglicky zpívajícího písničkáře s kytarou, jehož se mi dosud nepodařilo identifikovat.

26. Lubomír Dorůžka (1924–2013) muzikolog, publicista, překladatel.

27. Jiří Chlíbec (*1928) publicista, dramaturg, producent.

hodiny se diskutuje o rozdílu mezi americkou a českou lidovou písní, mluví se o vlivu populární hudby a jazzu, hledají se definice pro folklor politicky rozděleného světa. Seeger se k večeru vrací jak v dopisech přátelům z Prahy, tak později v knižní formě svých pamětí a vybraných deníkových zápisků, *The Incomplete Folksinger* (1972). Zaznamenal některé dotazy pražského publika: „*Jaký je vztah americké lidové hudby k big beatu rock-and-rollu?*“ „*Co je to bluegrass?*“ „*Je blues považováno za lidovou hudbu?*“ „*Co si myslíte o české hudbě?*“ (Seeger 1972: 512) Na závěr se ptá písničkář publika: „*Myslíte si, že bych mohl můj americký styl hry na banjo použít jako doprovod českých lidových písní?*“ Potom vezme banjo a zahraje rytmickou písničku, kterou znají všichni v sále od dětství. Melodii musí pískat, protože má zničený hlas (tamtéž: 513).

Úvahy o lidové hudbě

Už během turné po republice se Seeger zajímal o naši lidovou hudbu. Dal si ostatně za úkol, že se v každé z třiceti zemí světového turné naučí dvě tamní lidové písně (Grevatt 1963: 16). U nás zjistil, že americká horalská skladba pro banjo, *Cumberland Mountain Bear Chase*, se téměř shoduje s náपěvem písně *Holka modrooká* a na koncertech je obě hrál jako jednu skladbu. Svého průvodce Zbyňka Máchu, členy Spirituál kvintetu a další lidi okolo sebe neustále trápil dotazy po místní lidové hudbě. Zaznamenal si Máchovu odpověď: „*U nás se v rádiu hraje naše stará lidová hudba, tu mají hlavně rádi staří lidé, potom jazz, který má málo fanoušků, ale o to víc zapálených, a pak big beat, kterému se u vás říká rock-and-roll nebo twist. Big beat je dnes hlavní hudba naší mládeže. Jen v Praze máme kolem dvou stovek amatérských skupin, s elektrickými kytarami a českým zpěvem.*“ (Seeger 1972: 512)

Seeger se opakovaně dozvídal, že u nás už žádná lidová hudba není. Nechtěl tomu věřit a rozčilovalo ho to. Vždyť minulou sobotu v Brně na zkoušce Brněnského rozhlasového orchestru lidových nástrojů (BROLN) slyšel skvěle hrát celý orchestr

lidových muzikantů! (Seeger 1972: 511)²⁸ V dopise přátelům ze 27. 3. 1964 Seeger píše: „*Když jsem dnes už podesáté slyšel od českého muzikanta ‚Naše lidová hudba je mrtvá‘, strašně jsem se rozzlobil. Byl jsem vzteky sebe.*“²⁹ Podobnou situaci si živě vybavuje i Jiří Tichota: „*Náš rozhovor se Seegerem [...] poznamenalo jeho nevědomí o stavu našeho domácího folkloru; myslel si, že naši lidoví muzikanti [BROLN] jsou někdo jako pouliční zpěváci a hráči na amerických ulicích. Když jsme mu – asi trochu neobratně – vysvětlovali, že u nás takový městský folklor už neexistuje a samotný folklor pochází z dávných dob (původně se ptal, jestli hrajeme také písně českých pouličních umělců), vznětlivě vylétl, že ho slyšel ve vynikajícím provedení a rozčileně na chvilku povstal a chodil kolem.*“³⁰

Seegerova návštěva Československa i symposium o lidové písni v březnu 1964 se konaly zhruba dva roky před razantním nástupem písničkářů u nás. Že je něco ve vzduchu, že se vedle tradiční (a ideologicky zneužitě) lidové hudby rodí i hudba, které se u nás bude říkat folková, lze vyvodit z textu, který vyšel v květnové *Melodii* toho roku. Podepsaný Arnošt Košťál se pod dojmem ze Seegerových koncertů a ze symposia zamýšlí mj. nad tím, „*jak je možné, že Seeger vítězí s hudebním materiálem neskonalé chudším, než je k dispozici u nás, v SSSR, Bulharsku, Rumunsku, Jugoslávii... Jak je možné, že se v Americe dovedou celá shromáždění nenuceně bavit poskakováním a plácáním do dlaní a jinými nehoráznostmi, majíce přitom na druhé straně k dispozici bataliony komerčních showmanů a rafinovaných druhů podívané? Jak je možné, že tam nepocítují tíži folklóru?*“ (Košťál 1964: 71)

28. Na zkoušce BROLNu byl se Seegerem i jeho syn Danny a Zbyněk Mácha. Dva tehdejší členové souboru, které jsem našla, si nic nevybavují a souborová kronika je v té době půl roku bez zápisu. Také informace, že Seeger navštívil jednoho konkrétního muzikanta doma v Brně, se ukázala jako planá.

29. The Wilson Library, University of North Carolina at Chapel Hill, Southern Folklife Collection, sbírka Ronald D. Cohena č. 20239, dopis Pete Seegera ze dne 27. 3. 1964 adresovaný S. Cunninghamové a G. Friesenovi.

30. Jiří Tichota, e-mail autorce 12. 4. 2018.

V sobotu **28. 3.** přivázela Seegera k sálu Žofína šestsettrojka. Vzpomíná opět Jiří Tichota: „*Když zastavila, příběhl k otevřenému okénku, za nímž Seeger seděl, nějaký mládenec a oslovil ho plynou angličtinou. V tu ránu se vyřítli z doprovodu dva muži v kožených kabátech a bránícího se mladíka vlekli pryč. Seeger vyskočil z auta a pustil se bez zábran do obou fízlů napřed křikem, a když to nepomáhalo, vypukla málem před očima přicházejících posluchačů rvačka. Nakonec to kožeňáci vzdali, ale Seeger byl ještě notnou dobu úplně vykořeněn. Aniž jsme to tenkrát tušili, pomalu se ale chystala výměna rolí.*“³¹

Seegerův pobyt u nás se však pomalu chýlil ke konci. Jeho rodina ještě ochutnala velikonoční mazanec u Tichotovy maminky (Rejchrt 2003: 58) a v pondělí **30. 3.** odlétá všech pět Seegerových a oba Leventhalovi z Prahy do Varšavy. Písničkáře s bolavým krkem tam čekalo pár vyprodaných koncertů a poté měsíční pobyt v Sovětském svazu.

Bílá místa, legendy a následovníci

V Československu absolvoval Seeger celkem osm z původně devíti plánovaných vystoupení, včetně zmíněného symposia.³² Dvakrát v průběhu pobytu hrál Československý rozhlas půlhodinu jeho písniček. Z dochovaných materiálů je vidět, že se mu média věnovala velice opatrně. Byl to přece jen Američan, i když levicově orientovaný. První (a jediná) recenze jeho koncertu vyšla na několika řádcích v *Mladém světě* týden po jeho odletu. Fotografie z koncertu vyšly až dva měsíce poté, bez jména autora snímků, v Košťálově zamyšlení o stavu lidové písně v *Melodii*. Československé filmové týdeníky 1964, dnes dostupné online, Seegera nezaznamenaly. V dopise přátelům ze dne 25. 3. 1964 umělec píše, že předchozího večera poskytl hodinový rozhovor vedoucímu jazzového klubu a několika pracovníkům televize. Mé pátrání tímto směrem však bylo zatím neúspěšné, stejně jako pátrání po zápiscích, přípravách či plakátech v Archivu hlavního

31. Jiří Tichota, nedatovaná písemná vzpomínka poskytnutá autorce v roce 2018.

32. To neuskutečněné vystoupení mohlo být plánované do Olomouce, nenašla jsem však pro to podklady.



Pete Seeger (vlevo s banjem), vpravo Martin Žák s autoharfou. Foto Ingrid Heldt 2008. Z archivu Martina Žáka

města Prahy, v archivu Pragokonzertu, v knihovně a archivu MZM Brno, archivu Prostějova, fonotéce Českého rozhlasu v Brně a dalších místech. Kronika BROLNu z daného období je prázdná, i když Seeger o návštěvě později píše ve své knize. Žádnou informaci nevydaly ani plzeňské a ostravské deníky z té doby, o pobytu Seegera v Československu se nedochovalo nic ani v Archivu bezpečnostních složek v Praze.

Neexistence dokladů o Seegerových aktivitách u nás (s výjimkou zmíněné dlouhohrající desky vydané Supraphonem) nahrávají nejrozumnějším dohadům, konspiračním teoriím a legendám. Nejznámější legenda se týká pětistrunného banja. Seeger se setkal s autentickým horalským pětistrunným banjem díky svému otci, muzikologovi. Ve vzpomínkách a rozhovorech mluví o Bascomu Lunsfordovi ze Severní Karolíny, od nějž pochytil základy hraní, mluví také o tuláckých cestách s banjem po Americe, kde získal jistotu pro hraní před lidmi. Později začal psát školu hry na pětistrunné banjo, jejíž první vydání spatřilo světlo světa v roce 1948. Seeger si přizpůsobil nejen horalskou techniku hry na banjo, ale i samotný nástroj s dlouhým krkem a kolíkem pro pátou strunu až na

osmém pražci. Kobylku nástroje má oproti běžnému úzu výrazně posunutou na stranu (Perlman 2000: 17–19; srov. také Dunaway 2008; Dunaway – Beer 2010; Seeger 1972 ad.). S tímto takzvaným folkovým banjem přijel Seeger i do Československa.

V knize *Poslední romantik* (2010) vzpomíná Marko Čermák na Seegerův vliv: „Přišel osudový rok 1964. Byli jsme v létě uprostřed času trvání vojenské služby na cvičení na letišti v Plzni. Samozřejmě že jsem si v osobním volnu před stanem drnkal na svou Vegu. V pražském divadle ABC vystupoval nějaký americký písničkář a já jeho vystoupení chytil na rádiu. Vím, že bylo vedro, prašno a kolem se povalovali upocení vojáci. Nad vypraženým letištním úhorem zaznělo z českého rozhlasu to americké, fantastické banjo, jako když ve cvalu tepou koňská kopyta, jako když klapou kola ve spojkách kolejnic, jako když mladičský Earl hrál americkým vojákům. Noviny psaly, že folkový zpěvák amerických písní Pete Seeger hrál na banjo s pěti strunami!!! Svědci pak vyprávěli, že nehrál trsátkem, ale prsty s nějakými náprstky. [...]

Já si ihned u kladenského truhláře [kde byl M. Č. od roku 1963 na vojně] nechal stočit z překližky rám pro nové banjo. Podle fotografie krku banja Pete Seegera jsem zjistil počet práčů na hmatníku. Byl to ten velmi dlouhý folkový krk, který má pátý kolík u osmého pražce. Ta délka krku mě fascinovala a pečlivě jsem ho rozkresloval na papír. Šířku hmatníku i výšku krku jsem odhadl podle té Vegy. Ale ouha! Nebyl k dispozici žádný nástroj s tak dlouhou menzurou. Obkreslil jsem tedy menzuru kytary a odhadl, o kolik se prodlouží každé pole směrem ke kolíkové hlavě. Bylo velmi riskantní, že banjo nebude ladit, ale já ho musel mít teď a hned, a tak jsem výkres odvezl k houslaři panu Kolomazníkovu do Prahy. Kupodivu se práce ujal a tehdy v roce 1964 vznikl tak první československý krk k pětistrunnému banju!!!“ (Čermák 2010: 52–53)

Seegerovo banjo s dlouhým krkem kopírovala první generace československých banjistů ještě v začátku 70. let, jak dosvědčují pamětníci, plakáty z hudebních přehlídek a fotografie muzikantů. Ke countryové a bluegrassové hudbě, v níž se většina našich

banjistů pohybovala, však patří banjo jiného typu (kolík na pátém pražci), na něj se hraje jiným stylem – stylem Earla Scruggse. Teprve tři roky po Seegerově návštěvě se v Praze objevil banjista tohoto typu, s tím pravým bluegrassovým nástrojem a technikou hry. Vzpomíná Jan Vyčítal ze skupiny Greenhorns: „*V roce 1967 u nás v Praze hrál banjista Bob Yellin ze skupiny The Greenbriar Boys, kterou u nás chvályhodně zná každý lepší banjista nebo znalec bluegrassu. Nebyl zde sice s touto skupinou, ale s jazzovou skupinou doprovázející v parku J. F. módní přehlídku firmy „Lewis“, nicméně pražské country podhoubí ho nepřehlédlo a vyhledalo. Byl prvním rádcem tehdy ještě dosti bezradných banjistů M. Čermáka a J. Čvančary.*“³³

Z dnešního pohledu je jasné, že počátky průkopníků českého pětistrunného banja a bluegrassu byly poznamenány nedostatkem informací a přímých kontaktů. S odstupem času od Seegerova turné u nás vznikla další legenda. Slyšela jsem ji ještě v roce 2018 a objevuje se dokonce na seriózně zamýšlených internetových portálech. Seeger prý u nás hrál před zaplněnou Lucernou. Není to pravda. Moje pátrání po stopách Seegerova turné u nás to snad dostatečně vyvrací. Legenda vznikla navzdory tomu – anebo snad právě proto – že prvotní informace o údajném Seegerovi v Lucerně byla podaná spíše zašifrovaně v románu *Mirákl* Josefa Škvoreckého: „[...] a stroj času mě z Conningtonu přenesl do velkého sálu Lucerny, toho dějiště všeho světa, kde jsme s Lesterem uváděli koncert Berta Singera a sál našvihnutý mládeží hromově aplaudoval plonkání Singerova banja a písničky o Eileen, již lidový umělec přál dobrou noc.“ (Škvorecký 1991: 330) Spisovatel pracoval na rukopisu knihy od roku 1969, hotový text vyšel poprvé v roce 1972 v exilovém vydavatelství 68 Publishers. Zmíněný Lester je Lubomír Dorůžka, pasáž s pěvcem Singerem, rozvedená na několika stranách této politické detektivky, je autorská fikce. Jak blízko má tato fikce k realitě a zda mluvil se Seegerem v Praze kromě Dorůžky i Škvorecký, se už bohužel nedozvíme.

33. Jan Vyčítal, dopis autorce ze dne 12. 7. 1988.

Pete Seeger se k nám už nikdy nevrátil.³⁴ Bez ohledu na nedostatek mediální pozornosti, neexistující materiály v archivech a legendy byl jeho vliv na českou hudbu a zpěvnost ohromný. Naučil zpívat obecnstvo spolu s umělcem na pódiu, dovedl je v hodinovém koncertu naučit několik písní v cizím jazyce, inspiroval zájemce o hru na pětistrunné banjo a dvanáctistrunnou kytaru, ukázal částečně zdiskreditovanou českou lidovou hudbu v jiném světle. Jeho pražský repertoár najdeme v repertoáru českých folkových, bluesových, countryových či bluegrassových kapel generace 60. a 70. let. Významnou úlohu má v tomto ohledu Spirituál kvintet. Místo dlouhého povídání stačí vzpomenout na Václavské náměstí v listopadu 1989 a píseň *Jednou budem dál*³⁵ (*We Shall Overcome*) v podání mnohatisícového davu. Pete Seeger se tuto píseň naučil na protestních setkáních na americkém Jihu jako dvacetiletý a učil ji zpívat lidi po celém světě. Také Čechy v roce 1964.

Na podrobnosti Seegerova českého turné jsem se snažila několikrát zeptat při svých pobytech v USA v 90. letech minulého století. Dostala jsem se do kanceláře Harolda Leventhala v New Yorku, získala jsem telefonní číslo, na které mám volat, byla jsem na Seegerově vystoupení. Od umělce jsem se však vždy dozvěděla jen jedno: Všechno napsal do svých knížek, nemá, co by dodal. Možná už byl unavený, možná jsem se měla více snažit. Jsem proto ráda, že Seegera v létě 2008 navštívil v jeho srubu nad řekou Hudson Martin Žák (* 1969), český multiinstrumentalista a zpěvák, znalec americké horalské hudby, autor, vydavatel a výtvarník. O svém setkání se Seegerem a o jeho banjo píše Žák v několika knihách³⁶ – a nejen to. Na podzim 2008 předával v Praze Seegerovi cenu festivalu hudebních filmů MOFFOM³⁷ za celoživotní přínos.

34. V lednu 1965 vystupoval poprvé ve východním i západním Berlíně, na podzim 1965 hrál v šesti asijských republikách SSSR.

35. Český text napsal Ivo Fischer v roce 1971 na žádost Spirituál kvintetu (Tichota – Vančura 1997: 102).

36. Např. *Banjo dávných horalů* (2002), *Country Home... svět písní a dávných příběhů* (2003), *Zápisky osamělého poutníka s autoharfou* (2010).

37. A Film on Music Festival (www.moffom.cz). V roce 2018 má už festival filmové hudby jinou podobu a jiného pořadatele.

Jak asi tušíte, 89letý Seeger nebyl přítomen – cenu pro něj převzal v zastoupení jeho americký přítel Gene Deitch.

Autorka děkuje všem, kteří jí byli při hledání informací o Seegerově pobytu nápomocní. Kromě jmen uvedených v textu to bylo mnoho dalších pracovníků knihoven a archivů, tiskových mluvčích, muzikantů a přátel.

Netištěné prameny:

The Wilson Library, University of North Carolina at Chapel Hill; Southern Folklife Collection; Ronald D. Cohen Collection # 20239, Pete Seeger [Letters from Czechoslovakia, 1964].

Literatura:

BRANDEJS, Pavel 2018: Rozhovor s Jirkou Pirnerem. *Bluegrassové listy* 23, č. 4, s. 16.
COHEN, Ronald D. – CAPALDI, James (eds.) 2014: *The Pete Seeger Reader*. Oxford – New York: Oxford University Press.

ČERNÝ, Jiří 1964: Dlouhatánský Pete Seeger... *Mladý svět*, č. 14, 4. 4., s. 3.

ČERMÁK, Marko 2010: *Poslední romantik*. Praha: Václav Vávra.

DEITCH, Gene 2008: *For the Love of Prague*. 5th ed. Praha: Baset Books.

DEITCH, Gene 2001: Liner notes. *Pete Seeger in Prague 1964*. 2-disc album, with personal notes spoken by Pete Seeger. Flyright Fly CD, 2001.

DUNAWAY, Harold King 2008 (1981): *How Can I Keep from Singing? The Ballad of Pete Seeger*. New York: Villard Books. Druhé vydání – s úvodem Pete Seegera.

DUNAWAY, Harold King – BEER, Molly (2010): *Singing Out. An Oral History of America's Folk Music revivals*. Foreword by Pete Seeger. Oxford – New York: Oxford University Press.

GREVATT, Ren 1963: Seeger Folk World Tour Offers Taste of U.S. – Not Coke Flavored. *Billboard*, 22. 6., s. 16, 18.

HUVAR, Michal 1996: *Takový Žalman / Truvér naděje*. Mikulov: ARC.

KOŠŤÁL, Arnošt 1964: K Peteru Seegerovi. Poznámky téměř kacířské. *Melodie* 2, č. 5, s. 70–71.

LEVENTHAL, Harold 1964: *News. Special*. Harold Leventhal Management, Inc. March 20, s. 1.

MÁCHA, Zbyněk 1964: Přijede Peter Seeger. *Melodie* 2, č. 3, s. 39.

PERLMAN, Ken 2000: Pete Seeger. Father of the 5-string Banjo Revival. *Banjo Newsletter* 27, č. 11, s. 16–23.

red 1964: Pět otázek a odpovědí o Jazz-klubu. *Pravda* 45, č. 25, 29. 1., s. 3.

REJCHERT, Miloš 2003: *Jiří a Zdenka Tichotovi. Na Točné. Rozhovory*. Praha: Kalich.

SEEGER, Pete 1972: *The Incomplete Folksinger*. Edited by Jo Metcalf Schwartz. New York: Simon and Schuster.

ŠKVORECKÝ, Josef 1991 (1972). *Mirákl. Politická detektivka*. Brno: Atlantis..

TICHOTA, Jiří – VANČURA, Dušan 1997: *Spirituál kvintet. 1. díl 1960–1991. Písňe, vícehlasé úpravy a dvojhlasé vzpomínky*. Cheb: G+W. Druhé, upravené vydání.

ŽÁK, Martin 2010: *Zápisky osamělého poutníka s autoharpou*. Mařenice, Lužické hory: Country Home.

Pete Seeger in Czechoslovakia 1964: Witnesses, Legends, and Legacy

54 years after his one and only visit to Czechoslovakia, Irena Příbylová decided to trace this part of Pete Seeger's tour around the world. One officially released album, which Seeger recorded during his short stay in the country and which was published only in 1966, provided a starting point and basic data for further research. The paper opens with some details about the world tour which Seeger undertook with his wife and three children. The author comments on publicity prior to the visit in Czechoslovak media, which was scarce, and on immediate media response, of which there was even less. It is mostly thanks to witnesses of Seeger's eight concerts in the country that there are details available. Combined with information from several letters which Seeger sent home to his friends, an overall picture of Seeger's musical activities in the country starts to be clearer. On four concerts, Seeger was backed by Spiritual Kvintet, a pioneering folk music group from Prague. Some songs from Seeger's repertoire have remained on the Kvintet setlist up to the present, as well as the practice of asking the audience to sing along. Seeger has been credited most as the first performer with a 5-string banjo in the country, which he brought at a time when young local bluegrass music players were desperately searching for information about the instrument. Long into the 1970s, Seeger's trademark long-neck folk banjo prevailed in Czech country & western and bluegrass music bands. Seeger's 12-string guitar was also unique on Czech stages in 1964. While surviving witnesses of Seeger's concerts speak about revelation and life-long positive impressions, Seeger in his letters is worried about his sore throat, and about negative response to his inquiries about local traditional music (which people felt was either dead or misused through connection with Communist party ideology). Seeger's position as an American and a left oriented person at the same time perhaps caused authorities of 1964 to hide or destroy any official documents of his visit.

Key words: Pete Seeger; Czechoslovakia 1964; 5-string banjo; publicity; memory; witnesses.

(An English version of the paper will be placed on www.folkoveprazdniny.cz under the Colloquy and Archive sections.)

Medailony autorů:

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. V letech 2002–2012 přednášel na Fakultě humanitních studií UK v Praze, 2007 byl jmenován jedním ze 7 Samurajů veletrhu WOMEX. Podílí se na organizaci konference Czech Music Crossroads v Ostravě.

Kontakt: pdoruzka@gmail.com

PhDr. Marian Friedl, Ph.D., absolvoval obor hudba – zaměření jazz na Vyšší odborné škole J. Ježka, etnologii a postgraduálně muzikologii na Filozofické fakultě UK v Praze. V současnosti působí jako hudebník na volné noze, pedagog na katedře muzikologie FF UP v Olomouci a externí redaktor Českého rozhlasu stanice Vltava. Zabývá se mj. výzkumem hudebního instrumentáře severozápadních Karpat. Je stálým členem několika hudebních projektů různého žánrového zaměření.

Kontakt: mandaF@seznam.cz

Mgr. Alžbeta Lukáčová, PhD., je absolventkou hudební vědy na Univerzitě Komenského v Bratislavě. Přednáší etnomuzikologii na Katedře hudobnej vedy FiF UK, pracuje jako dramaturgyně Štátnej opery v Banské Bystrici a připravuje folklorní rozhlasové relace pro Rádio Lumen. Vedle toho působí jako aktivní cimbalistka v bratislavské hudební skupině Banda.

Kontakt: alzbetena@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 brněnskou přírodovědeckou fakultu, 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 rozhlase Brno, je činný též jako publicista a šéfredaktor Kulturních novin.

Kontakt: jplocek@volny.cz

PhDr. Irena Příbylová, Ph.D., se zabývá literaturou a hudbou anglicky mluvících zemí. Absolventka Masarykovy univerzity v Brně a Univerzity Palackého v Olomouci (Ph.D.), se studijními pobyty mj. na Indiana University (Bloomington, USA) a Toronto University (Kanada) se dlouhodobě věnuje popularizaci lidové, etnické a folkové hudby anglicky mluvících zemí.

Kontakt: irenap@volny.cz

Andrew C. Rouse je docent na Anglickém institutu univerzity v Pécsi v Maďarsku. Ve svém výzkumu se zabývá písňovými texty v sociální historii. Jako sólový zpěvák vede maďarské hudební trio Simply English, které má v repertoáru anglické písně z období od 15. do 20. století.

Kontakt: rouseatmartonfa@gmail.com

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

Prof. PhDr. et MgA. Miloš Štědroň, CSc., působí v Ústavu hudební vědy Masarykovy univerzity v Brně. Jako muzikolog se věnuje hudební analýze, kritické ediční činnosti při vydávání díla L. Janáčka. Současné píše o hudbě 20. století a o českých reakcích na Novou hudbu 50.–70. let, zabývá se též hudebním manýrismem, zejména dobou a dílem C. Monteverdiho.

Kontakt: mil.stedrsen@email.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, interetnickými 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 hudebním folklorem, folklorismem, etnokulturními tradicemi v současné společnosti a zpřístupňováním folklorních pramenů.

Kontakt: uhlikova@seznam.cz

Julia Ulehla absolvovala obory vokální interpretace a literaturu na Eastman School of Music, bakalářský titul získala v oboru hudba na Stanfordově 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

Notes on Contributors

Petr Dorůžka is involved in world music locally and internationally. Since 1988, he has been editing Music for the Frontier programme for Czech Radio Vltava. He has been a board member of World Music Charts Europe broadcasting since 1992; and he worked with CBC (Canada) as an international radio contributor. Between 2002-2012 he was a lecturer at the Faculty of Humanities, Charles University, Prague (CZ), and in 2007 he was named one of the 7 Samurai of WOMEX. He is a co-organizer of the Czech Music Crossroads conference in Ostrava, CZ.

Contact: pdoruzka@gmail.com

PhDr. Marian Friedl, Ph.D., studied music and jazz at the Jaroslav Ježek College, and ethnology and postgraduate musicology at the Faculty of Arts, Charles University, Prague (CZ). At present he is a free-lance musician, lecturer at the Dept. of musicology of the Faculty of Arts, Palacký University, Olomouc (CZ), and external editor of Czech Radio Vltava. His research focuses mostly on musical instruments of the North-eastern Carpathians. He has been a member of several musical projects of diverse genres.

Contact: mandaf@seznam.cz

Mgr. Alžbeta Lukáčová, Ph.D., studied musicology at Comenius University, Bratislava (SK). She reads ethnomusicology at the Dept. of musicology at the Faculty of Arts, Comenius University, she is an artistic manager at the State Opera in Banská Bystrica (SK), and she prepares folklore programmes for Radio Lumen. Apart from that, she is an active member of the Banda musical group in Bratislava, playing the cimbalom.

Contact: alzbetena@gmail.com

PhDr. Aleš Opekar, CSc., studied Czech language and music education at the Faculty of Arts, Charles University, Prague (CZ). Until 1998, he worked as a musicologist specialized in the theory and history of popular music at the Institute of Musicology of the Academy of Sciences in Prague. He reads popular music and world music at the Faculty of Arts, Masaryk University, Brno, he directs the Popmuseum project, and works as a music manager for Czech Radio Vltava.

Contact: ales.opekar@rozhlas.cz

Doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc., studied ethnology at the Faculty of Arts, Masaryk University, Brno (CZ). She started her academic path as a research fellow there, and since 1992 she has been working at the Institute of European Ethnology, Masaryk University. Her research interests include historiography, the theory of ethnology, and the study of folklore and folklorism.

Contact: pavlicov@phil.muni.cz

RNDr. Jiří Plocek graduated from the Faculty of Science, Masaryk University, Brno (CZ), and spent several years as a researcher. His interest in music made him switch careers and he became a professional musician and music publisher (GNOSIS BRNO), with a special interest in Moravian traditional music. Between 2006-2016 he was the music editor for Czech Radio in Brno. He is active as a publicist and currently he is editor in chief of the Kulturní noviny (Cultural News).

Contact: jplocek@volny.cz

PhDr. Irena Příbylová, Ph.D., graduated from Masaryk University, Brno (CZ) and Palacký University, Olomouc (CZ), with study stays at Indiana University (Bloomington, IN), Toronto University (CAN), and elsewhere. With her lifelong interest in media and ethnic, folk, and bluegrass music of English-speaking countries, she has helped promote the popularity of these genres in the Czech lands.

Contact: irenap@volny.cz

Dr. habil. Andrew C. Rouse is associate professor at the Department of English Literatures and Culture, Institute of English, Faculty of Humanities, Pécs University (HU). His research focuses on folksong, British social history, and oral and popular literature and culture. He is leader and solo singer of the Hungary-based trio Simply English, unique in the region for its exclusively English repertoire stretching from the 15th-20th century.

Contact: rouseatmartonfa@gmail.com

PhDr. Jan Sobotka graduated from the Faculty of Arts, Charles University, Prague (CZ) in library science and information science. He works at the National Library, Prague. Since 1990, he has published materials on the folk song revival in diverse types of media, including radio. He is an active performer of blues music and related genres.

Contact: brokenharp@centrum.cz

Prof. PhDr. et MgA. Miloš Štědroň, CSc., is associated with the Department of Musicology of Masaryk University, Brno (CZ). As a musicologist, he focuses on analysis of music and critical editorial work on the complete scores of Leoš Janáček; he also writes on 20th century music and the Czech response to New Music of the 1950s-70s; he also deals with musical mannerism, especially the period and work of Monteverdi.

Contact: mil.stedrsen@email.cz

Mgr. Milan Tesař is editor in chief of the music department of Radio Proglas. In his musical writing activities, he cooperates with other Czech media (the Harmony and UNI magazines, Katolický týdeník/Catholic Weekly, Brno: City of Music website, Czech Radio Jazz). He deals mainly with non-mainstream genres such as contemporary folk music, blues, world music, and alternative music.

Contact: tesar@proglas.cz

PhDr. Marta Toncrová works at the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, the Brno department. Her activities include research on singing occasions in rural and urban environments, bibliographical studies of performers, inter-ethnic relations in music folklore, contemporary ethnic and culture traditions, and preparation of song editions. She also is a lecturer at the Institute of European Ethnology, Faculty of Arts, Masaryk University, Brno (CZ).

Contact: marta.toncrova@seznam.cz

PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D., graduated from the Faculty of Arts, Masaryk University, Brno (CZ) in ethnology and musicology. Since 1994, she has been working at the Institute of Ethnology in Brno of the Czech Academy of Sciences. Her research interests include music folklore, folklorism, ethnocultural traditions in current society, and the popularization of folklore sources.

Contact: uhlikova@seznam.cz

Julia Ulehla, M.A. graduated with a Master of Music degree in vocal interpretation and literature from Eastman School of Music (USA); she gained her B.A. in music from Stanford University (USA). Currently she is a PhD Candidate in Ethnomusicology at the University of British Columbia, Vancouver (CAN). Her research includes traditional music of Slovácko, Moravia. She has actively toured America and Europe with her project Dálava, which also serves as a concrete example of her research into Moravian song.

Contact: julia.ulehla@gmail.com

PhDr. Marta Ulrychová, Ph.D., is a lecturer at the Department of Anthropology, University of West Bohemia, Pilsen (CZ). She focuses on the musical life of the region. For more than two decades she has contributed to the “Culture” section of Plzeňský deník (Pilsen Daily News), and currently she cooperates with the Plzeňský literární život (Pilsen Literary Life).

Contact: ulrichova.marta@gmail.com



Účastníci kolokvia / Participants of the colloquy. Náměšť nad Oslavou 2018



Jan Sobotka



Marian Friedl

Všechna foto / All photos by Kamila Berndorffová 2018

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)
13. *Od folkloru k world music: Na počátku bylo...* (2016)
14. *Od folkloru k world music: Zrcadlení* (2017)

Od folkloru k world music: O paměti

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia
konaného ve dnech 31. července až 1. srpna 2018 v Náměšti nad Oslavou.

Redigovaly Irena Příbylová a Lucie Uhlíková.

Překlady: Irena Příbylová

Jazykové korektury: Lee Bidgood, Irena Příbylová, Andrew C. Rouse,
Šárka Roušavá, 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: Tiskárna Helbich, a. s.

Náklad 200 ks

271 stran

Náměšť nad Oslavou

2018

ISBN 978-80-907033-1-5

ISSN 2336-565X