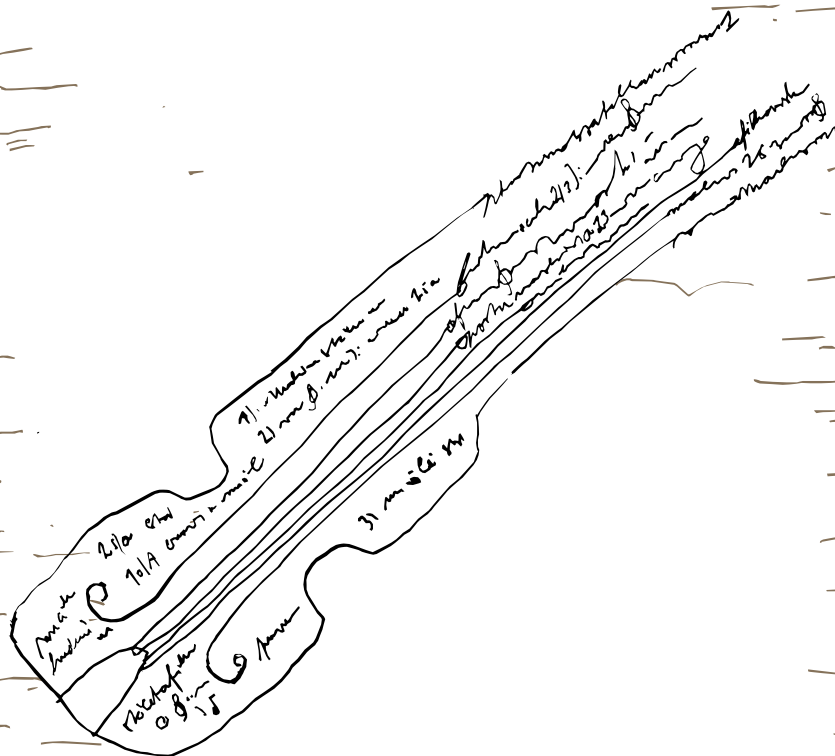


Od folkloru k world music: CO PATŘÍ DO ENCYKLOPEDIE

Redigovaly Irena Příbylová a Lucie Uhlíková



Městské kulturní středisko, Náměstí nad Oslavou

2013

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie, konaného pod záštitou Městského kulturního střediska v Náměšti nad Oslovou ve dnech 23.–24. července 2013. Setkání se uskutečnilo s laskavou podporou Ministerstva kultury.

Recenzent:

Doc. PhDr. Eva Krekovičová, DrSc.

© Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslovou, 2013
ISBN 978-80-904905-2-9

OBSAH

Úvodem	5
Introduction	7
<i>Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková</i> Folklor jako součást nehmotného kulturního dědictví: kam s ním?	9
<i>Jarmila Procházková</i> Od živé tradice k teorii: poznámky k původu Janáčkova odborného termínu „zhušťování“	22
<i>Marta Toncrová</i> Od variability k tvorbě: ke vzniku nových lidových písní na Moravě a ve Slezsku ve druhé polovině 20. století	31
<i>Marta Ulrychová</i> Německá lidová píseň na západě Čech	43
<i>Alžbeta Lukáčová</i> „Džezy“ – kapely na křižovatce žánrov v slovenskej ľudovej ansámblvej hudbe	53
<i>Jan Sobotka</i> Josef Režný, dudák víc než jen strakonický	69
<i>Jiří Plocek</i> Jaromír Nečas – prorok české world music	77
<i>Aleš Opekar</i> World Music – heslo do encyklopedie aneb definice nedefinovatelného	85
<i>Irena Příbylová</i> Lidová píseň v digitálním věku	102

<i>Jiří Moravčík</i>	
Radosti a strasti tuzemských festivalů world music	111
<i>Milan Tesař</i>	
Hudební album: Má stále smysl?	122
<i>Petr Dorůžka</i>	
Hudba budoucnosti, nebo propadák?	
Limity českých i světových médií	131
Medailony autorů	137

Úvodem

Desátý ročník mezinárodního hudebního kolokvia v Náměšti nad Oslavou, konaného jako doprovodná akce festivalu Folkové prázdniny a zaměřeného především na oblast hudby lidové, etnické, folkové a na široký proud označovaný termínem world music, přivítal v podstatě již tradiční účastníky, a to jak z okruhu přednášejících, tak posluchačů. Všechny spojuje zájem o hudební pole „od folkloru k world music“ i vůle diskutovat o problémech a představit ostatním oblast svého zájmu. Jubilejní náměšťské setkání se neslo v duchu terminologických definicí, medailonů významných osobností i nejrůznějších výrazných počínů hudebního světa. Vše zastřešovalo téma *Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie*.

V diskusi k předchozímu ročníku kolokvia se ukázalo, že mnohé jevy či projevy, ke kterým se účastníci jednotlivých ročníků ve svých příspěvcích vyslovili, doznaly v rychle se měnícím globalizovaném světě proměn a jejich dřívější vymezení či chápání se posunulo. Toto zjištění přivedlo organizátory kolokvia k myšlence návratu k tématu prvního setkání, tedy k osvětlení terminologie, historiografie i důležitých kontextů vztahujících se zejména k tradiční hudbě a její transformaci v celosvětovém fenoménu zvaném world music.

Vznik world music měl nejen své konkrétní příčiny, ať již ryze hudební či společenské v širším slova smyslu (ekonomické, politické ad.), ale nesl se také na vlně kulturního klimatu doby. Postmodernismus konce 20. století byl umocněn rozšířením internetu a globálním propojením světa, což při povrchním pohledu může vést k silné relativizaci původní hudební tvorby a k názoru, že vše je vlastně dovoleno všem. Tento do jisté míry osvobozující pocit však ve své bezbřehosti může mít i svá úskali: nedostatek poučenosti, rezignaci na hledání, zahlcení množstvím hudebních snah, které sice mohou být poutivé, ale nepřekročí svůj práh.

Desáté náměšťské kolokvium si tedy dalo opačný úkol: představit osobnosti, díla, milníky či trendy, které byly a jsou originální výpovědi ve světě folkloru a world music, které posunuly názorové hranice, prověřil je čas a mohli bychom je zařadit do encyklopedie pro další generace.

Dvoudenní setkání badatelů z akademické obce, hudebních publicistů, redaktorů, hudebníků i zájemců z řad veřejnosti představilo jako každoročně pestrout škálu témat. První den se nesl již pravidelně ve folklorním duchu. Mluvílo se o proměně chápání termínu lid a lidový, o současných etnokulturních tradicích včetně vzniku nových lidových písní, o lidové

hudbě jako zdroji Janáčkovy hudební terminologie, o dluhu české folkloristiky vůči německé lidové písni v českých zemích a osobnostech německých badatelů, kteří této oblasti naopak zasvětili svou činnost. Oblast proměn folkloru ve 20. století reprezentoval příspěvek o průniku lidové a moderní populární hudby na slovenském venkově po druhé světové válce. Druhou existenci folkloru (folklorismus) pak připomenuly medailony dvou výrazných osobností spjatých s propagací českého a moravského folkloru – etnomuzikologa, dudáka, pedagoga, upravovatele lidových písní a organizátora Josefa Režného (1924–2012) a cimbalisty, skladatele, pedagoga, hudebního redaktora a dramaturga Jaromíra Nečase (*1922).

Druhý den náměšťského setkání byl věnován především world music, současné hudbě s tradičními kořeny a všudypřítomné technologii. Mluvílo se o českých festivalech world music a negativních i pozitivních okolnostech, které podmiňují jejich existenci. Důležitá je také úloha silné osobnosti, která přináší informace, ukazuje cestu a inspiruje ostatní: v oblasti world music v českých zemích to je Petr Dorůžka. Proměny chápání world music vyústily v pokus hledání současné definice world music a výsledek debaty najdeme i v tomto sborníku.

Otázkám vývoje technologie se věnovalo několik příspěvků: mluvilo se o proměně hudebních nosičů od vinylu k mp3 a následných změnách hudebního obsahu. Na příkladech aktivit Anglické společnosti pro lidový tanec a hudbu (EFDSS) a dalších subjektů se účastníci dozvěděli o výsledcích využití digitální technologie při současné obrodě tradiční hudby v Anglii. Mluvílo se také o tom, do jaké míry jsou možnosti internetu a současné techniky využívány či nevyužívány hudebníky a fanoušky a jak nás limituje znalost či neznalost angličtiny.

Z tradičně bohatého programu kolokvia se do sborníku nedostaly všechny materiály. Některé by si zasloužily i videopřílohu, jako například živá odpolední debata účastníků kolokvia s britským písničkářem Samem Lee. Umělec mluvil o svém sběru tradičních písní skotských a anglických kočovníků, o svém domově v multikulturním prostředí Londýna, ale také o Gustavu Mahlerovi a jeho pohledu na tradici.

Desátý ročník hudebního kolokvia v Náměšti nad Oslavou potvrdil svou pověst výjimečného a inspirativního setkání. Doufáme, že se něco z jeho atmosféry přeneslo i do stránek tohoto sborníku. Zájemce o hudbu od folkloru k world music zveme na osobní setkání zase příští rok.

Introduction

The tenth anniversary of the international musical colloquy in Náměšť nad Oslavou was traditionally organized as part of the large Folk Music Holiday festival, and it focused on folk music, ethnic music and the ever growing field of world music. The colloquy was a kind of homecoming for its regular attendees, both speakers and the audience. They are all interested in the music field from folklore to world music, and they are eager to discuss various contemporary issues and personal discoveries. The tenth anniversary meeting focused on the problems of terminology, on the achievements of music pioneers, and on important milestones in the world of music. This was all covered by the heading *From folklore to world music: What should be in encyclopaedias*. The necessity to speak about terminology emerged in the discussion about the ninth colloquy: in the quickly changing globalized world, various elements or manifestations of music have changed, as have their definitions or understanding. So a decade after the first colloquy in 2003, the 2013 colloquy returned to a discussion on terminology, historiography and the relevant context of traditional music and its transformation within the global phenomenon of world music.

The emergence of world music is a consequence of reasons related to music and society in general (such as economy and politics), but it reflects the cultural climate of the period as well. Postmodernism of the late 20th century was enhanced by the spread of the Internet and globalization; for an uncritical eye globalization leads to a relative homogenization of cultural differences and to the understanding that anybody can do anything. In its limitlessness, this seemingly liberated feeling has some pitfalls too: the lack of knowledge, giving up searching, and an overload of various sincere but short-sighted efforts in music.

The 2013 music colloquy in Náměšť nad Oslavou focused on the positive side of such development: it opened for papers that focused on personalities, works, milestones, and trends which represented original expressions of music from folklore to world music, which have extended the borders of views, which were verified by the test of time, and which could be listed in encyclopaedias of future generations.

A two-day meeting of scholars, musicians, music editors, writers about music and fans of music provided space for a variety of topics. Traditionally, day one was reserved for the area of folklore. The presentations commented on the change in the understanding of the term folk (both as substantive

and adjective); on contemporary ethnic and cultural traditions including the creation of new folk songs; on folk music as the source of Janáček's musical terminology; on the debt of Czech folkloristics towards German folk songs in Bohemia, and on prominent German scholars who have researched this field. The 20th century transformation of folklore was discussed with an example of the merging of Slovak folk and modern popular music in the countryside after WWII. The second existence of folklore (folklorism) was discussed in connection with two profiles of important personalities linked with the promotion of Czech and Moravian folklore: Josef Režný (1924–2012), ethnomusicologist, bagpiper, educator, organizer and arranger of folk songs; and Jaromír Nečas (1922), cymbalom player, composer, educator, music editor, and festival and radio manager.

Day two in the Náměšť colloquy dealt mostly with world music, contemporary music with traditional roots, and technology. One presenter spoke about Czech festivals of world music and about their negative and positive determinants. The role of a strong personality in the promotion of world music, in informing and inspiring its Czech followers was discussed too: Petr Dorůžka holds the post in the country. Changes in the understanding of world music led to a search for a proper updated definition of it: you can find the results of the discussion also in this volume.

Commenting on the development of technology were several speakers; such as for instance on the transformation of the music media from vinyl record to mp3 and the consequent changes of their music contents. Examples were given of the use of digitalization in the service of traditional music and its revival today, mostly representing the English Folk Dance and Song Society (EFDSS). Last but not least, the comments aimed at the possibilities of the Internet and contemporary technology in connection with musicians and fans of music and their knowledge and use of English.

Of the traditionally rich programme of the colloquy, not everything has been published in this volume. Some events would deserve a video file, such as the lively afternoon meeting of the colloquy attendees with Sam Lee. The British artist spoke about his collecting of traditional songs of Scottish and English travellers, about his home in multicultural London, and also about [the Czech born composer] Gustav Mahler and his understanding of tradition.

The tenth anniversary musical colloquy in Náměšť nad Oslavou confirmed its position of a unique and inspirational meeting. We hope that some of its atmosphere has remained in these pages and we would like to meet those of you interested in music from folklore to world music in our next colloquy again.

FOLKLOR JAKO SOUČÁST NEHMOTNÉHO KULTURNÍHO DĚDICTVÍ: KAM S NÍM?

Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková

Při vyslovení slova folklor se znalcům vybaví lidová hudba, písně, tance, slovesné projevy typu pohádky, pověsti apod., nebo také jeho synkretická podoba – některé zvyky, obyčeje či obřady; širší veřejnosti pak možná ještě další rozměry lidové kultury, které sice do folkloru nepatří, např. kroje, lidové stavitelství či lidová výtvarná kultura, ale jsou laiky automaticky s folklorem spojovány. Folklor obecně vnímáme jako něco ušlechtilého, pozitivního a dávného, pokud jsme v zajetí (a často si to ani neuvědomujeme) od národního obrození značně rozšířeného romantického obrazu lidové kultury (viz Pavlicová – Uhlíková 2011). Folklor však také může být chápán jako kulturní přežitek a směšný, či dokonce trapný projev lokálního či regionálního patriotismu, pokud jsme zaujatými či nepoučenými kritiky.¹ Pro upřesnění je však potřeba zdůraznit, že často jsou pro toto negativní vnímání impulsem spíše projevy folklorismu, které mnohými svými doprovodnými aspekty vzbuzují nevoli či údiv u zcela nezainteresovaných osob, jež se s ničím podobným dosud nesetkaly.

Nelze si ovšem také nepovšimnout, že při slově folklor se i lidem do značné míry zainteresovaným vyjeví zase jenom jeho určitá výšeč. Nebude to dechová hudba, lidovka, polka či valčík, popř. lidová duchovní píseň, ale spíše svatební obřadní písně, horňácká sedlácká nebo kouzelná pohádka. Proč tomu tak je? Folklor vykrytalizoval do vyhraněné

1. K podobným názorům patří podle našeho mínění např. články Petra Holce v časopise Reflex. Jako příklad vybíráme několik vět z jeho textu: „*Na jednu úterní zprávu přesto nezapomenu: ve Strání, dědině na česko-slovenské hranici, si na den masopustu zase přihnuli trochu víc kořalky, oblékli šaty dávných předků a napadlo je, že si i jejich rituální šavlový tanec fašank – asi nejlíp ho lze popsat jako folklórní výmluvu ztřískat se i v pracovní den – zaslouží zapsat na seznam UNESCO, když už může být dědictvím i něco jako vlčnovská Jízda králů. Svým způsobem své krojované spoluobčany mluvící řečí, již stěží rozumím i po lahvi moravské pálenky, chápu: když už jsme UNESCO obohatili jízdou legračně oblečeného chlapce na koni, proč neskórovat i tancem podobně legračně oblečených dospělých mužů? Pořád lepší, než zkoušet zapsat tržnici v Hatích.*“ (Holec 2012)

kategorie, která je na jedné straně určena odbornou definicí, na druhé straně obecným předpokladem, jak mají vypadat hodnoty kulturního dědictví, které je potřeba chránit a uchovávat. Jako etnologové mluvíme k veřejnosti ponejvíce z tohoto břehu, ale vedle těchto nesporných východisek je škoda, že mnohé další poznatky, o kterých etnologie píše, k širšímu obecnstvu nedolehnou. Jako kdyby byla přijímána jen část příběhu o folkloru, který se pro vzdělanou společnost začal odvíjet již na počátku 19. století a jehož děj je mnohem obsáhlejší, než by se na první pohled zdálo. Do encyklopedie toho totiž patří mnohem více. Pokud si klademe otázku „Kam s ním“, není to proto, že by se nám encyklopedické heslo věnované folkloru jevilo jako anachronismus, ale že cítíme potřebu ukázat, jaká je vlastně společenská pozice folkloru, co všechno s ním souvisí, co folklor je a co už není, či proč se o něj zajímáme.

Slovo folklor bylo převzato z angličtiny a v české folkloristice je používáno jako označení pro slovesné, hudební, taneční a dramatické projevy, formálně i obsahově vyhraněné, závislé na tradování a těsně spjaté se způsobem života, zvyklostmi a myšlením svého nositele (Tyllner 2007: 219) – ať už je jím obyvatelstvo tradičního venkova, města či příslušníci nejrůznějších subkultur. Termín v češtině během 20. století zdomácněl, jeho používání se však u široké veřejnosti rozšířilo prakticky na celou oblast lidové kultury: dokládají to nejen výzkumy jazykovědců i etnologů, slovníkové definice,² ale může se o tom přesvědčit prakticky každý z nás při běžném hovoru na toto téma. V mluvené řeči, ale především v publicistice se můžeme setkat také s determinologizovaným užitím slova folklor ve dvou přenesených významech, vztahujících se „k určitým opakovaným projevům společenského chování“. Jak ukazuje v článku *Slovo folklor v současném úzu* lingvistka Václava Holubová, jde jednak o opakující se prvky společenské komunikace spojené s nějakým

2. Viz např. internetové slovníky cizích slov. Prakticky všechny pod pojmem folklor uvádějí:

1. část lidové kultury zahrnující slovesné, hudební, dramatické a taneční projevy, 2. lidová kultura vůbec. Srov. např. <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/folklor-folklor>; <http://slovník-cizich-slov-online.info/co-je-to-folklor-folklor>; <http://slovník-cizich-slov-online.com/folklor-folklor>; <http://www.slovník-cizich-slov.net/folklor-folklor/>. Slovenský internetový slovník pak první část vynechává úplně. Srov. <http://www.slovníkslov.sk/slovník-cudzich-slov/folklor.html>.

prostředím, skupinou lidí nebo činností (pivní folklor, vědecký folklor), jednak o předem očekávané, stereotypní projevy společenského chování, které jsou neúčelné, nefungující, odsouzenihodné, zbytečné (politický folklor, předvolební folklor...), přičemž tato spojení se týkají nejčastěji politického a veřejného života (Holubová 2000).³

Nejednoznačné je však také používání slova folklor na poli vědy. V mezinárodním diskurzu je totiž termín nekompatibilní – jednoduše vyjádřeno to znamená, že v různých národních školách byl folklor definován odlišně, zahrnuje různě širokou a do značné míry odlišnou škálu jevů a projevů.⁴

I když zůstaneme na území českých zemí, zjistíme při studiu pramenů a literatury věnované folklornímu materiálu, že již od 19. století provázejí studium folkloru a jeho sběr diskuse o estetice, hodnotě, vkusu, úpadku. S těmito otázkami (a se stavem, resp. vývojem odborného bádání o tradiční kultuře a s formováním předmětu studia etnologie vůbec) šlo samozřejmě ruku v ruce i stanovení toho, co do korpusu projevů označených jako folklor zařadit, a co už nikoli. Zůstaneme-li vzhledem k zaměření našeho kolokvia na poli hudby, zmíněné problémy s folklorem odrážejí i tzv. klasické sbírky lidových písní 19. století; konkrétním příkladem pak třeba dílo národopisce, dialektologa a sběratele Františka Bartoše (1825–1906): jeho názor na lidovou píseň byl buditelský a národně vychovatelský, založený na víře v estetickou a mravní výši vesnického lidu, s čímž souvisel odpor k písni městské a kramářské (které však věnoval mimo jiné celou studii).⁵ Tzv. písně úpadkové přesto uznával coby cenný materiál pro studium národního ducha a psychologické studium lidového zpěvu. Podobné názory lze vysledovat i u Bartošova spolupracovníka Leoše Janáčka, zejm. v jeho poznámkách k jednotlivým písním, zaznamenaných příspěvateli Bartošových sbírek a spolupracovníků Pracovního výboru pro českou národní píseň na

3. Z etnologů to byl především Richard Jeřábek, který břitce reflektoval v 90. letech 20. století počínající přenášení termínu folklor do jiných společenských kontextů, vývoj jazyka byl ale v tomto případě rychlejší.

4. Souhrnně viz např. Janeček 2011.

5. Podrobněji srov. Pavlicová – Uhlíková 2006.

Moravě a ve Slezsku.⁶ Jde o noticky typu „odrhovačka“, „plácanina nová“, „umělé fňukání jarmareční“, „mizerná“, „sprostá bez poezie“ nebo pouze „všední“. ⁷ Přesné vymezení toho, co do oblasti hudebního folkloru jednotliví badatelé ve starším období řadili, není jednoznačné, dá se pouze dedukovat z výběru písní v edicích, z teoretických pojednání či populárněji psaných publicistických článků. Vyvíjelo se stejně jako kulturně-společenský kontext. Širší koncepce přišla až v meziválečném období s Bedřichem Václavkem a Robertem Smetanou, i když diskuse o vlastní tvorbě lidu a zlidovění nastolil u nás v souvislosti s recepční teorií na konci 19. století již Otakar Hostinský (srov. Václavek 1947).

Hodnotící soudy na téma, co je a co není folklor, se pak (celkem pochopitelně) rozvinuly na půdě folklorismu, tedy hnutí či směru zaměřeného na přenášení lidové kultury, resp. některých jejích částí z původního života do jiného kontextu, na záměrné a uvědomělé pěstování tradic – ať už ve městech, či o něco později na venkově.

Vraťme se však k diskusím o folkloru a roli intelektuálních vrstev při jeho zaznamenávání, ale i udržování. Učitelé, národopisní pracovníci, spisovatelé, hudební skladatelé, výtvarní umělci a mnozí další představitelé inteligence si již od konce 19. století nejen uvědomovali zánik tradiční lidové kultury a jejích hodnot, ale také se mnozí z nich zapojili do snah uchovávat je, nebo dokonce vrátit do původního prostředí. Díky těmto aktivitám došlo např. k rekonstrukci a znovuoživení obřadních obchůzek královniček na Brněnsku nebo ke konzervování reziduální hudecké a s tím související pěvecké a taneční tradice na Hornácku. To vedlo k takovému posílení regionálního uvědomění, že je dnes tento slovácký subregion považován za jednu z mála oblastí živé folklorní tradice.

6. Fungoval pod Janáčkovým vedením v rámci rozsáhlé sběratelské akce Das Volkslied in Österreich, zahájené roku 1904 z podnětu vídeňské Universal Edition, garantem se stalo rakouské ministerstvo kultu a vyučování. Cílem projektu bylo souborné vydání lidových písní zemí tehdejší rakouské monarchie. V jednotlivých zemích byly zřízeny tzv. pracovní výbory, které organizovaly sběratelskou práci a shromažďovaly sebraný materiál. V Čechách a na Moravě vznikly v roce 1905 výbory pro českou lidovou píseň (v Čechách za předsednictví Otakara Hostinského, na Moravě Leoše Janáčka) vedle výborů pro německou lidovou píseň.

7. Srov. rukopisné píšňové záznamy uložené ve sbírkových a dokumentačních fondech brněnského pracoviště Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i.

Protože se ale folklor a další projevy tradiční lidové kultury staly symboly českých a moravských obrozeneckých snah a také inspiračními zdroji formující se svěbytné české kultury, bylo třeba, často jen podvědomě, nabídnout je národu v určitém, esteticky determinovaném výběru.

Paradoxem je, že díky minulé i současné aktivní úloze řady etnografů při obnovování lokálních tradic se dnes zástupci této vědy často setkávají v terénu s plody činnosti svých kolegů, které zapustily pevné kořeny a žijí dál – tu svěbytným, tu institucionálně či jinak řízeným/usměřňovaným vývojem. Etnology po desetiletí zajímala právě otázka rozlišování folkloru a folklorismu, vedení hranice mezi nimi. Již v předmluvě ke slovníku *Od folkloru k folklorismu* jsme napsaly, že tato hranice nemá přesné kontury ani z hlediska procesu, ani vzhledem k samému jevu, že se v některých momentech překrývá s vývojem folkloru v původním prostředí, v jiných projevech je však mezi nimi nepřekonatelná vzdálenost (Pavlicová – Uhlíková 1997: 6). Aktivita jednotlivců i skupin lidí (tzv. chasa – tedy svobodná mládež obce, hasičské spolky, folklorní krúžky, soubory, pěvecké sbory a muziky) tuto pomyslnou čáru mnohdy překračují v jednom či druhém směru vlastně od samého počátku. Určování jevu či projevu folklorního a jeho tzv. druhé existence vedlo na půdě našeho oboru dlouho k odmítání projevu folklorismu jako předmětu výzkumu – tím měla být tradiční lidová kultura, nikoliv její „padělek“. Některými osobnostmi akademické sféry byla proto snižována jeho úloha a především funkce v lokálním společenství. Přesto se však studium folklorismu, zejména pod vlivem zahraničních teorií, postupně začleňovalo do etnologického bádání a na sklonku 20. století začínají etnologové poukazovat i na jev označovaný jako třetí existence folkloru. Některé projevy se totiž ze sféry folklorismu začaly vracet zpět do původního prostředí na podobném principu, jako byl přímý mezigenerační přenos. Z pódíí folklorních festivalů se stěhovaly do každodenního života rodin i do svátečního kalendáře jednotlivých obcí. Mnohé tradice byly znovuoživeny, jiné rekonstruovány, některé s mnohdy idealistickým odkazem na tradiční kulturu vymyšleny. Jejich nositele dnes nemůžeme, vcelku pochopitelně, označit jako lid a zmíněné jevy nelze nazývat lidové. Dnes zaznamenávané projevy spjaté do větší či menší míry s tradiční lidovou kulturou nelze označovat stejnými termíny (folklorní, lidový), které navíc, jak už bylo nastíněno, získaly během vývoje řadu dalších konotací.

S termíny folklor a folklorismus dnes v terénu u řady jevů a projevů nevystačíme a od jejich používání mnohdy zcela upouštíme. Je to dáno jak aspekty, o kterých bylo pojednáno na předchozích řádcích, jednak samotným vývojem našeho oboru. Etnologie dnes již nezkoumá (především) projevy tradiční lidové kultury, ale obecně každodennost člověka,⁸ do které spadají i mnohé projevy kultury masové. Každodenní kultura člověka však v řadě případů neztratila vazbu k tradici – ať tímto slovem myslíme tradiční lidovou kulturu, nebo to, co je širokou veřejností za tradiční lidovou kulturu považováno (Pavlicová – Uhlíková 2008b: 53). V terénu nacházíme v této oblasti tradice kontinuální, přerušované či zcela nové, jejich funkce je však totožná či velmi podobná, jejich nositel z jistého úhlu pohledu stejný (příslušník lokálního společenství). Dělení na tradice lidové, nebo tradice, které se k lidové kultuře pouze odkazují, ale jsou nově zkonstruované,⁹ však není cílem současného etnologického výzkumu, navíc to ani není mnohdy možné. Badatel má v terénu před sebou celou oblast kultury, jejíž mnohé části jsou svými současnými nositeli chápány jako tradiční (ve smyslu lidové). V nich obsažené škály projevů lze zahrnout pod termín **etnokulturní tradice**. Jde o tu oblast kultury, která z lidové tradice vyrůstá, je jí formována, inspiruje se jí, nebo k ní jen hledá cestu. Termín v sobě ze sémantického hlediska nese i aspekt etnicity, na rozdíl od dnes již klasických pojmů folklor a folklorismus, vycházejících ze sociální kategorie „lid“, anglicky *folk* (Pavlicová – Uhlíková 2008b: 52).

Dnešní diskuse na téma co je a co není folklor se tak odehrává především u samotných nositelů, interpretů i recipientů. Mohutně ji podporuje dnešní nejsilnější médium – internet. Při jeho sledování narazíte na desítky blogů, v nichž se nejen zainteresovaní (lokální

8. Etnologii dnes chápeme jako disciplínu zabývající se především každodenní kulturou, resp. kulturními systémy různých společenských skupin (jde o různorodé spektrum společenských skupin a vrstev od etnika/národu přes skupiny etnické, etnografické, konfesní, genderové, věkové či profesní až po skupiny zájmové či lokální ad.). V otázce výzkumu každodennosti nejde paradoxně o princip zcela nový, teoreticky byl nastolen již ve 30. letech 20. století Sigurdem Erixonem (1888–1968), dlouho však trvalo, než byl vědeckou obcí přijat a aplikován.

9. Tedy to, co Eric Hobsbawm nazývá termínem *invented tradition* (srov. Hobsbawm – Ranger 1983).

nositelé tradic i členové folklorního hnutí), ale v podstatě kdokoliv dohaduje o tom, zda folklorní soubory a folklorní festivaly, Jiří Pavlica a Hradišťan, Jarmila Šuláková a Fleret, ale třeba i dechovka jsou nebo nejsou folklor.¹⁰

Jiří Plocek rozesílal začátkem července prostřednictvím emailu odkaz na svůj článek *Svátek věčné energie*, který byl reakcí na letošní Mezinárodní folklorní festival ve Strážnici. Mimo jiné v něm píše o zážitku z verbuňku devítiletého chlapce z Podluží:

„Jeho vystoupení přivede lidský kotel do varu. Moderátor je unesen také: „Přátelé, právě jste viděli příštího stárka Podluží!“ – Ano, říkám si pod dojmem té chvíle: Podluží (ale to platí pro jakoukoli jinou oblast s tradiční kulturou) nezahyne, když mu omladinu na hodech a při různých příležitostech povedou takoví chlapci. Při verbování stejně jako při jízdě králů se z chlapců stávají chlapi, jak o tom krásně píše ve svých knížkách Josef Holcman.“ (Plocek 2013)

Autor se mimoděk v této osobní reflexi dotkl dvou výrazných aspektů, které hrají roli v tradování folkloru; oba souvisejí s jeho funkcemi:

a) První aspekt, jenž zde lze vystopovat, souvisí se samotným konkrétním projevem, v tomto případě s tancem. Malý tanečník rozvíjí svůj um, samozřejmě s ohledem na pohybové a pěvecké dispozice, podle určitého vzoru, který se v jeho regionu či přímo v komunitě vyskytuje. Je to mužský vzor, probouzející v dítěti vlastnosti, které jsou v něm doposud spíše skryty. Odborné studie tohoto typu zatím u nás nevznikají, ale lze si pomoci zahraničním příkladem. Dánská etnochoreoložka Lisbet Torpová zkoumala v letech 1983–1984 neobvykle rozšířenou vlnu hip-hopových tanců mezi dánskou mládeží, zejména mezi chlapci v pubertálním věku. V zajímavé studii kromě řady jiných sociálních momentů uvádí skutečnost, že obliba tance, kde je možnost předvést své fyzické dovednosti a demonstrovat sílu, souvisela s nedostatkem mužských vzorů v tehdejší

10. Srov. např. internetovou diskusi z března 2011 k článku Ondřeje Bezra „Hudební glosář: Václav Klaus ví, jak správně nahánět Tálínskej rybník“ iDnes [online] [cit. 12.7.2013]. Dostupné z: <http://kultura.idnes.cz/diskuse.aspx?iddiskuse=A110304_121652_hudba_ob>. Nebo diskusi z října 2011 k článku Jiřího Buzického „Requiem za Vlachovku, requiem za dechovku.“ Lidovky.cz [online] [cit. 12.7.2013]. Dostupné z: <http://buzicky.bigblogger.lidovsky.cz/clanok_disk.asp?cl=215515>.

společnosti a byla reakcí na 60. a 70. léta, kdy se pěstoval spíše obraz „měkkého muže“ (soft man) a stíraly se sociální rozdíly mezi pohlavími. K pocitu ztížené mužské identifikace přispívalo také velké množství neúplných rodin s jedním rodičem, což byla v naprosté většině matka, a nezaměstnanost. Určitým východiskem v této situaci byl pro chlapeckou mládež sport, tam však nebyla taková možnost ukázat svou fyzickou sílu opačnému pohlaví jako při taneční prezentaci (Torp 1986).

b) Druhý aspekt je pak vlastní komunita, která musí daný projev přijmout a včlenit jej do svého systému uznávaných norem a hodnot. Mluvíme-li o folkloru jako o kategorii nehmotného kulturního dědictví, pak je ne nadarmo důležitým kritériem pro zápis na Reprezentativní seznam UNESCO (kam od roku 2005 patří mj. i verbuňk) právě podpora komunity. Bez splnění tohoto hlediska by se daný jev těžko mohl chránit a nadále rozvíjet.

Kromě těchto dvou aspektů vycházejících z pomyslného vnitřního mechanismu tradice – tedy vzájemného předávání a přebírání různých kulturních fenoménů (zejména od výrazných nositelů) a zároveň konsensu komunity s tímto procesem – je však třeba mluvit ještě o jednom, zastřešujícím, na který jsme už v předcházejícím textu narazily.



Tanečník René Zhríval z Josefova. „Soutěž o nejlepšího tanečníka slováckého verbuňku – finále“. Foto David Rájecký 2013.

Na důležitosti nabývá zvláště v současnosti, přičemž jeho síla narůstala postupně v minulých obdobích, kdy se tradiční lidová kultura proměňovala ve svých přirozených funkcích. Je to vnější impuls, bez kterého by se – možná – onen vnitřní mechanismus zastavil. Malý tanečník verbuňku by stěží mohl rozvíjet svůj um, kdyby jej k tomu nedovedla škola, folklorní soubor, rodiče, a to každý svým dílem, třeba i pořízením kroje, který dnes není přirozenou součástí šatníku ani na moravské vesnici. Přidáme-li v případě verbuňku ke vnějším impulsům již zmíněné UNESCO a zápis na jeho prestižní seznam světového nehmotného dědictví, jež s sebou nese řadu závazných institucionálních opatření k podpoře zapsaného jevu, je reálný obraz podstaty existence folkloru v současnosti poněkud odlišný od některých emotivně zabarvených diskusí uvedených výše. Je ovšem logické, že takto vnímá danou problematiku odborník. U nositele folklorní tradice, a to i v rámci folklorismu, jsou stěžejní zcela jiné funkce, které se dotýkají naplňování individuálních potřeb,¹¹ např. emocí, identity nejrozličnějšího charakteru, věrských představ či oblasti estetiky (srov. Pavlicová – Uhlíková 2008a). Zde se pak zcela stírá hranice mezi tradicí lidovou či vymyšlenou, protože, jak již bylo uvedeno, vnitřní mechanismus přenosu funguje tehdy, je-li tradice či „tradice“ komunitou přijata za svou.

Téma našeho příspěvku osciluje nejenom mezi různými termíny vztahujícími se k folkloru a k jeho konotacím, ale také v rámci obecného pojmu nehmotné kulturní dědictví, do kterého je folklor řazen. Pro etnologii je to kategorie poměrně nová, která se postupně vyvíjela zejména na poli kulturněpolitickém pod záštitou UNESCO, tedy Organizace spojených národů pro výchovu, vědu a kulturu.¹²

11. Blíže srov. Pavlicová – Uhlíková 2008.

12. V roce 1989 bylo v rámci UNESCO přijato Doporučení o ochraně tradiční a lidové kultury (text dokumentu viz Národopisná revue 6, 1996, č. 3, s. 148–151). Aby se však změnila postupně převažující praxe ochrany především materiálních jevů, přistoupilo se posléze k udělování titulu Mistrovské dílo ústního a nehmotného dědictví lidstva – Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity (viz Blahůšek 2003). Jejich vyhlášení se uskutečnilo celkem třikrát (2001, 2003, 2005). V roce 2003 byla na půdě UNESCO přijata dlouho očekávaná Úmluva o ochraně nehmotného kulturního dědictví, která proměnila způsob zápisu vybraných jevů na seznamy UNESCO (předcházející oceněná „mistrovská díla“ byla převedena automaticky na Reprezentativní seznam nehmotného kulturního dědictví podle nových pravidel).

Teoretické reflexe jsou proto v českém prostředí zatím spíše sporadické. Výjimkou je příspěvek Daniely Stavělové z roku 2008, která se zamýšlí nad definicí pojmu nehmotné kulturní dědictví a nad dalšími termíny, které pomáhají k jeho identifikaci. Smyslem Úmluvy o ochraně nehmotného kulturního dědictví je dosáhnout konsenzu na mezinárodní scéně, což je vzhledem k rozmanitosti vědeckých škol v různých zemích a k nejednotně používané terminologii velmi složité. I z těchto důvodů, jak píše Daniela Stavělová, „některé pojmy nemá smysl donekonečna upřesňovat, ale [...] je na místě uvádět v život nové pojmy, které lépe konvenují zvolenému konceptu, probíhajícímu mezinárodnímu diskurzu a jeho jazykovému kontextu.“ (Stavělová 2008: 87)

Nehmotné kulturní dědictví, ve zjednodušující parafrázi definice Úmluvy UNESCO, jsou praktiky, znalosti a dovednosti, ale stejně také artefakty či kulturní prostory, které komunity, skupiny a v některých případech i jednotlivci vnímají jako své kulturní dědictví. Musí však být předáváno z generace na generaci, přetvářeno komunitami a skupinami ve spojení s jejich prostředím a historií, s podporou identity, kontinuity a s respektem pro kulturní rozmanitost a lidskou tvořivost (*Basic Texts...* 2012: 5).

Folklor tedy patří do této kategorie nehmotného kulturního dědictví i se všemi svými současnými peripetiemi, které z něj dělají stále živý organismus a které dalece přesahují jeho klasickou definici. Stejně jako celá oblast lidové kultury byl folklor vždy jevem synkretickým. Nikdy nemohl existovat sám o sobě, byl spojen jak se svými nositeli, tak s konkrétním časem i místem danými především nejrůznějšími funkcemi v rámci života komunity.¹³ Z folklorního dědictví se dodnes dochovaly nejen některé konkrétní projevy, ale především ona synkretičnost. Je očividné, že cesty vzájemného propojení, které v lidové kultuře můžeme nalézt v synchronní i diachronní rovině, se proměnily a dnes vedou i do sfér, které hranice lidové kultury zcela překračují a které mohou být navázány na masovou kulturu a mnoho jejích symbolů, jako jsou např. média. Zůstala však ona provázanost s aktivní sférou života člověka a s jeho sebevyjádřením.

13. Jednota nositele, času a místa je jedním z charakteristických znaků folkloru.

Obory, které se zabývají společnostmi, jsou dynamické, protože předmět jejich výzkumu se stále vyvíjí. Etnologie, resp. folkloristika, však poměrně dlouho vnímala folklor ve statické podobě. Právě odsud pramení rozpory, které nacházíme v chápání folkloru a jeho druhé či třetí existence, nás inspirovaly k oné nerudovské otázce v názvu našeho příspěvku a vedly k tématu, které metaforicky otvírá dilema, co si počít s tím, co je již překonané a co možná ani nepotřebujeme. Od toho se pak samozřejmě odvíjí i to, co a jak zapíšeme do encyklopedie. Snad můžeme říci, že právě sepětí s transmisí tradice bez důrazu na její genetický princip, ale s akcentem na potřebné sociální a kulturní funkce řadí folklor i další pojmy z něj vycházející do bohaté struktury nehmotného kulturního dědictví – a to zcela bez nastíněných dilemat. Nesmíme se však bát nových témat, která se v souvislosti s folklorem a jeho sociální rolí objevují. Ostatně to platí pro celou kategorii nehmotného (i hmotného) kulturního dědictví. Švédská badatelka Barbro Kleinová ve studii věnované této problematice v jisté nadsázce podotkla, že tak jako všechny národní státy musely mít v roce 1900 kulturu, tak v roce 2000 musí všechny lidské bytosti mít kulturní dědictví. Za faktory, které jej formují, považuje nejenom růst zájmu o historii, historickou paměť a kořeny (což má v různých zemích také různé ideologické parametry), ale rovněž (ve shodě s jinými badateli, např. Barbarou Kirshenblatt-Gimblett, o kterou se mj. ve studii opírá) atraktivitu kulturního dědictví v ekonomických vztazích: rozvoj turismu a s ním spojené existence ekomuzeí, kulturních areálů, přírodních rezervací, a dodejme, že třeba i festivalů world music. I díky tomu jsou lidé schopni zahrnout minulost svou i jiných do svého názorového pohledu (Klein 2006). Jako protipól odborných hodnocení potvrzují tento náhled i námi zmíněné laické diskuse, které naznačují, že příběh folkloru zdaleka není u konce.

Prameny a literatura:

- Basic Texts of the 2003 Convention for Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.* 2012. Paris: UNESCO.
- BLAHUŠEK, Jan: Mistrovská díla ústního a nemateriálního dědictví lidstva. *Národopisná revue* 13, 2003, č. 1, s. 61–62.
- HOBBSAWM, Eric – RANGER, Terence (eds.) 1983: *The Invention of Tradition.* Cambridge University Press.

- HOLEC, Petr 2012: „Česko, pořouchlý ráj UNESCO.“ *Reflex* [online] [cit. 2. 7. 2013]. Dostupné z: <<http://www.reflex.cz/clanek/komentare/45283/cesko-potouchly-raj-unesco.html>>.
- HOLUBOVÁ, Václava 2000: Slovo folklor v současném úzu. *Naše řeč* 83, č. 4, s. 218–219. Dostupné z: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7589>>.
- JANEČEK, Petr 2011: Folklor jako sociální produkt. Subkultury a malé sociální skupiny jako prostředí šíření současného folkloru. In: JANEČEK, Petr (ed.): *Folklor atomového věku. Kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti*. Praha: Národní muzeum – Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 7–12, 115–116.
- KLEIN, Barbro 2006: „Cultural Heritage, the Swedish Folklife Sphere, and the Others.“ *Cultural Analysis* 5 [online] [cit. 10. 7. 2013]. Dostupné z: <http://socrates.berkeley.edu/~caforum/volume5/vol5_article3.html>.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.) 1997: *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2006: Dobové reakce na dílo Františka Bartoše. In: František Bartoš jazykovědec, pedagog, etnograf. Konference k 100. výročí úmrtí. *Acta musealia Musea jihovýchodní Moravy ve Zlíně*, suplementa 1, s. 14–21.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2008a: 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, v. v. i., s. 25–36.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2008b: Folklor, folklorismus a etnokulturní tradice. Příspěvek k terminologické diskusi. In: BLAHUŠEK, Jan – JANČÁŘ, Josef (eds.): *Etnologie – současnost a terminologické otázky*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, s. 50–55.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2011: Romantický obraz lidové kultury jako základ novodobého folklorismu. *Folia ethnographica* 45, č. 1, s. 3–16.
- PLOCEK, Jiří 2013: Svátek věčné energie. *Kulturní noviny*, č. 27 [online] [cit. 10. 7. 2013]. Dostupné z <<http://www.kulturni-noviny.cz/nezavisle-vydavatelске-a-medialni-druzstvo/archiv/online/2013/27-2013/svatek-vecne-energie>>.
- STAVĚLOVÁ, Daniela 2008: K některým pojmům v souvislosti s Úmluvou UNESCO o ochraně nehmotného kulturního dědictví. In: BLAHUŠEK, Jan – JANČÁŘ, Josef (eds.): *Etnologie – současnost a terminologické otázky*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, s. 85–92.
- TONCROVÁ, Marta 2008: Úloha zpěvu a hudby v současné etnokulturní tradici. In: TONCROVÁ, Marta (ed.): *Vývojové proměny etnokulturní tradice*. Brno: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., s. 9–23.
- TORP, Lisbet 1986: „Hip Hop Dances“ – Their Adoption and Function among Boys in Denmark from 1983–1984. *Yearbook for Traditional Music*, s. 29–36.
- TYLLNER, Lubomír 2007: Folklor. In: BROUČEK, Stanislav – JERÁBEK, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 2. svazek. Praha: Mladá fronta, s. 219–220.
- TYLLNER, Lubomír – TONCROVÁ, Marta 2007: Folklorismus. In: BROUČEK, Stanislav – JERÁBEK, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 2. svazek. Praha: Mladá fronta, s. 220.
- VÁCLAVEK, Bedřich 1947: *Písemnictví a lidová tradice. Obraz jejich vztahů v české písni lidové a zlidovělé*. Praha: Svoboda.

Folklore as Part of Intangible Cultural Heritage: Where to Place It?

The present paper deals with the term folklore and its use within the Czech professional and amateur context. It comments not only on various terms related to folklore and its connotations, but also on the general term of intangible cultural heritage, because folklore is considered to be part of it. The authors show several cultural and political determinations of an approach to folklore and its understanding by Czech society. (In the Czech lands, the folklore movement originated as a product of a national awareness process). Within the Czech environment, folklore has come to be a specified category, which is determined by a scholarly definition on the one side, and on the other side, is determined by a general assumption of what cultural heritage values should look like in order to be protected and preserved. In field research, a scholar faces a huge part of a culture whose many parts are considered traditional by its bearers. This part of culture grows from folk tradition; it is shaped and inspired by it, or just looks for a way how to handle it. The original unity of the bearer, place, and time has been changed, and today it also reaches spheres which completely transgress the borders of folk culture and which are linked with mass culture and its many symbols, such as the media. What remains is the unity with the active sphere of a person's life and his/her self-expression.

Key words: Folklore; folklorism; ethno-cultural traditions; intangible cultural heritage; UNESCO.

*Studie vznikla s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378076, váže se zároveň ke specifickému výzkumu MUNI/A/0840/2012, Hudební folklor a současná společnost..

OD ŽIVÉ TRADICE K TEORII: POZNÁMKY K PŮVODU JANÁČKOVA ODBOURNÉHO TERMÍNU „ZHUŠŤOVÁNÍ“

Jarmila Procházková

Motto:

Teoretik, který vytvoří novou teorii na základě nové události, mnoho škody nenatropí. Ale teoretik, který nejprve zplodí falešnou teorii a pak vidí ve všem její důkazy, je nejnebezpečnější nepřítel lidského rozumu.

Gilbert Chesterton

V dějinách hudby a hudební teorie představuje Janáčkova hudební terminologie zcela specifickou kapitolu. Odborná pojednání často provázejí soupisy a s nimi spojené výklady typických výrazů, jejichž vznik je skladateli přisuzován. Ve snaze co nejlépe osvětlit obsah autorova sdělení se obvykle vede diskuse nad významy těchto termínů.¹ Ty se často proměňují v souvislosti s kontextem, v němž jsou použity, a jsou přímo závislé na etapě, v níž se skladatel ocital, neboť od této skutečnosti se odvíjí výběr jeho výrazového arzenálu. Do jisté míry lze zpětně popsat i recepci Janáčkovy odborné terminologie, proces, který zahájili již jeho žáci na přednáškách v brněnské Varhanické škole. Odborná literatura pak přináší celou řadu příkladů toho, jak byly Janáčkovy specifické výrazy reflektovány a dále rozvíjeny a jakým způsobem se proměnil náhled na hudební jevy a projevy, které jsou s nimi svázány, zejména v oblasti nauky o harmonii (viz dále).

V době vzniku Janáčkových odborných textů přinášely jeho specifické vyjadřovací prostředky značné problémy. Příkladem je i pojednání *O hudební stránce národních písní moravských* z roku 1901, obvykle označované jako předmluva ke třetí Bartošově písňové sbírce (Janáček FD₁ 2009: 111–272).

1. Blažek 1968; Kůfhaberová 1979; Beckerman 1994; Štědroň – Šlosar 2010: 88–91. Průběžné poznámky k Janáčkovu teoretickému dílu (Janáček TD₁ 2007) jsou dílem editorů Leoše Faltuse, Svatavy Příbáňové, Evy Drlíkové a Jiřího Zahrádky.

Skladatelova stat' je dnes vnímána jako přelomová záležitost, která zásadním způsobem ovlivnila představy o tom, jak je možné odborně studovat a popisovat lidovou hudbu a tanec. Janáčkův text byl mnohokrát citován, vyhodnocován a docenován při nejrůznějších příležitostech. Ale není od věci připomenout, že tento opus nevznikal lehce – tzv. předmluva šla do tisku, až když byla celá sbírka vytištěná a autor ji dopisoval na poslední chvíli. Přitom čelil ze strany vydavatele netrpělivým urgencím a výtkám kvůli nesrozumitelnosti, které byly sdělované prostřednictvím historika Antonína Truhláře jako tajemníka III. třídy České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. Tento náhled na stav Janáčkova textu navazoval na dřívější kritiku adresovanou jeho nauce *O skladbě souzvukův a jejich spojův* a František Bartoš v této situaci Janáčkovi radil „psáti formou zdvořilou, akademickou“ (Straková 1957: 18–19).

Dosud byla věnována poměrně menší pozornost zdrojům, z nichž Janáček čerpal inspiraci k tvorbě novotvarů a odkud případně své výrazy přebíral. Této záležitosti se v poslední době dotkli bohemista Dušan Šlosar a muzikolog Miloš Štědroň. Jako východiska Janáčkových inovací tito autoři označili „existující mezinárodní terminologii“ a „osobité formace odvozené z domácích (slovanských) základů“ (Štědroň – Šlosar 2010: 88–89).

Na tomto místě bychom rádi podrobněji dokumentovali příklady z druhé jmenované oblasti, do které bychom mohli zahrnout i termíny čerpané z lidového hudebního názvosloví. Janáček se během svých cest za folklorem setkával s řadou lidových hudebníků, s nimiž vedl cílené hovory na hudební témata. V rámci těchto debat se zajímal o tradiční postupy a mechanismy, díky kterým docházelo k předávání hráčských dovedností. S mimořádnou pozorností pak zachycoval lidové výrazy, s nimiž mu tito muzikanti popisovali svoje konkrétní interpretační manýry a návyky. Mezi záznamy písní a tanců tak můžeme dohledat drobné poznámky, psané se snahou zachovat specifika mluvené řeči lidových hudebníků. Zájem o původní podoby výrazů prozrazuje vliv Františka Bartoše (1837–1906), a to nejen kvůli jeho pracím z oboru dialektologie, ale zejména v souvislosti se sběrem informací o lidové hudbě a tanci, které Bartoš evidoval a zapisoval v dialektu (Jelínková 1987).

Do skupiny poznámek, které Janáček získal v terénu a které popisují hru na hudební nástroj, lze zařadit následující:

„*veme se hrubším hlasem*“ (hlouběji, o oktávu níž) – Kozlovice, 1888;²

„*moduluje – přehazuje do tonu*“ – Kunčice pod Ondřejníkem, 1889;³

„*to hustilo muziku*“ (harmonizování s pomocí dalších nástrojů) – Horní Sklenov, 1890;⁴

„*to se podtrhne*“ (opakuje) – Valašská Bystřice, rok 1907.⁵

„*vy ju převracatě*“ (doprovod písně byl hraný nikoli od základního tónu jako nápěv, nýbrž od pátého stupně) – Lubno, 1906.⁶

Většinu těchto výrazů Janáček použil v souvislosti s popisem konkrétních sběrných situací,⁷ jinak se v jeho textech vyskytují jen náhodně a epizodně. „Převracení, převraty“ nebyly v české hudebně teoretické literatuře ničím novým – nacházíme je již v druhé polovině 19. století v teoretických pracích Františka Gregory a Františka Blažka (Gregora 1876; Blažek 1878). Výraz „přehazování“ použil Janáček jen jednou, a to v prvním vydání *Úplné nauky o harmonii* (Janáček TD₁ 2007: 579, pozn. 11). Největšího využití se dostalo termínu „hustit“ a z něho odvozených tvarů. Tento výraz slyšel skladatel o prázdninách roku 1890 v Horním Sklenově (dnes Hukvaldy) během vypravování zpěváka Josefa Matuly (1818–1895).⁸ Zpěvák popisoval obvyklé nástrojové složení cimbál, klarinet, basa, jež mělo „hustit“ nápěv písně, ve smyslu harmonizovat a doplňovat nástrojovým doprovodem.

Janáček začal tento výraz sám propagovat nejprve v textech týkajících se tradiční lidové hudby. Stalo se tak v rámci reprodukováných vzpomínek na hudební produkce v okolí Sklenova (*Osnovy hudební*

2. Janáčekův rukopis záznamů z Kozlovic; sbírkové a dokumentační fondy brněnského pracoviště Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i. (dále jen EÚB), sign. A 1467/10.

3. Janáčekův rukopis záznamů z Kunčic pod Ondřejníkem; EÚB, sign. A 1468/5.

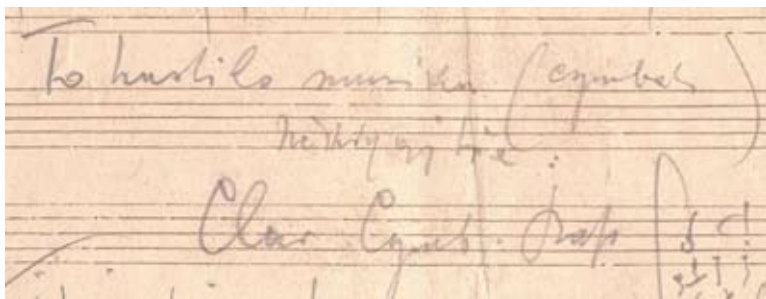
4. Janáčekův rukopis záznamů z Horního Sklenova; EÚB, sign. A 1480/9.

5. Janáčekův rukopis záznamů z Valašské Bystřice; EÚB, sign. A 1390/14.

6. Janáčekův rukopis záznamů z Lubna; EÚB, sign. A 1386/10.

7. Citát „vy ju převracatě“ najdeme v popisu sběrné situace u cimbalisty Ignáce Kotka v Lubnu. Fejeton *Myslenky cestou* (Janáček FD₁ 2009: 314).

8. Janáček u něj získal osm písní, z nichž některé známe i z úprav *Ukvalská lidová poesie v písních a Ukvalské písně*. Současně Matula vyprávěl o lidové hudbě a zábavách v okolí Hukvald (Procházková 2006: 105–106).



To hustilo muziku (cymbal) Někdy aj tře: Clar Cymb Bass. – Janáčkova poznámka zachycující vyjádření Josefa Matuly. Horní Sklenov 1890.

lidových tanců na Moravě z roku 1893, Janáček FD₁ 2009: 65), použil jej také u charakteristiky hudeců z Kunčic pod Ondřejníkem (fejeton *Tance valašské a lašské* z roku 1891, FD₁ 2009: 34). V roce 1892 skladatel píše ve studii *O sbírkách lidových písní*:

„Ve valašské hudbě **cymbalista**, ve slovácké **kontráš**, druhý hudec, myslí v pravdě harmonicky. Oba dva ‚hustí‘ hudbu. Basista tím, že ‚tvrdí‘ hudbu v nejpodstatnějších tónech harmonických, základných, jest zajímavou osobností i z moderního stanoviska hudebního. [...] ‚Hustiti‘, tolik co harmonizovati. **Hustím** nářev; **hustím** trojzvuk čtyřzvukem, tj. kladu místo trojzvuku téhož stupně čtyřzvuk; **hustil** nář. písně.“ (Janáček FD₁ 2009: 50)

Opakovaný výskyt termínu nacházíme v rozsáhlém pojednání *O hudební stránce národních písní moravských* (1901) v souvislosti s instrumentálním doprovodem písní v Březové pod Lopeníkem (Janáček FD₁ 2009: 147, 149 aj.). V kontextu tradiční nástrojové hudby skladatel zvolil termín naposledy v roce 1906, když uvažoval o možných proměnách hry cimbalisty Ignáce Kotka z Lubna: „hustil by jinak“ (fejeton *Myšlenky cestou* – Janáček FD₁ 2009: 313).

Janáček-teoretik se vyznačoval tenkou hranicí a častým prolínáním mezi naukou o hudbě lidové a obecnou hudební teorií. Proto netrvalo dlouho a skladatel se vyjádřil o „zhušťování“ harmonického materiálu v pojednání *O skladbě souzvukův a jejich spojův* z roku 1896. Učinil tak v souvislosti se zhutněním spletny (Janáček TD₁ 2007: 186, 198),

dále když charakterizoval dojem dominantního čtyřzvuku ve skladbě (dtto: 260–261), a ponejvíce začal termín využívat při popisu účinků zahuštěných/zhuštěných akordů (dtto: 271, 273, 278, 284, 301, 310, 318, 335). Jednoduchý princip přenesený do učení o harmonii spočíval v tezi, že každý akord lze zahustit každým tónem anebo každým akordem, ale takový proces musí mít hudební smysl. Důležitou součástí teze bylo tvrzení, že na původním hudebním významu se nic nemění, akord se mění pouze na povrchu.

O další tříbení významů a nacházení nových kontextů se skladatel snažil ve své stati *O průběhu duševní práce skladatelské* v roce 1916 (Janáček TD₁ 2007: 441, 442). Svou teorii důkladně rozpracoval v *Úplné nauce o harmonii* z roku 1920, kde se zahuštěný akord stává běžně užívaným odborným termínem a zahušťování základním principem, o němž se jeho nauka opírá.⁹ Generace teoretiků i skladatelů, jejichž jména spojujeme s hudebním modernismem, poznali a docenili Janáčkův přínos díky tomu, že danou problematiku představil skladatel Alois Hába ve své *Nové nauce o harmonii*.¹⁰

Dá se říci, že tímto počinem na půdě hudební teorie Janáček navázal na liberalizující¹¹ směr sledovatelný v posledních dekadách 19. století např. v *Nauce o harmonii* Františka Z. Skuherského (1885). Ten bývá považován v tomto směru za průkopníka nových směrů, třebaže hodnocení jeho nauky vzbuzovalo kontroverzní názory a nevyznávalo vždy jednoznačně (Ludvová 1989: 40–41). Známa skutečnost, že Skuherský byl Janáčkovým učitelem na Varhanické škole v Praze v letech 1874–1875, však dostává v této souvislosti mimořádný význam.

Akademik Jaroslav Volek ve své stati publikované v roce 1961 o Janáčkově napsal, že bych teoretikem prvního řádu. A to přes všechny výtky, které pádně definoval a označil jako formální. Patří mezi ně zejména nedostatečná abstrakce hudebních jevů od

9. Janáček TD₁ 2007: 524–527, 533, 534, 540, 544, 550, 553, 556, 559–561, 563, 571, 583, 584, 594, 611, 618.

10. Německy Hába 1927: IX–XII; česky Hába 2000: IX–XII. Hába překládá výraz „zhušťovat“ jako „verdichten“.

11. Podle muzikologa Karla Risingera „přírodovědecký“ (srov. Risinger 1963: 7).



*Leoš Janáček
před svým domkem
na Hukvaldech
v roce 1926.*

teoretického schématu a komplikovaná terminologie. Naopak vyzdvihl psychologické hledisko, které Janáček do teorie jako jeden z prvních důsledně zavedl, a jako druhou zásluhu uvádí právě objev principu zahušťování (Volek 1961: 264–278). Termín zahušťování je reflektován jako obecný princip. Z mnoha souvislostí a rovin, které tento princip nabízí, se nejvýrazněji vykrystalizoval samostatný pojem „zahuštěný akord“, jenž, odhlédaje od všech výše uvedených dřívějších výskytů v Janáčkových textech, bývá spojován především s jeho *Naukou o harmonii* z roku 1920 (Volek 1997).

K pozoruhodným závěrům došel i Josef Hutter, který ve svém druhém dílu monografie *Hudební myšlení* označil princip zhušťování za multiplikační a celostní a vyzdvihl případnost Janáčkova označení (Hutter 2006: 103). V souvislosti se syntetizačními zásadami, které ve zvukové rovině umožňují vzájemné prostupování látek různých organizací (zde uvádí konkrétní příklad – různé barvy zvuku), Hutter přisoudil tomuto principu další efekty a možnosti, jejichž parametry zdaleka přesahují učení o harmonii (Hutter 2006: 270).

Při závěrečných úvahách o historii termínu „zhušťování“ lze připomenout principy definované německým muzikologem Hansem Eggebrechtem, nejuznávanější autoritou v této odborné oblasti. V našem případě určitě nejde o termín, který bychom hledali v kapitole „Historisch echte und wissenschaftlich gemachte Terminologie“ (Eggebrecht 1968: 403), spíše jde v tomto smyslu o protipól. Uvedený výraz byl do hudebního kontextu přijat z obecné češtiny, kde je využíván jak ve spojení s abstraktními, tak i konkrétními fyzikálními jevy. Do hudební terminologie se dostal přes zkušenost získanou v tradičním lidovém prostředí. Jedná se tedy o typický termín z okruhu „die in die Musik hinübergenommenen Wörter“ – vocabula musica accepta (Eggebrecht 1968: 59).

Literatura:

- BECKERMAN, Michael 1994: *Janáček as theorist*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- BLAŽEK, František 1878: *Theoreticko-praktická nauka o harmonii pro školu a dům*. Praha: I. L. Kober.
- BLAŽEK, Zdeněk 1968: Janáčkova hudební teorie. Janáčkovo hudebněteoretické názvosloví. In: JANÁČEK, Leoš: *Hudebně teoretické dílo I.: spisy, studie, dokumenty*. Praha: Supraphon, s. 21–51.
- DUŠEK, Bohumil 1968: Janáčkovy názory na hudební harmonii v letech 1884–1912. *Hudební věda* 5, s. 374–404.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich 1968: *Studien zur musikalischen Terminologie*. Mainz: Verlag der Wissenschaften und Literatur.
- FUKAČ, Jiří – POLEDNÁK, Ivan 1981: *Hudba a její pojmoslovný systém*. Praha: Academia.
- GREGORA, František 1876: *Nauka o harmonii hudební: postupy harmonické na základě basu fundamentálního*. Praha: F. A. Urbánek.
- HÁBA, Alois 1927: *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*. Leipzig: F. Kistner & C.F.W. Siegel.

- HÁBA, Alois 2000: *Nová nauka o harmonii diatonické, chromatické, čtvrttónové, třetino-tónové, šestinotónové a dvanáctinotónové soustavy*. Jinočany: Nakladatelství H & H.
- HUTTER, Josef 2006: *Hudební myšlení. Od pravýkřiku k vícehlasu II*. K vydání připravila J. Gabriellová. Praha: Etnologický ústav AV ČR.
- JANÁČEK, Leoš (FD₁) 2009: *Folkloristické dílo (1886–1927). Studie, recenze, fejetony a zprávy. Řada I/ Svazek 3-1*. Eds. J. Procházková, M. Toncrová, J. Vysloužil. Brno: Editio Janáček ve spolupráci s Etnologickým ústavem AV ČR, v. v. i.
- JANÁČEK, Leoš (LD₁) 2003: *Literární dílo (1875–1928). Fejetony, studie, kritiky, recenze, glosy, přednášky, proslovy, sylaby a skici. Řada I/ Svazek 1-1*. Ed. T. Straková, E. Drliková. Brno: Editio Janáček.
- JANÁČEK, Leoš (TD₁) 2007: *Teoretické dílo (1877–1927). Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví. Řada I/ Svazek 2-1*. Eds. L. Faltus, E. Drliková, S. Přibáňová, J. Zahradka. Brno: Editio Janáček.
- JANEČEK, Karel 1965: *Základy moderní harmonie*. Praha: Československá akademie věd.
- JELÍNKOVÁ, Zdenka 1987: Zprávy o lidovém tanci a hudbě na Moravě a ve Slezsku v Bartošově pozůstalosti. In: *Slovácko* 29, s. 89–106.
- KŮFHABEROVÁ, Božena 1979: *Janáčková hudební terminologie*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita.
- LUDVOVÁ, Jitka 1989: *Česká hudební teorie novější doby 1850–1900*. Praha: Academia.
- PARÍZKOVÁ, Zuzana 2008: „Odborný text o dějinách umění a terminologie.“ *The Linguistica online journal* [cit. 11. 11. 2013]. Dostupné z: <<http://www.phil.muni.cz/linguistica/art/parizkova/par-001.pdf>>.
- PROCHÁZKOVÁ, Jarmila 2006: *Janáčkovy záznamy hudebního a tanečního folkloru. I. Komentáře*. Brno: Doplněk; Etnologický ústav AV ČR.
- RISINGER, Karel 1963: *Vůdci osobnosti české moderní hudební teorie. Otakar Šín, Alois Hába, Karel Janeček*. Praha: Státní hudební vydavatelství.
- RISINGER, Karel 1965: Zahuštěné akordy a otázka konsonance a disonance v hudbě XX. století. *Hudební věda* 2, č. 4, s. 585–590.
- SKUHERSKÝ, František Z. 1885: *Nauka o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší se zvláštním zřetelem na mohutný rozvoj harmonie v nejnovější době*. Praha: F. A. Urbánek.
- STRAKOVÁ, Theodora 1957: *František Bartoš a Leoš Janáček : vzájemná korespondence*. Gottwaldov : Krajské museum v Gottwaldově.
- ŠTĚDRŇ, Miloš – ŠLOSAR, Dušan ²2010 (¹2004): *Dějiny české hudební terminologie*. Brno: Masarykova univerzita.
- VOLEK, Jaroslav 1961: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: Knihnice Hudebních rozhledů.
- VOLEK, Jaroslav 1997: Zahuštěný akord. In: FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Výkonný redaktor Petr Macek. Praha: Editio Supraphon, s. 1015–1016.

From a Living Tradition to the Theory: Comments on the Origin of the Term ‘Zahušťování’ in Janáček’s Terminology

The contribution of Czech composer Leoš Janáček (1854–1928) to music theory has been appreciated especially in the field of harmony. Within the context of music theory, Janáček’s ideas on the ‘thickness’ of harmonic material first appeared in his study *O skladbě souzvukův a jejich spojův* (*On the Construction of Chords and their Connections*) in 1896. The term became fully developed and frequently used in his *Úplná nauka o harmonii* (*The Complete Harmony Theory*) in 1920. The professional public was exposed to the term especially through this text, and as a result, Janáček’s term “zhuštěný akord”, a ‘thickened chord’, has been considered a standard term by the music theory of the 20th century. What is less known is the fact that the origin and the use of the term by Janáček can be documented in connection with his experience with and discoveries from traditional folk music. Janáček heard the phrase “hustit muziku” (‘to make music more thick’) for the first time in 1890, from the singer Josef Matula from Horní Sklenov (Hukvaldy). Next year, Janáček used the term in his study *Tance valašské a lašské* (*Valachian and Lachian Dances*), while describing the habits and accompaniment progression of folk string musicians. In connection with musical folklore Janáček used the term on and off until 1906. It is important to note the analogy between frequent inspirational links of musical folklore and Janáček’s activities as a composer; nevertheless, this is a unique and extremely successful transition of folk music terminology into specific music and theoretical terminology.

Key words: Janáček; ‘zahušťování’; music terminology; music theory; harmony; folk music.

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

OD VARIABILITY K TVORBĚ: KE VZNIKU NOVÝCH LIDOVÝCH PÍSNÍ NA MORAVĚ A VE SLEZSKU VE DRUHÉ POLOVINĚ 20. STOLETÍ

Marta Toncrová

Termín *nová písňová tvorba* představuje poměrně rozmanitou škálu přednesových a tvůrčích aktivit. I když tvořivost v lidové hudební kultuře je charakterizována jako kolektivní, ve svých počátcích je individuální (byť skrytá a většinou nevystopovatelná). Individuálnost tvoření vystupuje u nových písní mnohem výrazněji než u tzv. pravých lidových písní. Při sledování procesu nové tvorby logicky dospějeme k monografickému studiu určitých konkrétních jednotlivců, konkrétních zpěváků.

Bylo by jednoduché označit za novou tvorbu vytvoření nového textu nebo složení nápěvu, popř. kompletní písně. V souvislosti s vytvářením nových textů nebo melodií je však třeba pohlédnout blíže na problém interpretace lidových písní. Dobře tomu napomáhá výše zmíněné monografické studium jednotlivých nositelů, hlavně zpěváků, lhostejno, zda jde o významné či průměrné interprety.¹ Podle zjištění z terénních výzkumů můžeme v podstatě rozdělit zpěváky podle jejich přístupu k interpretaci písní na dva základní typy. Označíme je jako typ **konzervativní** a typ **progresivní**. První uchovává tvar písní v ustálené podobě a k další, opakované interpretaci přistupuje stále stejným způsobem. Nemá ambice se tvořivě na interpretaci podílet, při zpěvu pouze reprodukuje a nic nového nevytváří. V českém prostředí známe takové typy mezi významnými nositeli zejména díky tomu, že v případech, kdy šlo o výjimečné zpěváky, vraceli se k nim různí sběratelé v návratných výzkumech, v různém čase. Proto existují záznamy, které dokládají neměnnost písní i v opakovaných podáních

1. V české literatuře se tímto problémem začali badatelé zabývat poměrně pozdě, nicméně o existenci dobrých zpěváků a o jejich úloze v tradiční kultuře najdeme zmínky už u sběratelů 19. století, např. v Bartošově druhé sbírce (Bartoš, František 1889: *Národní písně moravské, v nově nasbírané*. Brno: Matice moravská).

s větším časovým odstupem. Zpěvačkou tohoto typu byla např. Zuzana Martynková z Horní Lomné na Těšínsku.² Její podání zaznamenali polští sběratelé ve 30. letech 20. století,³ ve druhé polovině 20. století pak čeští badatelé.⁴ Podobně se vystřídala řada sběratelů v různých časových obdobích⁵ u Marie Procházkové ze Strážnice. Tato zpěvačka však představuje jiný typ interpreta, o kterém bude pojednáno dále.

Interpret, kterého jsme nazvali konzervativní a který pouze reprodukuje, se našeho tématu se vlastně netýká. Zde jej zmiňujeme pouze pro úplnost, pro odlišení od dalšího typu, který více souvisí s procesem, který pro stručnost označujeme jako novou tvorbu. Tzv. **produkční** nebo **progresivní** typ zpěváka přistupuje k interpretaci s jiným záměrem než typ konzervativní. Píseň pro něj není stabilní, definitivní útvar. Podle nálady nebo podle potřeby zpěvák píseň dotváří. Můžeme rozlišit několik znaků této aktivity a faktorů, které jej ovlivňují: **proces tvorby, její účel, důsledky a hodnocení.**

Pokud jde o vlastní proces variačních obměn a nové tvorby, můžeme rozlišovat různou povahu zásahů do struktury písní a různý podíl tvořivé aktivity. Někdy jde jen o jakousi okamžitou výpomoc, při níž se dotváří hlavně text novými výrazy či obraty v okamžicích, kdy zpěvákovi selže paměť. V dalších případech dochází k doplnění nebo přetvoření textu, přičemž jde o vědomou změnu. Cílem zpěváka je vylepšit text (když se mu zrovna nelíbí) nebo jej vhodněji přizpůsobit situaci, zejména v takových případech, kdy chce interpret píseň přizpůsobit konkrétní situaci či konkrétním osobám. Provádí to např. vkládáním vlastních jmen místo obecných substantiv, naznačením zpěvní příležitosti nebo funkce písně apod.

2. Zuzana Martynková (1887–1978) byla zpěvačka s rozsáhlým repertoárem a ustáleným přednesem. Obdivuhodná byla její paměť na texty, které reprodukovala stále beze změny i s větším časovým odstupem. Záznamy z výzkumu u Z. Martynkové, pořízené v letech 1957–1973 badateli z brněnského pracoviště Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i., jsou součástí dokumentačních fondů této instituce. Jsou uloženy v signatuře P (srov. též Gelnar – Sirovátka 1967).
3. Józef Ligęza, Stanisław Bystroń či Stefan Marian Stoiński (srov. Ligęza – Stoiński 1938: 118).
4. Jaromír Gelnar, Oldřich Sirovátka a Marta Toncrová.
5. Karel Plicka, Vladimír Ůlehla, Vítězslav Volavý, Jiří Pajer, Zdenka Jelínková, Olga Hrabalová a Marta Toncrová (srov. např. Pajer 1986: 51).

1. verze nápěvu

Ve Ska - li - ci u klá - šte - ra ve - rbun -
 ko - ši hrá - li a o - ni si
 o mně po - ví - da - li.

2. verze nápěvu

Ve Ska - li - ci u klá - šte - ra ve - rbun -
 ko - ši hrá - li a o - ni si
 o mně po - ví - da - li.

Příklad obměňování nápěvu písně.

*Zpěv Tomáš Kúsalič (nar. 1845), zápis Hynek Bíl, Liděřovice (1906), sbírkové fondy
 brněnského pracoviště Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i., sign. A 55/10.*

Další způsob zásahu především do slovesné složky představuje připojení nových slok v případě neúplných písní, a to buď převzetím textu z jiných variant téže písně, nebo vlastním skládáním. Můžeme se setkávat i s obměňováním hudební složky, např. při opakování motivu s transpozicí na jiný stupeň. Poměrně často dochází rovněž k rytmickým obměnám, např. k formování nepravidelných rytmických skupin, jako jsou trioly a kvintoly, k prodlužování rytmických hodnot v závěru frází i na konci celé strofy, k hromadění repetice atd. (Toncrová 1981: 210).

Pu-jdě-me my tu ce-sti-čku ku dvo - ru, ku dvo -

6 ru, za-spi-va-me tu pi-šni-čku o Bo - hu,

11 za-spi-va-me tu pi - šni-čku o Bo - hu.

Obměna 7.–10. taktu v následující 2.–4. sloce:

Příklad obměňování nápěvu písně.

Zpěv Veronika Matýsková (nar. 1881), zápis Marta Toncrová, Ostravice (1970), sbírkové fondy brněnského pracoviště Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i., sign. A 1306/44.

Většinou jde o individuální obměny nápěvu, které se dále nešíří. Zjistit to ovšem lze pouze na základě konfrontací různých podání jediné písně v interpretaci jediného nositele. Lze namítnout, že v takových případech nejde o novou tvorbu. Samozřejmě nejde, pokud tento proces chápeme zjednodušeně jen jako vytvoření nového textu nebo nápěvu, popř. obojího. Jde však už o počáteční stadium procesu, který začíná drobnými zásahy a postupuje až k vytváření nových písní. Ostatně už volba určitého nápěvu v těch případech, kdy se text spojuje s různým hudebním zpracováním, tedy u písní s volnou vazbou hudební a slovesné složky, znamená určitý tvořivý akt. Vladimír Úlehla v díle *Živá píseň* k výběru nápěvu uvádí výpověď zpěváka Jana Machálka-Rakušana ze Strážnice: „...já dyž mám

umět pěsničku, mosím ju umět od konca do konca a mosím aji umět dát i notu. [Sběratel]: „*A jakou notu jí to dáváte, vždyt' snad má svoji notu?*“ [Zpěvák] „*Ja, tož má, má taková, jakú já i dám.*“ (Úlehla 1949: 32)

Sledujeme-li tvoření nových písní z tohoto úhlu, pak se variační obměna jeví jako proces vedoucí až k vlastní tvorbě, která je chápána jako nejvyšší forma variability. Ve studii Jaromíra Gelnara a Oldřicha Sirovátky *Faktory variačního procesu v lidové písni* je variační proces posuzován následovně: „Podrobnější pohled na tzv. nové, samostatné písně na Těšínsku objasnil, že jejich tvorba není nic zásadně odlišného od celého variačního procesu: jde jen o nejvyšší, nejsamostatnější stupeň variačního dění, na jehož počátku a nejnižším stupni stojí bezděčné slovní záměny a obměny.“ (Gelnar – Sirovátka 1967: 188)

Na příkladu Veroniky Matýskové (1881–1972), zpěvačky z Lašska, u níž byl prováděn výzkum během druhé poloviny 20. století až do jejích devadesátin (srov. Toncrová 1971), je možno pozorovat celý výše naznačený proces tvořivé aktivity: od doplnění textu jednotlivými výrazy – to při zpěvu tradičních lidových písní, v nápěvu dále přes vkládání vdechových pomlek do taktů, což vedlo k narušování pravidelných taktů k ustálení nepravidelných až ke skládání nových slok doplňujících tradiční texty či k tvorbě celých nových písňových textů. Tvůrčí proces tedy směřoval od nahodilých, neustálených obměn přes doplňování zejména textu až k nové tvorbě. To vše u jediné interpretky, která představovala nositelku tradičních písní žijící celý život v jedné lokalitě, která se nikdy nezúčastňovala vystupování před publikem. Podobných případů bychom bezpochyby mezi lidovými zpěváky našli více.

Sledujeme-li cíl tvorby nových lidových písní, zjišťujeme, že vznikají buď z vnitřní potřeby (pro sebe), nebo pro veřejnost (příležitostná tvorba, prezentace na veřejnosti, na objednávku).

První skupinu reprezentuje např. zpěvák Jožka Severin (1916–1991) z Tvrdonic na jižní Moravě (srov. Toncrová 1997b, 2006). Šlo o představitele tradičního lidového podání, o interpreta zpívajícího jak v rodišti, tak při vystoupeních na veřejnosti, v rozhlase apod., a to po celé někdejší Československé republice i za jejími hranicemi. Jeho repertoár byl rozsáhlý, tak jak tomu bylo na Podluží i na Slovákku vůbec obvyklé. Vedle písní, které se zpívaly v celém regionu Podluží, se v repertoáru J. Severina zformoval užší výběr určený především k vystupování před publikem.

Severinovo podání můžeme označit jako produktivní, on sám svůj zpěv charakterizoval jako „podléhající okamžité náladě“. Tutéž píseň při opakovaném provedení obměňoval, prodlužoval hodnoty zejména finál, měnil tempo. Textu se změny většinou netýkaly. Poměrně dlouho se nevědělo o tom, že sám skládá nové písně v duchu tradičních lidových. Až v době, kdy už byl dobře znám jako jeden z nejlepších domácích interpretů lidových písní, zejména díky rozhlasovým a gramofonovým nahrávkám s BROLNem, s CM Břeclavan, CM Podlužan a s dalšími významnými instrumentálními tělesy, přiznal se k autorství písní. Šlo o písně, které nebyly známé a jejichž jediným interpretem byl on sám. Na veřejnost se dostaly jen díky rozhlasovému cyklu *Jožka Severin tentokrát vypráví*, který vysílal v 70. letech Československý rozhlas v Brně. Z podoby písní vyplývá, proč byl Severin jediným interpretem – charakterizuje je totiž určitá náročnost. Zpěvák skládal takové písně, které byl sám schopen zazpívat. Jeho vysoký tenor a dobře zvládnutá pěvecká technika mu dovoľovala, aby se ve svých výtvorech neuchyloval k obvyklým jednoduchým a snadno zapamatovatelným melodickým postupům. Bezpochyby i proto jeho písně ani nemohly proniknout do podání širších vrstev.

Z Podluží pocházel rovněž Fanoš Mikulecký (1912–1970) z Mikulčic,⁶ známý skladatel písní zpravidla označovaných jako lidové. Jeho skladby totiž byly považovány za pravé lidové až do té doby, než se v roce 1952 přiznal k jejich autorství. Do té doby už ale řada jeho písní (*Mikulecké pole; V širém poli studánečka kamenná; Mikulecká dědina malovaná; Vínečko bílé; Jak sa, mamko, vydám* ad.) pevně zakořenila v repertoáru skupinového zpěvu nejen na Podluží, ale po celé Moravě i v Čechách a staly se tedy po určitou dobu pevnou součástí spontánního zpěvu v českých zemích.

Tvoření nových písní si někdy vyžádá konkrétní příležitost. Vznikají tak písně, o jejichž autorovi je známo, že je stvořil, že nejde o lidovou píseň. Přesto se zařadí do repertoáru, a to tím spíše, jestliže byly složeny ke konkrétní situaci, např. pro fašankovou obchůzku, svatební obřad apod.⁷

6. Vlastním jménem František Hřebačka. Srov. Matuszková 1997b; Thořová 1968; Mikulecký 1978, 1980.

7. Např. v obci Křoví se taková píseň dnes stala pevnou součástí fašankové obchůzky. Je známo, kdo ji složil a kdy (Toncrová – Smutná 2011: 291–292).

Dvě sestry z obce Janovice na Lašsku, Anna Dřevjaná (1905–1984) a Božena Peterková (1911–1995) jsou na poměrně širokém území známe jako tvůrkyně nových písní.⁸ O tom, že skládají nové texty i nápěvy, lidé na Lašsku věděli. Jejich výtvořby byly dále šířeny a interpretovány, na folklorních slavnostech v Dolní Lomné měly své místo jako znělka slavností nebo jako stálé číslo při vystoupeních různých folklorních souborů – vedle tradičních lidových písní. Jejich nové písně tak pronikly do širšího zpěvního repertoáru a staly se jeho trvalou součástí, podobně jako tomu bylo u písní Fanoše Mikuleckého.

Proslulý hrčavský gajdoš a zpěvák Pavel Zogata (1907–1985) byl nejen významným interpretem, ale i tvůrcem (Stolařík 1952: 23; Zogata 1997). Skládal hlavně taneční písně k těšínskému párovému točivému tanci zvanému ověňžok. Jako zpěvák byl významným představitelem tzv. horského zpěvu, jako gajdoš jeden z posledních představitelů tradičního instrumentálního projevu těšínského Slezska, jako skladatel příležitostný autor nových písní. Často vystupoval před veřejností, takže existovala možnost, že se jeho výtvořby mohly uplatnit i u jiných interpretů. Byl však natolik osobitým interpretem, že ho stěží mohl někdo následovat, snad jen přebírat některé texty nebo jednotlivé sloky.

Zcela jiný typ představovala Rozálie Horáková-Uhrová (1912–1980) z Lanžhota, která skládala texty i nápěvy na objednávku.⁹ Na Podluží, kde celý život žila, byla dobře známá jako lidová skladatelka. V jejím případě nešlo o příležitostnou tvorbu, nýbrž o skládání písní pro konkrétní příležitost. Byla totiž uznávanou skladatelkou svatebních písní a písní pro tzv. *svícu*, tj. písní zpívaných chasou v předvečer svatby při loučení se svobodou.

Klademe-li si otázku, jaký mají význam nové lidové písně, můžeme konstatovat, že znamenají jednak rozšíření repertoáru, a to dlouhodobé nebo časově omezené, jednak jsou programově využívány k různým účelům, nebo se o nich třeba ani neví. Ze skladatelů na Podluží je možno jmenovat vedle již zmíněného Fanoše Mikuleckého další známé autory

8. Anna Dřevjaná srov. Toncrová 1997a; Božena Peterková srov. Stuchlý – Uhlíková 1997.

9. Informace o životě a díle Rozálie Horákové-Uhrové srov. Thořová 1971; Uher 1972; Rampáček 1981; Holý 1982; Jeřábek – Holý 1983 ad.

– Jožu Uhra, Ladislava Hnátku, Květu Nešporovou či Jana Kružíka. U všech těchto lidových skladatelů jde o tvorbu různých písní, které patří zcela k tzv. nové tvorbě, přičemž vycházejí z tradičních lidových písní. Rozdíl se objevuje v tom, že např. Mikuleckého písně vyšly ve dvou brožovaných tiscích, jsou tedy snadněji dostupné pro veřejnost a mohou se tak stát obecně známými i se svým autorem. U ostatních autorů nejsou písně běžně přístupné. Např. oblíbená, rozšířená a nejen na Podluží zpívaná píseň *Vinohrady, vinohrady, dobré víno dáváte* je zpravidla považovaná za tzv. pravou lidovou píseň. Méně už je známé, že jde o autorský výtvar Jana Kružíka z Tvrdonic, národopisného pracovníka, autora knihy *U muziky na Podluží* i dalších národopisných publikací (Matuszková 1997a).

K písním rozšířeným jen v určité době můžeme zařadit v 50. letech minulého století zpopularizované písně od tvůrkyně prózy a písní Anežky Gorlové (1910–1993).¹⁰ Její píseň *Dobre je, dobre je, že už není pána* byla ve své době dokonce zařazena do oficiálních učebnic hudební výchovy, další její skladby zněly v rozhlase. Šlo převážně o texty – Gorlová složila k některým písním i nápěvy, její texty však po hudební stránce zpracovávali spíše jiní hudebníci (Mojmír Vyoral, Bohuslav Bída, Štěpán Lucký). Písně v lidovém tónu vycházely rovněž tiskem. Úvodní slovo jednoho z tisků nazvané *Za novou lidovou píseň: píseň družstevnickou* napovídá zaměření těchto písní. V 80. letech 20. století skládala Anežka Gorlová písňové texty pro dechové hudby, autorem nápěvů k nim byl Milan Čechovský. I když řada písní A. Gorlové s budovatelskou či družstevnickou tematikou se stala na určitou dobu repertoárovými čísly některých úspěšných souborů (Hradišťan, Jasénka, BROLN, Československý soubor písní a tanců), jejich setrvání v živém repertoáru bylo časově omezeno, nejspíš právě pro svůj aktuální obsah.

Už jsme zmínili, jaké místo v lašském regionu zaujímá tvorba Anny Dřevjané a Boženy Peterkové. Podobně na Slovácku, ve Svatobořicích-Mistříně, působí tvorba Jaroslava Měchury (1926–1993), jehož skladby jsou oblíbené a jsou vědomě zařazovány do vystoupení místního

10. Informace o autorce písní, spisovatelce, vypravěčce a vyšivačce Anežce Gorlové srov. Hrabalová 1954; Černušák et al. 1963: 369, Uhlíková 1997 ad.

mužského sboru souboru i do zpěvu v intimně domova, takže je lze považovat za trvalou součást současného repertoáru obce (Císaríková – Marada 2011: 11).

Naproti tomu by písně Jožky Severina asi zůstaly provždy jen u svého tvůrce, nebýt zmíněného rozhlasového cyklu, vedeného snahou ukázat populárního zpěváka i z jiné strany než pouze z přednesové, interpretační. Také zpěvačka Veronika Matýsková jako typ nositele nepřekračujícího lokální společenství, v němž žila, zůstala se svými tvořivými pokusy zcela neznámá. Svědectví o nich podal pouze odborný průzkum jejího repertoáru ze strany hudebních folkloristů. I to patří k charakteristikám procesu, který označujeme jako nová tvorba.

Nové písně jsou podrobeny určitému posouzení jak ze strany komunity, zpěváků, tak ze strany odborníků. Hodnocení může vypovídat v jejich prospěch nebo nové skladby mohou být posuzovány negativně. Nové nebo přepracované písně jsou výsledkem procesu ústního tradování, při němž obměna nebo nový tvar vznikne nedopatřením i vědomým přetvářením, obměňováním některé složky, popř. více složek, často v důsledku okamžitého rozpoložení zpěváka nebo jako projev osobní tvořivé aktivity. Novou tvorbu můžeme charakterizovat jako napodobující tradiční nebo tzv. pravé lidové písně, anebo jako skutečnou autorskou tvorbu, která nechce nic napodobovat a vytváří nové hodnoty. K lidovým písním se někdy přibližuje tím, že je tvořena v jejich duchu: používá podobných slovních obrátů, přívlastků, melodických postupů či obdobných rytmických formulí. Na přijetí obou typů skladeb a na jejich dalším setrvání v živém podání nebo naopak na odmítnutí má vliv více faktorů – ne vždy stejných. Na tomto místě bychom mohli připomenout odbornou kritiku výtvořů Fanoše Mikuleckého po odhalení jeho autorství. A to vzdor tomu, že před tím se Mikuleckého písně přijímaly jako pravé lidové. Svědčí o tom přijetí širokou veřejností – tedy spíše laickými milovníky Mikuleckého tvorby. Ze strany amatérů, řadových zpěváků lidových písní např. ve Svatobořicích-Mistříně, jsou stejně tak s oceňováním přijaty a dále udržovány písně zdejšího zakladatele mužského sboru Jaromíra Měchury.

Hudební folkloristka Věra Thořová, která se otázkou tzv. nové tvorby v naší literatuře nejvíce zabývala, uvádí, že nové písně vznikaly hlavně po roce 1945 (Thořová 1960: 179). Skládání nových písní, dotváření či

jejich obměny nejsou ovšem jen záležitostí druhé poloviny 20. století, tj. období, na něž v tomto pojednání odkazujeme. Např. na zpěvačku-tvůrkyni žijící v Bohonicích (dnešní brněnská čtvrť Bohunice), u které zapisovala v době příprav na Národopisnou výstavku v Troubsku v roce 1894, upozornila Františka Kyselková ([1948]: 5). Více se ovšem o vytváření nových písní dovídáme až později, v době, kdy si sběratelé a badatelé začali blíže všimát tvůrčích aktivit lidových zpěváků. Pro starší období, tedy pro období před polovinou 20. století není bohužel dostatek dokladů.

Tento příspěvek si klade za cíl uvést do problematiky nové tvorby lidových písní. Tak se tato dílka doposud označují a není vyloučeno, že by se tento termín mohl objevit i v encyklopedii. Účelem není hodnotit jejich kvalitu či sledovat jejich kvantitu. Spíše jde o to představit, jak různě a složitě mohl probíhat proces, který máme možnost poznat díky dlouhodobému terénnímu výzkumu a který označujeme poněkud lakonicky jako „novou tvorbu“.

Prameny a literatura:

- CÍŠARÍKOVÁ, Klára – MARADA, Rostislav (eds.) 2011: *Písňe ze Svatobořic-Mistřína*. Brno – Svatobořice-Mistřín: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i., Praha – pracoviště Brno ve spolupráci s Mužským sborem Svatobořice-Mistřín.
- ČERNUŠÁK et al. 1963: *Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek první A–L*. Praha: Státní hudební vydavatelství, s. 369.
- DŘEVJANÁ, Anna 1956: *To janovské hradisko*. Ostrava: nakl. KNV.
- DŘEVJANÁ, Anna 1965: *Nad horami svito*. Frýdek-Místek: Okresní osvětový dům.
- DŘEVJANÁ, Anna 1978: *Od te naši Lyse*. Ostrava: Krajské kulturní středisko.
- GELNAR, Jaromír 1959: Některé slohové znaky v písňové tvorbě Boženy Peterkové z Janovic. *Radostná země* 9, s. 8–11.
- GELNAR, Jaromír – SIROVÁTKA, Oldřich 1967a: U zpěvačky Zuzany Martynkové. *Národopisné aktuality* 4, 1967, č. 1, s. 18–25.
- GELNAR, Jaromír – SIROVÁTKA, Oldřich 1967b: Faktory variačního procesu v lidové písni. *Národopisný věstník československý* 2 (35), s. 183–198.
- GORLOVÁ, Anežka 1951: *Nech sa dobre darí*. Praha: Osvěta.
- HAVLÍČEK, Stanislav 1952: Od lidové písně k tvorbě Anežky Gorlové. *Lidová tvořivost* 3, č. 4, s. 166–168.
- HOLÝ, Dušan 1982: Lidoví skladatelé a písmáci z Lanžhota na Podluží. *Národopisné aktuality* 19, s. 179–199.
- HRABALOVÁ, Olga 1954: Nová tvorba A. Gorlové. *Československá etnografie* 2, s. 145–156.

- JEŘÁBEK, Richard – HOLÝ, Dušan 1983: Lidová kultura. In: VERMOUZEK, R. a kolektiv: *Lanžhot. Příroda a dějiny*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně ve spolupráci s JZD Československo-korejského přátelství v Lanžhotě, s. 395–418.
- KOSÍK, Jan 2012: *Fanoš Mikulecký: lidový hudební skladatel na Podluží*. Mikulčice: Obecní úřad.
- KYSELKOVÁ, Františka [1948]: *Jak jsem sbírala lidové písně*. Brno: vl. nákladem.
- LIGEZA, Józef – STOJŃSKI, Stefan Marian (eds.) 1938: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska. Tom II. Pieśni balladowe. O zalotach i miłości*. Kraków: Polska akademia umiejętności. Wydawnictwa śląskie.
- MATUSZKOVÁ, Jitka 1997a: Kružík, Jan. In: PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 62–63.
- MATUSZKOVÁ, Jitka 1997b: Mikulecký, Fanoš. In: PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 76–77.
- MIKULECKÝ, Fanoš 1978: *Písně I*. Hodonín: Okresní kulturní středisko.
- MIKULECKÝ, Fanoš 1980: *Písně Fanoše Mikuleckého – věneček z rozmarýnu*. Hodonín: Okresní kulturní středisko.
- PAJER, Jiří 1956: *Marie Procházková 1886–1986, zpěvačka ze Strážnice*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost.
- Písně Anežky Gorlové* 1955. Praha: Mladá fronta.
- RAMPÁČEK, Josef 1981: *Lidová skladatelka Rozálie Horáková-Uhrová z Lanžhota (1920–1980)*. Diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta UJEP.
- STIBOROVÁ, Věra 1960: Problematika nových lidových písní. *Český lid* 47, 4, s. 179–188.
- STOLARÍK, Ivo 1952, 1954: Lidová hudební tvořivost na Hřčavě. *Radostná země* 2, s. 22–36, 109–116; 4, s. 81–85, 112–115.
- STUCHLÝ, Václav – UHLÍKOVÁ, Lucie 1997: Peterková, Božena. In: PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 92.
- THOŘOVÁ-STIBOROVÁ, Věra 1968: Lidový skladatel dnešní doby. (Písněová tvorba Fanoše Mikuleckého.) *Český lid* 55, s. 36–49.
- THOŘOVÁ, Věra 1969: Nová písněová tvorba na Kyjovsku. *Malovaný kraj* 5, 1969, s. 4–7.
- THOŘOVÁ, Věra 1971: Písně současných skladatelů v Poláckově sbírce „Slovácké pěsničky“. *Národopisné aktuality* 8, s. 243–261.
- THOŘOVÁ, Věra 1960: Problematika nových lidových písní. *Český lid* 47, 1960, s. 179–188.
- TONCROVÁ, Marta 1971: Veronika Matýsková a její písně. *Národopisné aktuality* 8, s. 359–368.
- TONCROVÁ, Marta 1981: Zpěvačka Františka Petrů a její repertoár. *Národopisné aktuality* 18, s. 207–214.
- TONCROVÁ, Marta 1997a: Dřevjaná, Anna. In: PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 25.
- TONCROVÁ, Marta 1997b: Severin, Josef. In: PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 104.
- TONCROVÁ, Marta 2006: Život s písní. K nedožitým 90. narozeninám zpěváka Jožky Severina. *Slovácko* 48, 2006, s. 103–108.

- 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.
- UHER, Jindřich 1992: *Píseň teskné radosti: život a dílo Fanoše Mikuleckého, 1912–1970*. Hodonín: Dům kultury.
- ÚLEHLA, Vladimír 1949: *Živá píseň*. Praha: F. Borový.
- VESELÝ, Miroslav (ed.) 2006: *Měchura Jaromír: Podme, chlapi, před muziku. Pěsničky, básně a říkání J. Měchury*. Svatobořice-Mistřín: Mužský sbor Svatobořice-Mistřín.
- VOLAVÝ, Vítězslav 1966: Lidová zpěvačka Marie Procházková. *Národopisné aktuality* 3, č. 1, s. 19–28.
- ZOGATA, Jindřich 1997: Zogata, Pavel. In: PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 134.

From Variability to Creativity: on the emergence of new folk songs in Moravia and Silesia in the second half of the 20th century

The author comments on the process of the creation of new folk songs: in specialized literature, such a process is called the utmost form of variation changes. Field research documents several types of variations, such as from random changes to regular changes, changes in the completion of song parts (such as new stanzas), the creation of lyrics or composing the melody, up to creating a completely new song. The examples used come from the last decades of the 20th century, with some older and contemporary exceptions. Newly created songs remain a part of the song repertoire of their creator, or they are accepted by a collective of singers who make them part of their repertoire. Creating new songs on commission stands aside as something special. Rozálie Horáková-Uhrová from the community of Tvrdonice represents an outstanding example: she created lyrics to wedding songs and to songs performed on the eve of married life, during a good-bye-to-single-life party (called *svíca* locally). New songs can enter a common active repertoire of being sung continuously and extensively, as is evident in songs by Fanoš Mikulecký from Mikulčice, south Moravia. On the other hand, the life span of some new songs by folk creators is limited by their topics, which can be documented in songs composed on the occasion of establishing united agricultural cooperatives by Anežka Gorlová. The issue of composing new folk songs has not been fully the focus of scholarly studies. As such, it represents one of the issues which would deserve a special entry in encyclopaedias.

Key words: Musical folklore; new creativity; new folk song; Moravia; Fanoš Mikulecký; Josef Severin; Rozálie Horáková-Uhrová.

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

NĚMECKÁ LIDOVÁ PÍSEŇ NA ZÁPADĚ ČECH

Marta Ulrychová

Od skončení druhé světové války do roku 1989 se česká folkloristika hudebním lidovým tradicím německého obyvatelstva příliš nevěnovala. Tři miliony Němců žijících v předválečném Československu byly v letech 1945–1946 odsunuty do sousedního Německa a život těch, kteří směli zůstat, tehdy málokoho zajímal. V západních Čechách mezi čestné výjimky patřili manželé Miroslav a Aleša Balounovi, autoři publikací vytvořených na základě studia starší německé regionální literatury a vlastního sběru mezi pamětníky. V případě folkloristiky jako vědecké disciplíny mohla být podobná iniciativa pouze privátní záležitostí badatele, nikoliv úkolem, jemuž by se dotýčný mohl věnovat na akademickém pracovišti. Přesto se německé písně objevily roku 1987 v publikaci Jaroslava Markla *Nejstarší sbírky českých lidových písní*, v níž autor mimo jiné otiskl také některé písně a taneční melodie uveřejněné roku 1825 Johannem Rittersberkem.

V 90. letech 20. století se situace obrátila. Otevření hranic dalo možnost spolupráce s odborníky na německých univerzitách a tamějších institucích. V západních Čechách jako jeden z prvních zareagoval Josef Režný. Péčí Chebského muzea vydal v roce 1992 publikaci *Po stopách dudáků na Chebsku*. O tři roky později editoval Lubomír Tyllner za spolupráce Ralpa Heimratha, Wolfganga Mayera a Elišky Čáňové rukopisnou sbírku Thomase Antona Kunze z první poloviny 19. století *Böhmische Nationalgesänge und Tänze / České národní zpěvy a tance*, kterou v 90. letech 20. století objevil tehdejší pracovník Ústavu pro etnografii a folkloristiku Antonín Vlček. Lidová píseň německých obyvatel se stala předmětem zájmu i nastupující generace. Na katedře muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy zakončil v roce 1993 své studium Tomáš Spurný diplomovou prací *Lidová instrumentální hudba německé Šumavy*.

Zásadní práci, která dnes etnologům napomáhá v orientaci v německy psaném národopisu na území Čech, publikoval v roce 2008 v Lipsku Petr Lozoviuk. Podle autora se národopisně orientované bádání Němců na území Čech ve druhé polovině 19. století postupně formovalo jako

opozice vůči česky psané národopisné vědě. Zatímco čeští badatelé se etablovali z různých oborů (historiografie, jazykověda, literární věda, zeměpis, dějiny umění, archeologie, slavistika, estetika či muzikologie), na německé straně byl vznikající obor zastoupen méně početně. Aktivita německých národopisců byla podle Lozoviuka stimulována především Národopisnou výstavou československou (1895). Němci nejenže brzy dohnali náskok svých českých současníků, ale snažili se, aby na pražské německé univerzitě (dále jen PNU) byl německý národopis co nejdříve etablován jako samostatný obor (Lozoviuk 2008: 109).

Velká zásluha v tomto ohledu náleží **Adolfu Hauffenovi** (1863–1930), který byl na PNU roku 1919 jmenován prvním řádným profesorem německého národopisu, německého jazyka a literatury. Podle Lozoviuka se jednalo o první profesuru národopisu nejen v Československu, ale v celé střední Evropě (Lozoviuk 2006: 32). Díky Hauffenovi, rodákovi ze slovinské Ljubljany, se PNU stala v celoněmeckém kontextu jednou z prvních, na níž se národopis vyučoval jako samostatný obor. Pro pojetí německého národopisu v Čechách má zásadní význam Hauffenova práce *Einführung in die deutsch-böhmische Volkskunde (Úvod do německy psaného národopisu na území Čech)* z roku 1896. Hauffen zde klade důraz na terénní sběr podle jednotného plánu. Připouští, že by na něm mohli participovat nadšenci z řad laické veřejnosti, jeho zpracování by však mělo být ponecháno pouze odborníkům. Pro nás rozhodně není bez významu, že Hauffen v letech 1895–1900 podnikl v německých regionech Čech rozsáhlou dotazníkovou akci, s jejíž pomocí získal zápisy písní, pověstí, lidových her, praktik lidového léčitelství, jakož i bohatou ikonografii (Lozoviuk 2008: 112–114).

V roce 1906 byl Hauffen jmenován předsedou „*Pracovního výboru pro německou lidovou píseň v Čechách*“, v roce 1922 předsedou německého pracovního výboru působícího v rámci „*Státního ústavu pro lidovou píseň*“. Lidová píseň jakož i další projevy folkloru měly podle něho Němcům v Čechách sloužit k všeobecnému rozhledu a obohacení společného duševního života. Jako národopisec Hauffen nemohl opomenout problematiku dialektů. Dialekty podle něho představovaly téměř jedinou ochranu autochtonní kultury. Německý folklor na území Čech podle nich rozdělil do čtyř skupin. První tvořila Šumava a jižní Čechy, druhou Chebsko a jeho okolí, třetí Krušné hory a severní

Čechy, čtvrtou východní Čechy. Tuto typologii také později použil pro diferenciaci všech projevů lidové kultury (Lozoviuk 2008: 124).

Haufffenovy snahy vybudovat prestižní obor vyvrcholily na PNU zřízením pracoviště *Seminar für deutsche Volkskunde* (Seminář německého národopisu), k němuž byl přiřazen i *Archiv des deutschen Arbeitsausschusses der Staatsanstalt für das Volkslied* (Archiv německého pracovního výboru Státního ústavu pro lidovou píseň), *Arbeitsstelle des Atlases der deutschen Volkskunde für die Tschechoslowakei* (Pracoviště atlasu německého národopisu v Československu) a *Archiv für sudetendeutsche Volkskunde* (Archiv sudetoněmeckého národopisu). Hauffen stanul v jeho čele bohužel jen krátce. Po jeho smrti roku 1930 byl na jeho místo jmenován Gustav Jungbauer (Lozoviuk 2008: 136–139).

Gustav Jungbauer (1886–1942), rodák z Horní Plané, se národopisu věnoval již během svého studia na PNU. Doktorskou práci *Volksdichtung aus dem Böhmerwald* (Lidová podání ze Šumavy) obhájenu v roce 1909 věnoval především šumavským pověstem. Habilitoval se roku 1922, zprvu působil jako soukromý docent, živil se jako středoškolský profesor, teprve roku 1930 byl prezidentem republiky jmenován řádným profesorem německého národopisu na PNU. Jungbauer navázal na Hauffenovu činnost, pokračoval také v jeho dotazníkové akci, při níž se opíral o řadu spolupracovníků. Po Hauffenovi převzal i vedení knižní řady *Beiträge zur sudetendeutschen Volkskunde* (Příspěvky k sudetoněmeckému národopisu). Zároveň však inicioval vydání periodika nadregionálního významu *Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde* (Sudetoněmecký národopisný časopis).¹ Ve svém rodišti se zasloužil o ustavení spolku *Verrein für Volkskunde und Volksbildung im Böhmerwald* (Národopisný a osvětově vydělávací spolek na Šumavě), jakož i o založení muzea pod názvem *Böhmerwaldmuseum* (Muzeum Šumavy). V roce 1931 byl v rámci Státního ústavu pro lidovou píseň jmenován předsedou jeho německého výboru.

Podobně jako u řady dalších německých etnografů, také Jungbauerovo badatelské pole bylo značně široké. Zajímal se o lidové pověsti, pohádky,

1. V letech 1928–1938 vyšlo jedenáct jeho ročníků, které dodnes představují nenahraditelnou pramennou základnu.

vyprávění, o mluvu (zkoumal mimo jiné jazyk německých odvedenců do Československé armády), pokusil se systematizovat dějiny oboru, aktivně se podílel na tzv. Sprachinselforschung – studiu lidových tradic obyvatel tzv. jazykových ostrovů (Lozoviuk 2008: 141–158). Integrální součástí jeho zájmu byla od samého počátku lidová píseň. Roku 1930 vydal první svazek *Volkslieder aus dem Böhmerwalde (Lidové písně ze Šumavy)*, po němž o sedm let později následoval svazek druhý.

Hauffenovy a Jungbauerovy aktivity vytvořily základ pro německý archiv lidových písní *Archiv des deutschen Arbeitsausschusses der Staatsanstalt für das Volkslied (Archiv německého pracovního výboru Státního ústavu pro lidovou píseň)*, jenž byl součástí již výše zmíněného semináře zřízeného na PNU. Ten v období druhé světové války přešel do majetku *Deutsche Akademie der Wissenschaften (Německé akademie věd)*. Po druhé světové válce, kdy bylo její vlastnictví zkonfiskováno, byl archiv deponován na půdě jedné z budov Československé akademie věd. V době totality byl badatelsky nepřístupný. K jeho novému uspořádání došlo v letech 1992–1993 péčí nadace firmy Volkswagen, restaurátorské dílny Státního ústředního archivu v Praze a instituce *Volksliedarchiv (Archiv lidové písně)* ve Freiburgu. Tento rozsáhlý komplex je jako *Pražská sbírka německých lidových písní / Die Prager deutsche Volksliedsammlung 1894–1945* uložena v Etnologickém ústavu Akademie věd České republiky (Suchomelová 2011: 61–62).

Podobně jako Šumava se může pochlubit reprezentativní publikací lidových písní i Chebsko, a sice díky jednomu z Jungbauerových „dodavatelů“ **Albertu Broschovi** (1886–1970). Jungbauer a Brosch měli mnoho společného. Narodili se ve stejném roce a na stejném místě. Zatímco Jungbauer směřoval po ukončení základní školy z rodné Horní Plané na krumlovské gymnázium,² Brosch se vyučil hodinářem. Jako sedmnáctiletému se mu dostal do ruky článek rakouského badatele

2. Zde se stal žákem Josefa Johanna Ammanna, původem z Innsbrucku. Ammann se během svého působení v Českém Krumlově věnoval národopisu Šumavy, odtud také publikoval řadu studií. Byl autorem obnovené německé verze hořických pašijových her premiérováné r. 1893. Po stu letech (1993) byl v Hořicích na Šumavě obnoven jeho pomník, a to na místě, kde do 50. let minulého století stála budova divadla.

Josefa Pommera otištěný ve *Wiener Zeitung*. Pod jeho vlivem se začal zajímat o zpěvní repertoár šumavských Němců. Zapisoval vše, co ve svém okolí slyšel – písně lidové, umělé a zlidovělé. Roku 1904 zaslal své zápisy do Prahy Adolfu Hauffenovi, který je přijal s povděkem. Vyzval neznámého mladíka k další práci, k níž mu poskytl návod stran metod sběratelské práce.

První světovou válku A. Brosch prožil na frontě, po jejím skončení se natrvalo usadil v Chebu, kde si v Nádražní ulici otevřel hodinářství. Chebsko se tak stalo jeho novým domovem. Založil si zde rodinu. Vzal si zdejší rodačku Magdalenu Klierovou, s níž vychoval čtyři děti – dcery Elfriede, Hildegard, Walpurgu a syna Herberta. V početné rodině to byla zejména Magdalenina matka Margaret, která Brosche seznámila nejen s chebským nářečím, ale i zdejšími lidovými tradicemi (Brosch 1986: 371–372).

A. Brosch se stal dobrovolným spolupracovníkem *Arbeitsstelle der deutschen Volkskunde – Atlas für die Tschechoslowakische Republik* (Pracoviště německého národopisu – Atlasu Československé republiky) na pražské německé univerzitě (Lozoviuk 2008: 156). Své písňové sběry pravidelně zasílal nejen sem, ale také do písňového archivu do Freiburgu. Nikdy samostatně nevydal žádnou písňovou sbírku, z jeho sběrů však mohl profitovat jeho vrstevník a rodák Gustav Jungbauer. Týká se to obou dílů Jungbauerových *Volkslieder aus dem Böhmerwalde*, jakož i další útlé sbírky *Egerländer Volkslieder* (Chebské lidové písně), konečně pak i standardního díla sudetoněmeckých lidových písní – sbírky *Die Volkslieder der Sudetendeutschen* (Lidové písně sudetských Němců). Do této doby spadá také Broschovo autorství příspěvků do pražského časopisu *Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde* a vídeňského *Das deutsche Volkslied* (Brosch 1986: 372). Od roku 1940 Brosch sbíral mezi Němci, kteří na Chebsko přesídlili z Haliče, Dobružďe, Besarábie, z Bukoviny a ze Spiše. Cesty do terénu podnikal buď vlakem, nebo pěšky, často si své informátory zval i domů k rodinnému stolu. Každá nová píseň se zde znovu přezpívala za účasti celé rodiny a Broschova citerového doprovodu (Brosch 1986: 373).

Rodinná soudržnost Broschovi pomohla i v dramatických poválečných dnech. Sbírkou obsahující 2317 zápisů písní, tanečních melodií, říkadel, dětských her a 1886 tzv. *Vierzeiler* (čtyřřádků),³ zapsaných na širším

Chebsku,⁴ byla po Broschově útěku o Vánocích roku 1945 postupně tajně přenášena jeho dětmi do Bavorska. Nový domov rodina našla v bavorském Bad Windsheimu. Ani zde Brosch neustal jako sběratel – svoji sbírku neustále doplňoval o nové zápisy, zápisy ze Středních a Horních Franků (Brosch 1986: 375).

Psal inkoustem, notovou osnovu si linkoval sám. Texty všech písní psal důsledně v kurentu vyjma názvů a incipitů (při jejich rozlišování se nedržel jednotné zásady), které uváděl latinkou. Počátek přepisu Broschových sběrů z Chebska je datován 17. 5. 1951, jeho konec 27. 4. 1953. Rukopis Brosch věnoval mnichovskému spolku „Bund der Eghalanda Gmoin“ (Brosch 1986: 7). V 50. letech se bohužel k vydání sbírky nenašel patřičný finanční obnos. Přesto se písně z Chebska šířily na rozhlasových vlnách, a to díky skupinám tamějších rodáků vysídlených do různých koutů Spolkové republiky Německo. Vydání sbírky se Brosch bohužel nedočkal. Zemřel ve svém novém domově 22. 5. 1970 ve věku 84 let.

Sbírka byla vydána až u příležitosti stého výročí jeho narození v roce 1986. Její vydavatel Seff Heil ji pojal jako faksimile Broschova rukopisu. První díl obsahuje písně epické – balady, tzv. Schwanklieder⁵, písně kramářské, tzv. Wettstreitlieder⁶ a Kettenlieder⁷, z písní lyrických pak písně milostné, tematicky dělené podle radostí a strastí lásky (radost ze života, věrnost, škádlení, nevěra, odmítnutí, rozloučení, odloučení, úklady, překážky aj.). Do druhého dílu byly pojaty písně duchovní a obřadní – kalendářní, vánoční a pastýřské, legendy, písně mariánské, zpěvy zpívané při procesích, písně o patronech, dále písně vojenské a taneční. Velký oddíl tvoří tzv. čtyřřádky dělené podle metra na dvoučtvrťové, tříčtvrťové a sproměnlivým taktem. Třetí díl obsahuje písně tematicky a funkčně vázané

3. Krátké popěvky zpívané při muzice.

4. Pod pojem „širší Chebsko“ zahrnul Josef Režný ve své publikaci *Po stopách dudáků na Chebsku* Karlovarsko, Mariánskolázeňsko, Plánsko, Sokolovsko, Tachovsko, ale i oblasti sousedící (Režný 1992: 7). Z Broschovy sbírky vyplývá, že sběratel naopak Chebsku přiřadil nejen Stříbrsko, ale i obce ležící jižně od Plzně (Litice, Vstíš).

5. Písně žertovné.

6. Strofické písně, jejichž textová složka je vystavěna na sporu dvou protagonistů – např. vody s vínem nebo léta se zimou.

7. Písně, v nichž je jedna z částí (zpravidla střední) nastavována přibývajícím textem. Ten je zpíván buď na jediném tónu, nebo na opakujícím se motivu.

na svatbu a manželství, dále písně žertovné a pijácké čerpané ze života různých profesí a skupin – z prostředí zemědělců, pastevců, řemeslníků, ale i lovců a pytláků. Byly sem zařazeny také písně umělé a zlidovělé. Čtvrtý díl je věnován dětskému folkloru, dále textům drobných folklorních útvarů spjatých se zvykoslovím, dodatkům a tzv. Schnadahüpfel.⁸ Většina Broschových zápisů obsahuje jak texty, tak nápěvy. U těchto kompletních zápisů jsou uvedena místa, jména informátorů a srovnávací odkazy, popřípadě původní zdroj. Z toho usuzujeme, že ne všechny zápisy jsou výsledkem Broschovy terénní práce, ale opisem starších pramenů. Původ či funkci můžeme částečně zjistit podle toho, do které tematické skupiny je Brosch ve své sbírce zařadil. Pro nápěvy volil jednodušší tóniny – C, G, D, A, F, B, Es dur.

Brosch, rodák ze Šumavy, pokládal Chebsko za nejzpěvnější region. Podle něj tamější obyvatelé nejdéle a nejvěrněji lpěli na svých lidových tradicích včetně nářečí. Lidové písně byly na rozdíl od duchovních písní a balad přejatých odjinud pevně vázány na dialekt (*mundartgebunden*) a takto chráněny před nivelizací. Sběratel byl pevně přesvědčen o tom, že překladem by bývaly ztratily svůj vnitřní obsah. Každého obyvatele Chebska by doslova „*bolelo na duši, kdyby nějaká z jeho písní zněla ve spisovné němčině*“ (Brosch 1986: 5).

Brosch sbíral i na Plzeňsku. Z přítomnosti těchto písní v jeho regionální „klenotnicové“ sbírce jednoznačně vyplývá, jak hluboko do vnitrozemí sahalo Chebsko v povědomí německých badatelů.⁹ Plzeňsku jako specifické oblasti se smíšeným obyvatelstvem jsem věnovala pozornost ve dvou studiích. V první z nich se podrobně rozepisují o rukopisných zápisech jednoho z nejpilnějších sběratelů v tomto regionu Josefa Pescheka ze Vstiše u Dobřan, ve druhé, je je součástí publikace *Tenkrát na západě (Čech)*, podávám přehled pramenů uložených pod signaturou E (Egerland) coby součástí již zmíněné Pražské sbírky německých lidových písní 1894–1945 uložené v Etnologickém ústavu AV ČR v Praze. Přehled je provázen katalogem textových incipitů a nápěvů, rovněž tak rejstříky.

8. Nářeční tvar od „Schnütterhüpfer“ nebo „Schnitterhüpfer“. Jedná se o krátký popěvek humorného obsahu zpívaný na jednoduchý všeobecně známý nápěv.

9. Z tzv. širšího Plzeňska je ve sbírce 53 zápisů (z Bezdužic, Blatnice u Stříbra, Křelovic, Litic, Stříbra, Úterý a Vstiše u Dobřan).



*Richard Šulko se synem na 68. MFF ve Strážnici jako Die Málaboum.
Archiv souboru, 2013.*



*Die Målas na 68. Mezinárodním folklorním festivalu ve Strážnici.
Foto Richard Šulko, 2013.*

V praxi současných folklorních souborů západních Čech lze sledovat různé přístupy. Většina např. plzeňských a chodských kolektivů je orientována výlučně na český folklor, jiné – jako karlovarská Dyleň nebo Stázka z Plané u Mariánských Lázní – sledují cestu manželů Balounových, tedy interpretují německé písně s českým překladem. Na základních uměleckých školách (např. v Mariánských Lázních a Tachově) jsou naopak pěstovány úpravy českých písní a tanců z Chodska. Poslední způsob představuje navázání na místní tradice se vším všudy, včetně obnovy krojů. Takové jsou rodinné soubory Richarda Šulka z Nečtin na Plzeňsku (Die Málaboum a Die Málás), které jsme měli možnost vidět v roce 2013 na 68. ročníku Mezinárodního folklorního festivalu ve Strážnici v pořadu Domovina, věnovaném menšinám žijícím v České republice.

Závěrem bych ráda dodala, že v pomyslné encyklopedii „Od folkloru k world music“ by vedle jména Adolfa Hauffena a Gustava Jungbauera nemělo chybět ani jméno Jungbauerova věrného dodavatele Alberta Brosche. Znovu bych také připomněla slova Josefa Režného, podle něhož máme, a to nejen v západních Čechách, „*co činit s doklady kulturních tradic, které vznikly a které se vyvíjely ve vzájemných vazbách dvou etnik dávno předtím, než je vzájemně odcizily zhoubné vášně a ničivá nepřátelství, která bránila tomu, aby rozum a přirozená lidskost chránily pozitivní odkaz společné minulosti*“ (Režný 1992: 62).

Prameny a literatura:

- BALOUNOVÁ, Aleša 1982: *Kola a oblíbené taneční hry na Karlovarsku*. Karlovy Vary: [s. n.].
- BALOUNOVÁ, Aleša 1993: *Lidové písně a tance nejzápadnější části Čech*. Praha: Hudební nakladatelství Kneifl – Folklorní sdružení České republiky.
- BROSCH, Albert 1986: *Der Liederschatz des Egerlandes I.–IV.* Sulzbach – Rosenberg: Arbeitskreis Egerländer Kulturschaffender.
- JUNGBAUER Gustav – HORNTRICH Herbert 1938: *Die Volkslieder der Sudetendeutschen*. Berlin: Walter de Gruyter & Company.
- JUNGBAUER Gustav 1932, *Egerländer Volkslieder*, Berlin: Walter de Gruyter & Company.
- JUNGBAUER Gustav 1930: *Volkslieder aus dem Böhmerwalde I.* Praha: Státní ústav pro lidovou píseň v ČSR.
- JUNGBAUER Gustav 1937: *Volkslieder aus dem Böhmerwalde II.* Praha: Státní ústav pro lidovou píseň v ČSR.

- KUNZ, Thomas Anton 1995: *Böhmische Nationalgesänge und Tänze / České národní zpěvy a tance*. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR.
- LOZOVIUK, Petr 2006: Dějiny německy psaného národopisu v Čechách. In: UHEREK, Zdeněk (ed.): *Kultura – společnost – tradice II. Soubor statí z etnologie, folkloristiky a sociokulturní antropologie*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, s. 13–51.
- LOZOVIUK, Petr 2008: *Interethnik im Wissenschaftsprozess. Deutschsprachige Volkskunde in Böhmen und ihre gesellschaftlichen Auswirkungen*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- MARKL, Jaroslav 1987: *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Praha: Supraphon.
- REŽNÝ, Josef 1992: *Po stopách dudáků na Chebsku*. Cheb: Chebské muzeum.
- SPURNÝ, Tomáš 1993: *Lidová instrumentální hudba německé Šumavy*. Diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta UK.
- SUCHOMELOVÁ, Marcela 2011: Obrázky z domova: Pražská sbírka německých lidových písní 1894–1945. *Národopisný věstník* 28 (70), č. 1, s. 61–69.
- ULRYCHOVÁ, Marta 2013: Lidová píseň německých obyvatel Plzeňska. Současný stav pramenů. In: STOČES, Jiří – MUŠKOVÁ, Eva a kol.: *Tenkrát na západě (Čech). Kapitoly z dějin kultury a každodennosti Plzně a Plzeňského kraje*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, s. 199–214.
- ULRYCHOVÁ, Marta 2012: Zápisy Josefa Peschka ze Vstiše u Dobřan. *Jižní Plzeňsko* 10, s. 90–95.

German Folk Song in the west of Bohemia

After the WWII, Czech folkloristics focused only exceptionally on the folklore traditions of the German population of Bohemia. It was only in the 1990s, after the borders opened, when acooperation was established between Czech scholars and scholars from German universities and institutions. Examples of such cooperation include a 1992 volume called *Bagpipe Play in Egerland* written by Josef Režný; or the cooperation of Lubomír Tyllner, Ralph Heimrath, Wolfgang Mayer, and Eliška Čáňova, who co-edited a manuscript from the first half of the 19th century written by Thomas Anton Kunz. The present paper focuses briefly on the process of establishing the German language ethnography of German inhabitants of Bohemia at the Prague German University, represented mainly by Adolf Hauffen (1863–1930) and Gustav Jungbauer (1886–1942). The paper also focuses on Adolf Brosch (1886–1970), the author of *Der Liederschatz des Egerlandes* song collection, which was published only after the death of the collector in Germany in 1986. Finally, the paper comments on the contemporary activities of folklore ensembles from the former Egerland region: Dyleň from Karlovy Vary, Stázka from Teplá near Mariánské Lázně, and Die Målas and Die Målaboum from Nečtiny near Plzeň.

Key words: German folk song; folk song collections; the Chodsko/Egerland region; Adolf Hauffen; Gustav Jungbauer; Albert Brosch.

„DŽEZY“ – KAPELY NA KRIŽOVATKE ŽÁNROV. PÔSOBNIE VIDIECKYCH TANEČNÝCH KAPIEL NA SLOVENSKU PO ROKU 1945

Alžbeta Lukáčová

Od 50. rokov 20. storočia na Slovensku existuje systematický a inštitucionálne zastrešený etnomuzikologický výskum reprezentovaný viacerými odbornými a vedeckými inštitúciami (predovšetkým Ústavom hudobnej vedy SAV v Bratislave) (Drobová 1995). Pozornosť výskumníkov sa od začiatku sústreďovala hlavne na zaznamenávanie a vedecké spracovávanie prejavov tradičného hudobného folklóru v takej podobe, v akej v povojnovom období na vidieku prežíval. Najintenzívnejšie zvukové dokumentovanie ľudových hudieb, spevákov a sólistov inštrumentalistov zaznamenávame v 60. a 70. rokoch 20. storočia.¹ Práve nahrávky z tohto obdobia tvoria ťažisko materiálu, ktorý sa nachádza najmä v zvukovom archíve Ústavu hudobnej vedy SAV i v ďalších archívoch, ktoré v tomto období budovali svoje fondy nahrávok. V 80. a 90. rokoch boli etnomuzikologické výskumy v porovnaní s predchádzajúcou aktivitou v Ústave hudobnej vedy SAV utlmené a tie, ktoré prebiehali, boli často návratnými výskumami dokumentujúcimi relikty tradičného hudobného folklóru a jeho premeny, ktoré súviseli o. i. aj s vplyvom folklorizmu.

Predmetom môjho príspevku a teda aj tým, čo podľa môjho názoru „patrí do encyklopédie“, sú hudobné zoskupenia, ktorých pôsobenie na vidieku až do súčasnosti nikto cielene nedokumentoval. Boli to tie, ktoré súbežne s tradičnými ľudovými hudbami existovali v dedinskom prostredí a boli najčastejšie označované ako *svadobné kapely* alebo aj *džezy*. Už samotný ich názov, ktorý dodnes nie je terminologicky ustálený, naznačuje, že išlo o kapely pôsobiace najmä na svadbách a tanečných zábavách. Názov *džez* (čo je termín vyskytujúci sa hlavne na západnom Slovensku) sa do vidieckeho prostredia dostal skôr ako módna záležitosť, pretože produkcia týchto ansámblov nemala s džezom v podstate nič spoločné.

1. K dokumentovaniu zvuku predovšetkým v 80. rokoch 20. storočí vo vzťahu k zaznamenávaniu ľudových tancov pristupuje dokumentácia obrazová.

Prieniky ľudovej a modernej populárnej hudby nie sú novou záležitosťou, ale zintenzívňujú sa najmä od prvej polovice 20. storočia. Súčasný trend „crossover“, známejší ako worldmusic, teda u nás nie je kvalitatívne novým fenoménom, ale prirodzene a kontinuálne existuje v rámci dotykových plôch folklórnej hudby s inými hudobnými žánrami (Garaj 2003: 40–50). Vlna módnej populárnej hudby, ktorá bola akousi umeleckou syntézou rôznych národných a univerzálnych prvkov, začala prenikať do Európy z Ameriky, kde sa etablovala v mestskom prostredí a súvisela s mestským spôsobom života a zábavy. Na Slovensku predovšetkým v medzivojnovom období zaznamenávame napojenie na tieto módné vlny, ktoré priniesli predovšetkým jazz a ďalšie žánre tanečnej hudby (napr. tango, charleston, rumba, bossa nova). Naš kultúrny areál bol v tomto zmysle špecifický tým, že tu folklórne tradície boli veľmi živé a ich prieniky do mestského prostredia (a opačne) neboli ničím výnimočným. Okrem toho bola v medzivojnovom období aj vo vidieckom tanečnom repertoári už silne zastúpená vrstva módných spoločenských tancov, ktorých obľuba neklesala ani po druhej svetovej vojne. Boli nimi polka a valčík, ku ktorým v 20. rokoch pristúpili tance populárnej kultúry inšpirované latinskoamerickou hudobnou tradíciou, ako samba, rumba, shimmy [*šimi*], two-steps [*tuctep*] a ďalšie. V 30. rokoch pribudli aj čardášový fox a tango (Lukáčová 2010a: 87–90). Okrem toho vo vidieckom prostredí v závislosti od lokality existovali popri spomínaných módných tancoch aj folklórne tance starého krútivého štýlu (Dúžek – Garaj 2001) spolu s dodnes obľúbeným čardášom (Skraková 2006: 47–84).

Významným fenoménom, ktorý nové tance integroval do svojho repertoáru a hudobného prejavu tak, že nepôsobili cudzorodo, boli aj v staršom období ako je 20. storočie rómske kapely.² Práve ony na celom území bývalého Uhorska prirodzene reagovali na nové hudobné trendy a spájali komponovanú hudbu s ľudovou, maďarský a slovenský folklór a v neposlednom rade boli hlavným a najdôležitejším prienikom medzi populárnou a ľudovou hudbou. Veď i samotné začiatky slovenskej populárnej hudby pripisujeme pôsobeniu kaviarenských kapiel (pozri

2. Predovšetkým tie, ktoré mali styky s mestským prostredím kaviarní a reštaurácií a ktoré sa vyznačovali tzv. novouhorským herným štýlom.

Zelenay 2008): známymi boli orchestre Jožka Pihíka, Deža Cibulku, Alexandra Bittóa, Joja Galbavého a ďalších, ktoré dokumentujú aj dobové nahrávky na platniach, či prvé priame prenosy Československého rozhlasu v Bratislave.³

Vedno s prenikaním nového tanečného repertoáru na naše územie prichádzali do módy aj kapely s takým nástrojovým obsadením ktoré aspoň čiastočne korešpondovalo s tanečnými orchestrami v Amerike. Do pôvodne cimbalových kapiel sa preto dostávajú dychové a bicie nástroje. Takto vzniká pomerne zvláštna zmes nástrojov, ktorých základ tvorí štandardná sláčiková kapela (husle, kontry, kontrabas)⁴ obohatená o cimbal, klarinet a navyše aj saxofóny, trúbky alebo bicie v rôznych kombináciách. Takéto kapely hrávali v mestách i na vidieku a pôsobili neraz súbežne s ďalšími typmi nástrojových zoskupení. Nezriedka sa však ľudoví hudobníci v snahe vyhovieť spoločenskej požiadavke dokázali preorientovať na niektorý z dychových nástrojoch a pôsobili variabilne v tradičnom obsadení s cimbalom alebo bez i v tanečnej kapele.

Džezy na slovenskom vidieku

Po druhej svetovej vojne sa na pôde tanečnej hudby masovo presadzujú hudobné zoskupenia pôsobiace na zábavách pod názvom *džez*. Ich najčastejšie obsadenie tvorili jeden alebo dva saxofóny, trúbka, trombón, akordeón, zostava malých bicích (veľký bubon, malý bubon a činel). Tieto bežne účinkovali v mestách, ale prenikli i na vidiek, a to plošne po celom Slovensku. Na vidieku vznikali *džezy* v rôznych nástrojových obsadeniach, no podmienkou bola prítomnosť plechového hudobného nástroja. Najčastejšie išlo o obsadenie: saxofón (alebo dva), husle, harmonika, bubon alebo kontrabas. Niekedy v kapele mohla byť aj trúbka alebo dokonca trombón. Málokedy sa stávalo, že v kapele bol prítomný bubon aj kontrabas súčasne. Zvyčajne sa presadil bubon, a to v takej podobe, že muzikanti na ňom hrávali tak, že ho nosili zavesený na tele. Niekedy bol súčasťou bubna i činel.

3. Prvý rozhlasový prenos sa uskutočnil 31. augusta 1926 z kaviarne Astória (neskôr Astorka – Korzo '90 na Suchom Mýte v Bratislave). Vysielanú hudbu interpretovala cigánska kapela známeho primáša Jožka Pihíka.

4. S možnosťou znásobovania jednotlivých herných postov okrem kontrbasu.

V 60. rokoch, kedy prežívali tieto kapely rozkvet, začali do niektorých pribúdať elektrofonické nástroje a ich akustická zostava sa uplatňovala predovšetkým pri hraní na svadbe pred kostolom, počas svadobného sprievodu, vo fašiangových sprievodoch a pod. – jednoducho tam, kde kapela potrebovala byť pohyblivou alebo nemala stabilné miesto pre účinkovanie.⁵

O životaschopnosti týchto kapiel (i v pôvodnom, teda akustickom obsadení) svedčí fakt, že v mnohých dedinách pretrvali až do súčasnosti a ich definitívny odchod zaznamenávame predovšetkým vo vzťahu k redukcii alebo úplnému vymiznutiu tanečných zábav pri živej hudbe. Výsledky výskumu prebiehajúceho od roku 2010 svedčia o tom, že v obciach stredného a západného Slovenska sú *džezzy* tvorené muzikantmi staršej (dôchodcovskej) generácie, príp. z dôvodu vyššieho veku muzikantmi už bežne nehrávajúcimi. Aj preto dnes nie je ľahké zvukovo zachytiť kapelu, ktorá hrávala v 50. a 60. rokoch, a výskum sa stáva skôr rekonštrukciou hudobných prejavov, ktoré neboli zaznamenané v čase aktívneho pôsobenia hudobníkov.

Na východnom Slovensku je situácia iná – tu sú podobné kapely stále vitálne, tvoria ich hudobníci nielen staršej, ale aj strednej a mladej generácie, pričom najvýraznejší posun v porovnaní so zoskupeniami 50. a 60. rokov pozorujeme v ich repertoári

Repertoár tanečných kapiel sa v období po druhej svetovej vojne formoval v porovnaní s ľudovými kapelami iným spôsobom: zásadne ho ovplyvňovalo predovšetkým rozhlasové vysielenie a neskôr aj filmový a nahrávací priemysel. Muzikanti sa učili nové piesne jednak „odpočúvaním“, ale pribudla i možnosť kupovať si známe piesne v tlačenej podobe.⁶ Tú muzikanti hojne využívali a mnohí kapelníci majú dodnes pomerne zhodné repertoárové zošity s nalepenými

5. Potvrďuje to i výskum autorky, ktorý prebehol v dňoch 26.–30. 11. 2013 v obciach Spiša a Šariša.

6. Najpraktickejšie pre vydavateľov (J. Stožický, neskôr J. Závodský) sa ukázalo vydávanie tzv. malých vydaní – tie obsahovali len základné údaje o názve a autoroch a melódiu s textom piesne. Neskôr začali pribúdať údaje o harmónii, najčastejšie v podobe akordických značiek nad melódiou. Menej často vychádzali módné piesne aranžované pre spev a klavír.

výstrižkami nových šlágrov alebo priamo noty so známymi piesňami určené malým tanečným orchestrom.⁷ Iným zdrojom repertoáru boli masmédiá. Kapelník Milan Fraňo zo Šalkovej (*1926) napr. na základe programu rozhlasového vysielania nahrával na svoj magnetofón Sonet duo aktuálne šlágre, ktoré potom zapisoval do nôt pre ostatných muzikantov. Tieto melódie zároveň transponoval do takej tóniny, ktorá mala optimálne dva alebo tri krížiky. Na margo tlačенých nôt šlágrov, ktoré vychádzali v novinách, spomínal: „*Bol tam jeden hlas aj slová – keď sme to chceli hrať, som to upravoval pre kapelu. Ale to hneď ako bol hit v rádiu, už to višlo aj v novinách. Sme to sledovali ftedi.*“⁸ V jeho notových materiáloch sa nachádzajú aj také rukopisy aranžmánov, ktoré boli požičané z archívu Vojenskej hudby z Banskej Bystrice (Lukáčová 2013: 85).

Dá sa povedať, že s prispením spomínaných fenoménov došlo v priebehu pomerne krátkeho času (približne jedného desaťročia) k zásadnej zmene repertoáru vidieckych a malomestských kapiel. S tým súvisela aj zmena ich nástrojového obsadenia a postupne aj spoločenskej funkcie. Svedčí o tom aj výrok myjavského primáša Samka Dudíka (1880–1867), ktorý sa po dvanástich rokoch života v Prahe v roku 1945 vrátil do rodného mesta. Bol rozčarovaný z nového diania a z novej tanečnej i hudobnej módy:

„*Ked som sa po Valke 1944 vrátil domu na Myjavu, už nebola tá čo bola v Národopise [sic!]. Hudby samí džes, mládež, samé tango a buggy – po odzemku, a bystrém slovenském čardášu ani slichu – dobre že prišli do úžitku tanečné súbori, snád sa ešte to dá napraviť...*“⁹

Hudobné združenia na vidieku a v malých mestách sa začali polarizovať, pričom z hľadiska repertoáru i hudobného obsadenia medzi nimi dochádzalo k prienikom – táto prax je bežná i v súčasnosti.

7. Saxofonista Milan Fraňo zo Šalkovej (okr. Banská Bystrica) má vo svojom archíve okolo 500 tlačенých piesní. Príkladom sú noty, na základe ktorých učil jednotlivé melódie aj muzikantov, ktorí noty neovládali: *Malý taneční soubor. Výběr sedmi tanečních melodií*. Combo series. Praha: Státní hudobní vydavatelství, 1963.

8. Rozhovor s Milanom Fraňom bol realizovaný 12. 11. 2012 autorkou.

9. Odpis rukopisu Samka Dudíka z roku 1958 v pozostalosti Viery Smrekovej, s. 11.

Kapely pôsobiace na vidieku od povojnového obdobia do súčasnosti je možné rozčleniť do niekoľkých skupín (pozri aj Lukáčová 2010b: 86–97):

1. Ľudové hudby (sláčikové alebo cimbalové) – pôsobili ako tradičné kapely alebo v rámci folklorizmu.
2. Dychové hudby – prestali hrať ľudový repertoár a prešli na samostatnú, autorskú tvorbu reprezentovanú valčíkmi a polkami, čo trvá dodnes.
3. Tanečné kapely (*džezzy*) – priama nadväznosť na hudobnú tradíciu – akustická podoba, neskôr možná elektrifikácia.
4. Kapely produkujúce populárnu hudbu – elektrifikované, vychádzajúce z autorskej populárnej hudby, príležitostne hrajúce aj ľudové piesne.

Všetky tieto zoskupenia hrávali alebo hrávajú o. i. aj ľudové piesne, no nás zaujímajú predovšetkým tanečné zoskupenia, ktoré priamo vychádzali z ľudovej hudobnej tradície a hrávali akusticky. Na margo je potrebné spomenúť aj ďalší dobový fenomén, tzv. *agitky* (alebo aj *úderky*). Tie v obsadení dedinských *džezov* na Slovensku pôsobili predovšetkým v 50. rokoch 20. storočia. Boli to malé kultúrno-umelecké skupiny, ktoré so spevákmi a moderátorom sprevádzali väčšinou politických agitátorov na vidieku, vystupovali na schôdzach pri zakladaní jednotných roľníckych družstiev, plnili kultúrnu vložku na členských schôdzach robotníckeho odborového hnutia, zväzáckych schôdzach a ďalších politicky motivovaných stretnutiach.

Repertoár

Základ repertoáru svadobných kapiel na vidieku po roku 1945 tvorili ľudové alebo zľudovené piesne. Dôvodom bola pomerne silná fixácia slovenského obyvateľstva na tradičný spôsob života (a teda tradičné ľudové piesne), i napriek pomerne intenzívnym vonkajším (aj komerčným) vplyvom.

Základná repertoárová typológia *džezov* obsahuje tri vrstvy:

1. Ľudová hudba starších vrstiev (tradičný repertoár).
2. Folklorný alebo folklorizovaný repertoár valčíkov, poliek a strofických tancov.

3. Šlágre: čardášový fox, tango, bugi-bugi, letkis, operetné a filmové melódie atď. K nim pribudol český repertoár (tzv. *lidovky*,¹⁰ piesne Voskovca a Wericha, Šlitra a Suchého a d'.).

Dominantne zastúpenou skupinou, v kontraste k repertoáru dedinských sláčikových a cimbalových kapiel, bola tretia skupina, teda tanečné šlágre. Ich najväčší rozmach v mestách a malomestách zaznamenávame v 30. rokoch, no na vidiek prenikajú neskôr, po druhej svetovej vojne.

K popularizácii módnjej tanečnej hudby (môžeme ju volať aj populárna) účinne prispievali hlavne salónne orchestre v mestách. Bratislava v tomto zohrávala kľúčovú úlohu, a to aj vďaka blízkosti európskych metropol Viedne a Budapešti. Tieto orchestre (bežne v obsadení cimbalovej hudby novouhorského typu) sa pokúšali osvojiť si nové výrazové prostriedky populárnej hudby a do svojho repertoáru popri ľudových piesňach preberali aj také typy tancov, ako v medzivojnovom období populárny *šimi* a pod. Popri nich na prelome 20. a 30. rokov začali pôsobiť ďalšie tanečné kapely, tzv. salónky (*džezzy*), ktoré už mali vo svojom nástrojovom obsadení bicie, čo bol nový prvok v ansámblovej hre na Slovensku. Kým ľudové kapely perkusívnu zložku nikdy neobsahovali, v tanečnej hudbe sa stala jedným zo základných nositeľov rytmickej zložky hudby a uplatňovala sa rovnocenne voči ostatným nástrojom. Takisto pribúdali saxofóny, trúbka, bendžo, akordeón, trombón, či dokonca klavír. Tieto nástroje len utvrdzovali „džezové“ smerovanie repertoáru týchto zoskupení. Takéto hudobné súbory s klavirom postupne začali cimbalové kapely vytláčať z prostredia kaviarní. V rámci svojej hry sa už orientovali vyslovene na nefolklórny repertoár. Produkcia tanečných šlágrov bola ale spoločným menovateľom oboch (Zelenay – Šoltýs 2008: 66–67).

10. Termín *lidovka* v oblasti českej hudobnej teórie neoznačuje ľudovú pieseň – na rozdiel od Slovenska, kde sa v interpretačnej praxi pojem *ľudovka* často používa ako synonymum tradičnej ľudovej piesne. V Česku predstavuje *lidovka* okruh veľmi obľúbených piesní, ktoré boli vydávané tlačou a šírené prostredníctvom oficiálnych distribútorov. Tento druh piesní do tanca, pre pochod alebo na počúvanie sa aj vďaka ich ľahkej dostupnosti veľmi rýchlo spopularizoval a prenikol aj na Slovensko. K najznámejším autorom patrili František Kmoch, Karel Hašler, Zdeněk Vejvoda a Karel Vacek. *Lidovka* sa ako žáner vyhranila koncom 20. storočia a napriek tomu, že čiastočne nadviazala na domácu ľudovú hudbu, postupne ju na väčšine českého územia nahradila (porovnaj s Kotek 1997).

Tanečné šlágre

Vznik prvého komponovaného tanečného šlágra (Puhovich 2008) sa datuje na Slovensku do prvej polovice 30. rokov 20. storočia. Vtedy tanečné lokály ovládalo *tango*. Vo svete začalo prichádzať do módy na začiatku 20. storočia, kedy z latinskoamerického prostredia prerazilo do európskych metropol. Na Slovensku prijímali nové hudobno-tanečné trendy najmä študenti, ktorí dali svojou tvorbou základ vzniku samostatného žánru – *slovenského tanga*. Slovenské tango bolo na rozdiel od originálneho tanga (*tango argentino*, *tango milonga*) predurčeného na inštrumentálnu interpretáciu predovšetkým vokálneho charakteru, zvyčajne malo piesňovú formu a mäkkú melodiku pripomínajúcu ľudové piesne. Fenomén vzniku v mnohých aspektoch „folklorizovaného“ tanga bol však zo strany jeho autorov skôr výsledkom vplyvu prostredia než uvedomelým tvorivým úsilím (Zelenay 2008: 22–25). Známymi a obľúbenými sa postupne stávali piesne autorov Dušana Pálku¹¹, Alexandra Aranyosa¹², no predovšetkým Gejzu Dusíka¹³.

V 20. rokoch v mestských tanečných lokáloch teda ešte vládli tance ako onestep, twostep, shimmi, charleston, v 30. rokoch ich striedajú foxtrot, slowfox, blues, rumba a samozrejme, najpopulárnejšie tango (s ktorým zároveň prichádza do módy aj hudobný nástroj akordeón).

Piesne pôvodne skomponované ako *operetné melódie* dotvárajú obraz o šlágrovej tvorbe 30. rokov 20. storočia. Patria síce do oblasti tzv. ľahšieho artificiálneho (umeleckého, komponovaného) umenia, no v „ľudovom“ prostredí a v tanečných lokáloch sa jednotlivé piesne operiet prezentovali samostatne, ako tanečné šlágre. Koniec koncov, boli často skomponované v módnom štýle nadväzujúc na trendy panujúce v mestskej hudobnej kultúre. Toto konštatovanie sa týka predovšetkým tzv. *revuálnych operiet*, ktoré nie sú považované za typ *klasických*

11. Dušan Pálka (1909–1998) je autorom prvého slovenského tanga *Nepovedz, dievčatko, nikomu* z roku 1932.

12. Alexander Aranyos (1909–1987) je známy predovšetkým svojím tangom *Dita*, ktoré bolo nahrané na Vianoce v roku 1932. Vyšlo na platni s podtitulom „První slovenské tango“. Autorstvo skutočne prvého slovenského tanga však neskôr Aranyos priznal Dušanovi Pálkovi.

13. Gejza Dusík (1907–1988) sa svojou tvorbou tanečných šlágrov a operiet stal ústredným predstaviteľom tvorby tzv. slovenského tanga.



Notový zápis tanga z archívu saxofonistu Milana Fraňa zo Šalkovej (okr. Banská Bystrica).

operiet (Grun 1980: 16). Revuálne operety v sebe obsahovali módne prvky, ktoré boli na poli zábavnej hudby žiadané, avšak tak rýchlo, ako sa tieto melódie stali populárnymi, v neskoršom období upadli do zabudnutia. Napríklad mnoho známejšie ako Dusíkova opereta *Modrá ruža* (1939) sú piesne, ktoré obsahuje a ktoré sú známe dodnes: *Tá modrá ruža nám povie*, *Len bez ženy*, *Čo sa mi môže stať* či *Zatancuj si so mnou, holubička*.

Ľudové a folklorizované tance ako čardáš, polka a valčík teda definitívne začali v produkcii, ktorá sa hrala v tanečných lokáloch, ustupovať. „Folklorný prvok“ sa však nestal úplne nemoderným, čoho dôkazom je vznik *čardášového foxu*. Ten bol doménou predovšetkým cigánskych kaviarenských kapiel, ktoré ho vytvárali a popularizovali. Známu bratislavskou kapelou bola už od 20. rokov 20. storočia kapela Jožka Pihíka (1890–1956). Jeho produkcia bola obľúbená až natoľko, že sa na dlhé obdobie (takmer celé štvrtstoročie) stal jedným z hlavných propagátorov módnych tanečných piesní.

Okolo roku 1937 tanečné podniky zachvátila vlna módnych foxtrotov. V tomto období sa zároveň začal profilovať nový hudobný druh – *čardášový fox* (nazývaného aj ľudový fox, foxpolka a pod.). Ten bol výsledkom produkcie tanečných kapiel, ktoré (podľa vzoru Kálmánových operiet) začali vytvárať čardášové foxy spájaním stále populárnych čardášových melódií s foxtrotmi – tanečnou novinkou z Ameriky. Práve príbuznosť metricko-rytmickej štruktúry a jednoduchá tempová prispôsobivosť čardášov umožnila vytvoriť poslucháčsky úspešné spojenie vyhovujúce požiadavkám svetových trendov a v určitom zmysle nadväzujúce na folklórnu tradíciu. Vo vedomí verejnosti ešte aj dnes rezonujú piesne ako *Kde si bola tej noci, Dínom, Dánom* alebo *Pilo by sa, pilo*. Mnohé z piesní konca 30. rokov 20. storočia prešli aj do repertoáru vidieckeho obyvateľstva, ktoré ich prijalo „za svoje“.

Kým mestské tanečné podniky pomerne rýchlo dokázali reagovať na nové vlny populárnej piesne, ktoré k nám prichádzali predovšetkým z Ameriky, vidiecke prostredie bolo v tomto zmysle menej flexibilné a viac konzervatívne.



Titulná strana tlačenej noty pre malý tanečný súbor z archívu saxofonistu Milana Fraňa zo Šalkovej (okr. Banská Bystrica).

Po druhej svetovej vojne existovala kapela – *džez* takmer v každej dedine a pravidelne sa konali tanečné zábavy. Na nich však prevládala produkcia, ktorá bola v mestách už dávno nemoderná: stále boli populárne valčíky, polky, foxy, tangá a čardáše. Niekde sa ešte stále tancovali pôvodné ľudové tance. Všetky tieto žánre boli kombinované s už spomenutými českými *lidovkami*. Repertoár bol z hľadiska jeho regionálneho rozvrstvenia unifikovaný, líšil sa hlavne vo vzťahu k obradovým príležitostiam, akými bola svadba, krstiny a pod. Je to neuveriteľné, ale v prípade, že sa na vidieku zábavy so živou hudbou konajú, stále prebiehajú z hľadiska zloženia repertoáru a ponuky jednotlivých tancov podobne, ako v 60. rokoch. Samozrejme, prístupujú k nim aj ďalšie žánre a „nová folklórna tvorba“. Vo vzťahu k tanečným kapelám v nástrojovom obsadení *džezov* sa súčasný stav javí tak, že najživšie pôsobia na východnom Slovensku a mimoriadne intenzívne v oblastiach osídlených rusínskym obyvateľstvom. Tu sú nositeľmi tejto hudby aj mladí ľudia a tradícia svadobných kapiel je stále neobyčajne živá – či už v podaní majoritného obyvateľstva, alebo Rómov. V ostatných regiónoch Slovenska sú nositeľmi tejto hudby v zostavách, ktoré som definovala v príspevku, hlavne rómski muzikanti strednej generácie.¹⁴

Výskum svadobných kapiel zatiaľ priniesol viac otázok ako odpovedí. Verím, že v najbližších rokoch sa podarí vytvoriť také podmienky, aby mohol pokračovať – skúmanie tejto témy je totiž doteraz nesplateným dlhom, ktorý vo vzťahu k poznaniu vlastnej hudobnej minulosti (i prítomnosti) na Slovensku máme.

Literatúra:

- DROBOVÁ, Jana 1995: Vývoj etnomuzikologického bádania na Slovensku. In: *Ethnomusicologicum II*, Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO & Science, s. 11–35.
DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard 2001: *Slovenské ľudové tance na sklonku 20. storočia*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV.

14. Staršia generácia muzikantov, ktorá bola aktívna v období od vojny približne do roku 1989, dnes už nepôsobí. Hudobníci zvyčajne nie sú pre potreby dokumentačného výskumu schopní predviesť svoju hru, často z pragmatických dôvodov nekompletného alebo umelého chrupu, ktorý im znemožňuje hrať na dychových nástrojoch.

- GARAJ, Bernard 2003: Hudobný folklór a jeho fúzie s prúdmi populárnej hudby na Slovensku. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folklóru k worldmusic. Musical Folklore and Its Fusion with Popular Music Streams in Slovakia*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, s. 40–50.
- GRUN, Bernard 1980: *Dejiny operety*. Bratislava: Opus.
- KOTEK, Josef 1997: Lidovka. In: FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Výkonný redaktor Petr Macek. Praha: Editio Supraphon, s. 511–512.
- LUKÁČOVÁ, Alžbeta 2010a: *Samko Dudík a jeho kapela : Fenomén výraznej osobnosti tradičnej hudobnej kultúry*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV.
- LUKÁČOVÁ, Alžbeta 2010b: Hudobnofolklórna produkcia na Slovensku po roku 1989. Náčrt niektorých trendov produkcie hudobných zoskupení. *Etnologické rozpravy* 17, č. 1–2, s. 86–97.
- LUKÁČOVÁ, Alžbeta 2013: Tradičná hudobná kultúra. In: PECNÍK, Marcel a kol.: *Šalková – monografia obce*. Banská Bystrica: Stredoslovenské národopisné združenie, o. z., s. 71–88.
- PUHOVICH, Martin 2008: Šláger, evergreen, hit. *Musicologica*, č. 1. Dostupné z: <http://www.musicologica.eu/wp-content/uploads/Puhovich_Slager_Evergreen_Hit.pdf>.
- SKRAKOVÁ, Barbora 2006: Čardáš – ľudový tanec v historickom kontexte. *Slovenský národopis*, 54, č. 1, s. 47–84.
- ZELENAY, Pavol 2008: *Antológia slovenskej populárnej hudby (1934–1963)*. Kolekcia 10 CD + booklet. Bratislava: Hudobný fond.
- ZELENAY, Pavol – ŠOLTÝS, Ladislav 2008: *Hudba, tanec, pieseň. Zrod a prvé kroky slovenskej modernej populárnej hudby*. Bratislava: Hudobné centrum.

The Slovak “Džezy”: musical bands at the crossroads of genres. On the activities of country dance bands in Slovakia after 1945

A massive boom of popular dance music was documented in the rural regions of Slovakia after World War II. It was caused, among other things, by radio broadcasting and the recording industry. People in villages quickly appropriated the new-coming song repertoire, and such songs became a natural part of the popular folk repertoire. The song popularity consequently influenced the instrumental line-up of musical bands, which by that time were mostly string bands and hammered dulcimer/cimbalom bands. The bands started to extend their line-up especially in brass instruments (saxophone, trumpet), and drums or a small drum set; on the other hand, some instruments started to disappear. Such line-ups were known as *džezy* and/or wedding bands. They consisted of musicians who also worked in traditional music bands and line-ups. Their repertoire reflected local folk tradition and was enriched with popular music dance hits. Up to 2010, the existence of the *džezy* bands in Slovakia was not documented or academically studied, in spite of the fact that the heyday of these bands was in the 1950s, 1960s and sometimes even 1970s. Even today some of the *džezy* bands can be found in various communities of Slovakia. Their repertoire and style of performing are varied. Their production represents an important stage in the development of folk and popular music in a unique intersection.

Key words: Ensemble line-up; jazz; wedding band; dance music; popular music; folk music; hit.

Obrazová příloha:



Cigánska kapela z obce Blatné Remety (okr. Sobrance), 50. roky 20. storočia.



Cigánska kapela z Lendaku (okr. Kežmarok) na svadbe, nedatované.



Fašiangovníci zo Skubína (okr. Banská Bystrica), 2. polovica 50. rokov 20. storočia.



Džezová kapela z Vlachova (okr. Rožňava) na svadbe, 26. 10. 1963.



Svadobná kapela v Gemerskej Polome (okr. Rožňava), 1969.



Džezová kapela v Starej Turej (okr. Nové Mesto nad Váhom), 1975.



Rómska kapela z Liptovskej Tepličky (okr. Poprad). Foto z výskumu 13. 7. 2012.



Rómska kapela z Hrabského (okr. Bardejov). Foto z výskumu 28. 11. 2013.

JOSEF REŽNÝ, DUDÁK VÍC NEŽ JEN STRAKONICKÝ

Jan Sobotka

Své místo v encyklopediích má Josef Režný (2. 2. 1924 – 10. 12. 2012) bezpečně zajištěné již dlouhá desetiletí. Nacházíme v nich pod jeho jménem úctyhodný výčet charakteristik: *pracovník v oboru lidové umělecké tvořivosti*,¹ *organizátor, sběratel, upravovatel a muzikolog*,² *učitel hudby, editor hudebního folklóru*,³ a konečně i *dudák a vlastně polyinstrumentalista*, [...] *všestranný muzeolog atd., zkrátka osobnost s tuctem odborných kvalifikací*.⁴ Věnujme nyní pozornost linii, která se ostatně i v citovaných heslech postupem času projevuje stále výrazněji, tedy jeho zájmu o historii a problematiku dud a dudácké hudby ve světě, v Čechách, a zvláště pak v prácheňském regionu, a pokusme se poněkud osvětlit výchozí motivy tohoto zájmu.

K dudám přišel Josef Režný víceméně shodou okolností – hudební dráhu započal s houslemi, později jako violista ve studentském kvartetu a kontrabasista v orchestru na strakonickém gymnáziu. S lidovou hudbou se pak setkal víceméně náhodou, když strakonické hudební soubory začaly v době okupace zvýšenou měrou zařazovat *národní*, tedy lidové písně. Od přelomu let 1942–1943 pak působil jako kontrabasista ve Strakonické dudácké muzice (na dudy zde hrál Jiří Málkovský).

Po skončení války se těleso rozchází a v roce 1949 Josef Režný spoluzakládá folklorní soubor, který od následujícího roku nese jméno Prácheňský soubor písní a tanců. Protože již dříve „*obecné povědomí švandovské fámy pochopitelně vylučovalo, aby kapela ze Strakonice hrála bez dud*“ (Markl 1975: [7]), po odchodu dudáka Jindřicha Jindráka na konci roku 1950 přebírá dosavadní kontrabasista a umělecký vedoucí Josef Režný tento nástroj, na který se pak naučí hrát během několika týdnů.

1. Srov. Černušák 1965: 420.

2. Srov. Vejvoda 2000: 39.

3. Srov. Holý – Jeřábek 2007: 185.

4. Srov. Markl 1986: 21.



Josef Režný s lidovým zpěvákem Karlem Járů (vlevo). Foto A. Bílý 1952..

Současně ale začíná se sběratelskou činností v regionu a během několika málo let zaznamená na pět stovek písní⁵ a dvě desítky tanců. V roce 1955 při příležitosti Jihočeských slavností písní a tanců organizuje setkání jihočeských dudáků: schází se jich čtrnáct, o rok později ale již bezmála padesát z celé republiky. V roce 1957 získává J. Režný v Hradci Králové první cenu v oboru sólistů na lidové nástroje, od následujícího roku začíná hře na dudy vyučovat.

Zkušenost z cesty Prácheňského souboru písní a tanců do francouzské Bretaně, kde Režný sleduje na lorientském festivalu téměř dvouhodinový průvod dudáckých hudeb, více než osmdesáti souborů a téměř tisícovky dudáků (Režný 1958: 20–21), byla nejspíše významnou inspirací do budoucna. Tón postřehů z cesty, publikovaných pod názvem *Francouzský zápisníček*, je lišácky loajální: „*Však je na našich hranicích třeba větší ostražitosti a bdělosti. I naše zavazadla si občas otevírají usměvaví chlapci v zelené uniformě.*“ (Režný 1958: 43)

5. Nepatrná část byla otištěna v publikaci *Lidoví zpěváci na Prácheňsku* (Režný 1979).

Nízkonákladový tisk je jedním z prvních Režného textů, jejichž jazyk pak – podle povahy cílového čtenáře a vždy v zájmu popularizace nástroje – kolísá od téměř buditelského tónu přes svěží memoáry sběratele až k precizní odborné dikci. A mnohé zážitky v publikacích chybějí. Například srdečná družba s místním činitelem kdesi v Bretani, který prý nakonec v povznesené náladě českému dudákovi předvedl dobře utajený arsenál tamějších separatistů.⁶

Šest let poté, co jsou ukončeny Jihočeské slavnosti, Josef Režný spolu s Lubomírem a Zorou Soukupovými reagují na zrušení regionálního setkání v poněkud příznivějším politickém klimatu roku 1967 organizováním Mezinárodního dudáckého festivalu, v mezích možností směřující k lorientským parametrům. Z oficiální účasti na přípravách tohoto významného festivalu byl ovšem Josef Režný již v roce 1970 na dalších osmnáct let odstraněn.

II.

Když přední český etnomuzikolog Jaroslav Markl vydal v roce 1962 publikaci *Česká hudba dudácká*, zaměřenou na Chodsko a zápisy Ludvíka Kuby zaznamenané v tomto regionu v roce 1894, a knížku *Dudy a dudáci. O jihočeských písních a lidové hudbě*, věnovanou jihočeskému regionu a nahrávkám hry dudáka Josefa Kopšíka pořízeným Otakarem Zichem roku 1909, v druhé z uvedených prací tento badatel konstatoval, že nejčastěji se s dudáky v jižních Čechách setkáváme nikoliv na Strakonicku, ale na Blatech a v jihovýchodní části Prácheňska. Svě pojednání uzavřel slovy: „*Proslulost ‚strakonických‘ dudáků je tedy založena na legendárním podkladě a na umělé, nedávno vytvořené tradici.*“ (Markl 1962b: 27) Východiskem této nedávné tradice měla být Tylova hra *Strakonický dudák*, která měla premiéru v roce 1847. Ze zhruba 120 jmen dudáků, které Markl ve své práci uvádí, se Strakonice a okolí dotýkalo pouhých pět: Formánci, Málkovští, vandrovní dudák s licenci Jan Matásek (1903–1983), švec Josef Slavíček (1970–1942), Rudolf Pauler (? – po 1900)⁷ a František Valeš ze Sedlíkovic u Štěkně.

6. Osobní komunikace autora s J. Režným.

7. Zde může jít o omyl. J. Režný (2004a: 152–154) uvádí pouze Rudolfa Paulera (1879–1933) narozeného na Klatovsku a působícího na Výsočině.

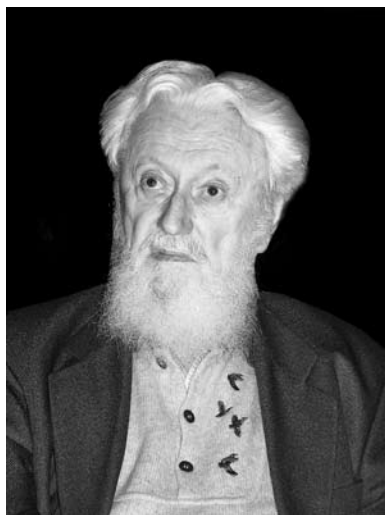
Byť Markl eliminoval všelijaké potulné „strakonické“ dudáky, je zřejmé, že v jeho výčtu strakonických dudáků jde leckdy o uvědomělé reprezentanty revivalu.

Josef Formánek (1844–1924) působil od 1868 roku ve Strakonících jako učitel a později ředitel měšťanské školy; jeho otec, povoláním mlynář, byl sice dudákem, ovšem ve Vrhavči na Klatovsku. Ředitel Formánek sbíral ve Strakonících i okolí lidové písně a zaznamenal i ukázky dudácké hry. V roce 1871 koncertoval na Žofíně (B 1916), v roce 1882 vedl sbor při prvním strakonickém provedení *Strakonického dudáka* a v roce 1894 publikoval průkopnickou stat' *Dudy ve službě písně národní*. Jeho přímým pokračovatelem byl jeho syn Jaroslav (1884–1938), přivítaný na stránkách časopisu *Český lid* slovy „proslavené Strakonice mají tedy zase svého příslovečného dudáka“ (Formánek 1924). Na něj pak navázala další rodina dudáckých revivalistů – Málkovští, z nichž první, Alois (1870–1956) začal údajně jako samouk, „aby ve Strakonících byl nějaký dudák“ (Režný 2004: 159). Jak je uvedeno výše, u nejmladšího zástupce této rodiny, Jiřího Málkovského, se pak s dudami a více než půlstoletí trvajícím tradicí místního dudáckého revivalu setkává Josef Režný.

Pochybnosti o výraznější autentické dudácké tradici na Strakonicku se pak Režnému staly životním tématem. V době, kdy Markl nachází tak žalostnou hrstku strakonických dudáků, z nichž značnou část tvořili městští vzdělanci, měl Režný za sebou po celém Švandově kraji již dobrých dvanáct let terénního sběru. Ten jej mimoděk dovedl na četné stopy dudácké tradice, takže již tři roky po vydání Marklovy práce mohl předložit soupis dvaceti prácheňských dudáků (vesnických i městských). V polovině 70. let pak sám Markl konstatuje, že Režný našel v regionu již sedmdesát dudáků (Markl 1974: [3]), ale ještě o dvanáct let později si tentýž autor v souvislosti s inflací samozvaných strakonických dudáků neodpustí poznámku, že „pravých strakonických dudáků bylo ve skutečnosti nemnoho“ (Markl 1986: 21).

Že podobná tvrzení byla výrazným motivem jeho aktivit, potvrzuje sám Režný v úvodu svého pojednání z roku 1988, kde přímo odkazuje na Marklovu práci z roku 1962 a uvádí: „*Při své sběratelské práci na Pracheňsku a Pošumaví jsem zhruba od šedesátých let začal v terénu soustavně vyhledávat a sledovat vzpomínky a vyprávění o dudácích*

*Josef Režný,
foto z roku 2010.*



a jejich osudech. Podnětem k tomu byly mimo jiné i do té doby publikované zprávy, doklady a přehledy jihočeských dudáků, podle nichž působilo v uplynulých asi 150 až 200 letech na Strakonicku a na Prácheňsku značně méně dudáků než v jiných částech jižních Čech, zejména na Blatech či nebo na českém jihozápadě.“ (Režný 1988: 141)

III.

Na tomto místě je třeba zdůraznit, že zájem o lokální či úzce regionální tradici dokázal Josef Režný přinejmenším vyvážit stále se prohlubujícím studiem historie dud v nejširších souvislostech: v roce 1978 připravuje ve Volyni výstavu *Dudy a dudáci*, které je souhrnem jeho dosavadního bádání. Jsa z politických důvodů víceméně odstaven do volyňského muzea stává se pomalu a jistě významnou autoritou v oblasti historie dud a mimo jiné metodicky přispívá k renesanci dudácké hudby v okolních zemích, zejména v Rakousku.

V roce 1981 publikuje *Školu hry na české dudy*, obsahující nejen hudebně-pedagogické materiály, ale též technickou dokumentaci k výrobě nástroje. Výsledkem vyhodnocení desítek exemplářů dochovaných v muzejních

sbírkách a množství ikonografických pramenů byly pak i jeho rekonstrukce lužickosrbských dud, dud středověkého typu či pozoruhodných malých čtyřhlasých dud (srov. Režný 1989). Na rekonstrukcích spolupracuje od roku 1985 s vynikajícím stavitelem nástrojů Pavlem Čípem z valašské obce Zubří, s nímž pak publikuje společnou práci věnovanou stavbě a ladění nástroje (srov. Číp – Režný 1991).

Po roce 1989 se vrací do vedení „svého“ festivalu, vychází mu profilové album,⁸ může již plně rozvíjet mezinárodní kontakty a publikovat i práce zaměřené na oblast, kterou nazývá „středoevropská dudácká zóna“ (Režný 1992a, 1995), tedy oblast tzv. železné opony v příhraničí Čech, Bavorska a Rakouska. Monografie zabývající se německými dudáky na Chebsku (Režný 1992b) či dudáckou tradicí v Lužici (Režný 1993) jednoznačně dokládají Režného schopnost překonávat hranice rodného regionu. V závěru života dokončuje svoji nejvýznamnější práci nazvanou *5000 let s dudami* (2004). Knihu provázela liknavost nakladatele a vyšla s řadou chyb, přesto se jí dostalo nadšeného přijetí, byla rozebrána a šťastně se dočkala opraveného vydání v roce 2012, krátce před autorovou smrtí.

Závěrečným shrnutím Režného celoživotního zájmu byla publikace *Po stopách dudáků na Prácheňsku* (2004), která přinesla i vyčerpávající odpověď na otázku, co bylo na Strakonicku dříve: zda tylovský Švanda, či bohatá dudácká tradice. Ve svém konečném příspěvku k této otázce dochází nakonec J. Režný k více než stovce jmen, tedy bezmála tolika dudákům, kolik jich kdysi Jaroslav Markl našel v celých jižních Čechách. A nechybí mezi nimi ani historicky doložení dudáci Švandové z Lipovic u Vlachova Březí (s dudáckými a strakonickými vazbami), z nichž některý by snad skutečně mohl být oním legendárním dudákem (Režný 2004a: 17–18).

Vzpomeneme-li postřehu reportéra ze Zemské jubilejní výstavy – „*byl jsem překvapen velice, když jsem zaslechl z úst bodrého venkovana otázku: „Jaké to tam visí u okna trubky s koží – co to je?“*“ (Kronbauer 1892: 82), pak je třeba připomenout, že to byl právě Josef Režný, kdo ve druhé polovině 20. století sehrál zcela nenahraditelnou roli a opíraje se o dvojí

8. *The Hidden Spell of the Czech Bagpipe / Hrály dudy*. Bonton Music 1993.

strakonickou tradici – tedy lidových dudáků na straně jedné a dudáků-revivalistů na straně druhé – vícerym způsobem zabránil tomu, aby v našich krajích tento pozoruhodný nástroj skončil jako organologická kuriozita, žebrácké náčiní či nefunkční rekvizita tylovského představení.

Literatura:

- B [šifra] 1916: Ředitel Josef Formánek, skladatel a propagátor české hudby dudácké. *Otavan. Měsíčník pro národní, kulturní a hospodářské zájmy král. města Písku a kraje Prácheňského* 1 (36), č. 9, s. 146–147.
- ČERNUŠÁK, Gracian 1965: Režný, Josef. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*. Sv. 2. Praha: Státní hudební vydavatelství, s. 420–421.
- ČÍP, Pavel – REŽNÝ, Josef 1991: *České dudy – výroba, zdobení, ladění*. Rožnov pod Radhoštěm: Blok.
- FORMÁNEK, Josef 1894: Dudy ve službě písni národní. *Dalibor* 16, č. 22–23, s. 165–168.
- FORMÁNEK, Jaroslav 1924: Jak jsem se stal strakonickým dudákem. *Český lid* 24, s. 217–219.
- HOLÝ, Dušan – JEŘÁBEK, Richard 2007: Režný, Josef. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (ed.) *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. 1. sv. Biografická část*. Sestavil Richard Jeřábek. Praha: Mladá fronta, s. 185–186.
- KRONBAUER, Rudolf Jaroslav 1982: *Naše jubilejní výstava*. Praha: J. R. Vilímek.
- MARKL, Jaroslav 1962a: *Česká hudba dudácká*. Praha: SNKLHU.
- MARKL, Jaroslav 1962b: *Dudy a dudáci. O jihočeských písních a lidové hudbě*. České Budějovice: Krajské nakladatelství.
- MARKL, Jaroslav 1975: Prácheňský soubor – tradice a současnost. In: *Almanach Prácheňského souboru*. Praha: Orbis.
- MARKL, Jaroslav 1986: Strakonický dudák Josef Režný. *Národopisné aktuality* 23, č. 1, s. 21–32.
- REŽNÝ, Josef 1958: *Francouzský zápisníkček*. [Strakonice]: [b. v.].
- REŽNÝ, Josef 1979: *Lidoví zpěváci na Prácheňsku*. Praha: Panton.
- REŽNÝ, Josef 1981: *Škola hry na české dudy*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost.
- REŽNÝ, Josef 1988: Po stopách dudáků na Prácheňsku. In: *Z jihočeského národopisu*. České Budějovice: Jihočeské muzeum, s. 141–155.
- REŽNÝ, Josef 1989: Moldánky – čtyřhlasé dudy. *Národopisné aktuality* 26, č. 3, s. 167–179.
- REŽNÝ, Josef 1992a: Středoevropská dudácká zóna. *Český lid* 79, č. 1, s. 37–46.
- REŽNÝ, Josef 1992b: *Po stopách dudáků na Chebsku*. Cheb: Chebské muzeum.
- REŽNÝ, Josef 1993: *Der sorbische Dudelsack: mit einer Einführung in die Geschichte und Entwicklung des Dudelsacks, einer Typologie zum Dudelsack der Westslawen, einer technischen Dokumentation und umfangreichem Bildmaterial*. [Bautzen]: Haus für sorbische Volkskultur.
- REŽNÝ, Josef 1995: Dudácké tradice. Podobnost a vzájemnost. In: Kolosyová, Andrea – Bůžek, Václav – Svátek, František (eds.): *Kultury na hranici. Jižní Čechy – jižní Morava – Waldviertel – Weinviertel*. Wien: Promedia Druck- und Verlagsgesellschaft; Waidhofen an der Thaya: Waldviertel Akademie, s. 201–205.

- REŽNÝ, Josef 2004a: *Po stopách dudáků na Prácheňsku*. Strakonice: Muzeum středního Pootaví Strakonice.
- REŽNÝ, Josef 2004b: *5000 let s dudami*. Praha: AULA.
- REŽNÝ, Josef 2012: *5000 let s dudami*. 2. opravené vydání. Strakonice: Městské kulturní středisko ve Strakonících.
- VEJVODA, Zdeněk 2000: Režný, Josef. In: VONDRUŠKOVÁ, Alena (ed.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí v Čechách*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 39–40.

Josef Režný: More than Just a Bagpiper of Strakonice

The present paper focuses on south-Bohemian folklorist Josef Režný (1924–2012), and comments on his importance for the central European folklore scene. Režný was the author of a bagpipe play tutorial and the co-author of a book describing the building and tuning of the instrument. In the region of Prácheňsko, he collected folksongs and recorded musical and narrative folklore. At the same time, he kept rich contacts with experts from the whole Europe (in the very unfriendly political atmosphere of the period). Apart from being a long-term leader of the Prácheňsko folk ensemble and a very accomplished instrumentalist, he was also the founder and the director of the International Bagpipers' Festival held in Strakonice, and undoubtedly a very influential personality in the field of the history of bagpipes and their music. He was exposed to the instrument by a mere chance, but gradually he developed a great understanding of playing techniques, construction, history, and the typology of the instrument. In his research of surviving historical instruments and during his studies of iconographic sources, he discovered many unique instrument types; he successfully reconstructed some of them in collaboration with the Walachian instrument builder Pavel Číp. The most important contribution of Režný and his long-term and versatile activity in the field of European ethno-organology has been the rehabilitation of bagpipes in the Czech environment.

Key words: Ethno-organology; bagpipes; revival; Strakonice; Josef Režný.

JAROMÍR NEČAS – ČESKÝ PROROK WORLD MUSIC

Jiří Plocek

World music jako pojmenovaný hudební fenomén se počala rozvíjet od přelomu 80. a 90. let minulého století. „Hudba světa“ přivedla do značné obliby různé hudební tradice stejně jako současné tvořivé amalgámy, které mísí tradiční prvky folklorní či etnické hudby s moderními rytmy a nástroji. World music je hudební zrcadlo světa, které naznačuje, že existuje spousta úctyhodných a inspirativních hudebních světů, vzájemně doposud více či méně oddělených, mezi nimiž není žádný lepší ani pokročilejší, ale všechny dohromady jsou základem jedné velké světové symfonie. Rozmachu world music předcházely od 60. let různé tvořivé impulsy a iniciativy vizionářů, před jejichž vnitřním zrakem se otevíral hudební svět v celé jeho pestrosti. Jedním z nich byl i brněnský rozhlasový redaktor Jaromír Nečas.

Cesta k hudbě a k tradici

Narodil se roku 1922 v Kyjově, vyrůstal ve Strážnici, do gymnázia jezdil ze Slavkova do Bučovic. S folklorem se však Jaromír Nečas do svých osmnácti let kupodivu vědomě nepotkal. Nejdříve jej okouzila vážná hudba, takže se po maturitě přihlásil v roce 1942 na obor dirigování a skladba na brněnské konzervatoři.¹ Bylo to tehdy jediné řešení jak dále studovat, protože české vysoké školy byly za nacistické okupace uzavřeny. Ale už rok předtím, v roce 1941, vraceje se z koncertu, který se konal v prostorách brněnského Stadionu, uslyšel Jaromír Nečas z vedlejší hospody muziku. Zvědavě nahlédl dovnitř a obraz, který se mu otevřel, vryl se natrvalo do jeho paměti. Na čtyřech židlích stály čtyři pultitry od piva a na nich ležel nástroj lichoběžníkového tvaru

1. Základní životopisná data pocházejí z rozhovorů autora tohoto textu s Jaromírem Nečasem a byla korigována podle magisterské diplomové práce Antonína Bukovského (2007: 43–48), která obsahuje jednu z mála obsažnějších biografických statí o Nečasovi. Dalším srovnávacím zdrojem bylo heslo „Nečas, Jaromír“ z publikace *Od folkloru k folklorismu* (Pavlicová – Uhlíková 1997: 82).

s mnoha strunami – cimbál. Za ním seděl Jaromír Běhunek (1898–1965), vůdčí duch tehdejšího brněnského Slováckého krúžku. Pro Jaromíra Nečase to byla láska na první pohled, zatoužil po cimbálu. Vedle studia klasické hudby docházel do brněnského krúžku, učil se hře na cimbál a zúčastňoval se i výletů, které krúžek podnikal do oblastí s dosud živou tradiční lidovou kulturou.

V poválečných letech Jaromír Nečas dokončoval konzervatoř a vedle toho se přihlásil ke studiu anglického jazyka a hudební vědy na brněnské Filozofické fakultě. V roce 1952 se mu podařilo uchytit se v brněnském studiu Československého rozhlasu jako redaktor malých hudebních žánrů (tzv. MAHUŽA). Spadaly pod něj různé oblasti populární hudby, včetně jazzu. Folklor však nikoli, ten měl samostatného redaktora, Antonína Jančíka. Nečas nastoupil ve stejný den (1. února 1952), kdy byl v rozhlasu založen Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů (BROLN). Stal se členem jeho dramaturgické rady, čímž si kontakt s folklorem na půdě rozhlasu udržel.



Jaromír Nečas – Strážnice 2011 Foto Jiří Plocek

Už předtím podnikl – jako člen Svazu skladatelů se zájmem o folklor – cestu do Polska. Tam se dostal do kontaktu nejen s představiteli polské hudební vědy a folkloristiky, ale i s živou goralskou muzikou. Přivezl si odsud své první vlastní záznamy písní a zkušenost jiné folklorní tradice než moravské. V dalších letech se podobným způsobem dostal například do Albánie, Rumunska či Bulharska.

Nečasův zájem o hudbu byl tedy intenzivní a všestranný. Týkal se jak vážné, tak lidové hudby, ale i hudby populární a jazzu, k němuž ovšem v padesátých letech vedla ztížená cesta, protože kontakty se západním světem byly omezeny.

Osudové setkání

Někdy v roce 1957 zavolala Nečasovi z rozhlasu sekretářka s informací, že přišel nějaký cizinec, který se zajímá o Janáčka a moravskou lidovou hudbu. Ptala se, jestli by se ho – coby hudební redaktor, který se navíc domluví anglicky – mohl ujmout. Nečas souhlasil. Než se však nadál, na dveře jeho soukromého bytu někdo zaklepal. Před dveřmi stál muž s gramofonovou deskou s názvem *Na pěknou notečku s Leošem Janáčkem* (první gramodeska BROLN z roku 1957) v podpaží a ptal se, jestli může dál. V Jaromíru Nečasovi hrklo, v té době to nebylo příliš obvyklé a hlavně bezpečné, stýkat se takto soukromě s neznámými cizinci. Ale nakonec jej pozval dál.

Švýcarský muzikant, hudební producent a obchodník v jedné osobě Marcel Céliier (1925–2013) byl muž činu. Miloval východoevropskou lidovou hudbu a usmyslel si, že ji představí světu. Objížděl nejružnější oblasti, pátral, navazoval kontakty – v Maďarsku, Rumunsku, Bulharsku, Albánii a také na Moravě, kde se jeho poradcem stal právě Jaromír Nečas (mimochodem, byl to také on, který Céliiera podnítil k cestě do Albánie). Vzal jej postupně na Hornácko, v roce 1961 pak na hody na Podluží. Tam jej seznámil s primášem Jožkou Kobzíkem a jeho folklorním souborem Břeclavan. Z tohoto výletu se vyvinula nakonec zcela konkrétní spolupráce: V roce 1962 se uskutečnilo ve Švýcarsku turné Břeclavanu a nahrávky z něj uspořádal Marcel Céliier ve spolupráci s Jaromírem Nečasem na gramofonovou desku *Moravie*. Ta vyšla u vydavatelství Phillips v sérii „Voyages autour du Monde“, vedle tematických alb Hongrie, Moldavie, Roumanie a dalších. Nosič sám je

nedatován, ale bylo to zřejmě v roce 1963 nebo 1964. Jedná se s největší pravděpodobností o první průnik moravského folkloru na zahraniční gramofonovou scénu, přičemž cenné na tom je, že nikoli s domácí, ať už jakkoli motivovanou podporou, ale z iniciativy erudovaného a špičkového zahraničního producenta.

Marcel Céliier, který si posléze založil vlastní vydavatelství Disques Céliier, se celosvětově proslavil například i jako „objevitel“ rumunského hráče na Panovu flétnu Gheorghe Zamfira (*1941) nebo jako editor čtyřdílné série *Tajemství bulharských hlasů* (*Mystère des Voix Bulgares*; 1975, 1987, 1989, 1997).² Patřil k prvním propagátorům tehdy ještě neexistující world music. Na Moravu se vrátil mnohokrát, na jedné z posledních cest i jako muzikant (varhaník) – v roce 1997 vystupoval v Uherském Hradišti na Festivalu hudebních nástrojů lidových muzik.

Od zpěvné Moravy k Barevnému zpívajícímu světu

Marcel Céliier se pro Jaromíra Nečase stal od 50. let důležitým zdrojem informací a nahrávek – nejen ze světa folkloru, jemuž se intenzivně věnoval, ale zasílal mu například i desky se světovým jazzem, jenž u nás nebyl běžně k mání. To však intenzivnímu zájmu zapáleného rozhlasového redaktora nedostačovalo. Největším zdrojem nahrávek folkloru z celého světa se mu stal Ústřední gramoarchiv (ÚGA) Československého rozhlasu v Praze, odkud si – díky své rozhlasové pozici – mohl dovolit přetáčet zajímavé zahraniční nahrávky a vytvářet svůj vlastní archiv v Brně. Dalším zdrojem poznávání etnické hudby a dalších kulturních reálií mu byly zahraniční cesty, ať už uskutečněné v souběhu s rozhlasovou prací (zájezdy BROLNu), nebo v rámci aktivit Svazu skladatelů. Tak si Nečas vytvořil rozsáhlou soukromou sbírku gramofonových desek, v níž nalezneme hudbu doslova z celého světa. Získaný široký přehled bohužel nebylo možno použít v rozhlasové práci, protože standardní folklorní pořady – Brnem připravované (a vysílané na stanici Praha) pořad *Na pěknú notečku* či *Cesty za folklórem* na Vltavě – byly zaměřeny na domácí scénu.

2. Základní údaje o Marcelu Céliierovi lze nalézt například ve francouzské Wikipedii. Dostupné z: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Cellier>.

Poprvé se Jaromíru Nečasovi podařilo využít svých znalostí na Janáčkově akademii múzických umění v Brně, ve vysokoškolských přednáškách, které měly za cíl vyložit teorii lidové písně. V Nečasově pojetí šlo spíše o základy etnomuzikologie. Přednášel tam v letech 1966–1969. Vedle rozhlasové práce se zúčastňoval i odborných seminářů a konferencí. I když nebyl nikdy akademickým teoretikem, ale spíše praktickým hudebníkem, tvůrcem, popularizátorem a redaktorem, snažil se mít vždy co nejširší přehled a ve své práci uplatňoval i vlastní pohledy. Příkladem může být i rozhlasový pořad z konce 60. let s názvem *Od folklóru k Semaforu a ještě dál: Črpačky v kursu?*, který naráží na knížku Lubomíra Dorůžky a Zbyňka Máchy *Od folklóru k Semaforu* z roku 1964. V něm se autor snaží postihnout proměňující se funkci vesnické lidové písně v kontextu moderní doby.³

Za vrchol své redaktorské práce považuje Jaromír Nečas – a autor tohoto příspěvku s ním bezvýhradně souhlasí – cyklus pořadů *Barevný zpívající svět*, jehož 106 dílů o průměrné délce 25 minut se vysílalo v letech 1976–1980. Jak tento cyklus vznikl? Nečas byl vedením ústřední hudební redakce vyzván, aby vypracoval koncepci populárně-vzdělávacího hudebního pořadu pro mládež a on tuto výzvu uchopil tak, že zúročil všechno své dosavadní poznání a současně i kontakty a redaktorsko-umělecký cit. Dne 30. května 1975 byl návrh vedením rozhlasu přijat a šéfredaktor hudební redakce pověřen realizací. Přesný název „dlouhodobého výchovně poslechového cyklu folklóru pro mladé posluchače“ zněl *Barevný zpívající svět. Malá rozhlasová universita o vzniku a vývoji hudební kultury – ač se to tak nehodlá ovšem jmenovat*.

Barevný zpívající svět poskytuje zvláště v úvodních dílech vcelku systematický, dramaturgicky neotřelý a zábavný úvod do světa hudební vědy a world music, ač se tak tehdy ještě tato oblast běžně nenazývala. Tradiční hudební projevy se mísí se soudobými příklady hudební tvořivosti. Základem cyklu bylo pět hlavních tematických bloků:

3. Obsáhle jsem citoval ze zachované kopie scénáře (bez přesné datace) k tomuto pořadu v poznámkách ke svému textu v prvním sborníku z náměšťského kolokvia (Plocek 2003: 67–68).

1. zřídla hudby (o melodii, rytmu atd.);
2. hudební kultury národů;
3. co víme o folkloru (národní tradice, z dějin evropské folkloristiky, folklor v socialistické společnosti, osobnosti);
4. karpatská hudební kultura;
5. cesty za slovanskou písní (Slované východní, jižní, západní).

V dobovém kontextu šlo o unikátní soubor pořadů, v němž vedle samotného Nečase a jeho nejbližších brněnských spolupracovníků (publicista a dramaturg Vladimír Fux, hudební vědec Miloš Štědroň, etnomuzikolog Dušan Holý, antropolog Jan Jelínek a další) defilovala i celá řada osobností z okruhu dalších studií Československého rozhlasu, která na cyklu později participovala (pedagog, skladatel a publicista Pavel Jurkovič, hudebník a redaktor Jan Rokyta, hudební publicista Lubomír Dorůžka, indolog Dušan Zbavítel a další). Autoři jako Jan Jelínek či Dušan Zbavítel přinášeli velmi cenné a pro náš kulturní okruh víceméně neznámé informace o vzdálených hudebních kulturách (indických, domorodých australských, melanéžských, indiánských a dalších) doslova „z první ruky“. Tedy nejen obsahově, ale i obsazením byl *Barevný zpívající svět* neobyčejně důležitým dokumentem. Z hlediska uchopení tématu zúročil Nečas také své víceoborové zaměření. Pořady měly i literární přesahy, což zvyšovalo jejich sdělnost.⁴

Osobní svědectví

S Jaromírem Nečasem jsem se sblížil v době, kdy jsme připravovali k vydání *Nejstarší nahrávky moravského a slovenského lidového zpěvu*

4. Scénáře ke všem pořadům cyklu *Barevný zpívající svět* lze nalézt v hudební redakci Českého rozhlasu v Brně. Jsou v něm uvedena i čísla magnetofonových pásek pořadů, které byly vyrobeny v Brně a jsou uchovány ve zdejší rozhlasové fonotéce. Z celkového počtu 106 pořadů, které jako odpovědní redaktori zaštiťovali Jaromír Nečas v brněnském rozhlase a Jana Merhautová v pražském rozhlase, jde o padesát pět pořadů, vytvořených pod Nečasovým autorským či redaktorským vedením. V prvním tematickém bloku poskytl J. Nečas souvislý přehled základních obecnějších témat muzikologických, často s vtipnou nadsázkou („Odkud a k čemu je hudba“, „O melodii“, „Na počátku byl rytmus“, „Jak se kde zpívá“, „Od luku k houslím aneb na co se kde hraje“, „Umění a hra“, „Stane se těžká hudba lehkou ve stavu beztlíže?“) a pak následovaly bloky zaměřené na konkrétní hudební kultury světa, na nichž se už podíleli i mimobrnění tvůrci.

*Jaromír Nečas
na Mezinárodním
folklorním festivalu
Strážnice 2007.*



1909–1912 (Gnosis Brno 1998). Zaujalo mne na něm, jak široké hudební srdce má. A pak také, že jej jen tak něčím nepřekvapím. Ocituju svou vzpomínku na náš společný výlet do Stockholmu, kde jsme se v roce 1998 zúčastnili veletrhu world music (WOMEX – World Wide Music Expo):

„Vidím to jako dnes: Jaromír listuje průvodní brožurou veletrhu, studuje obsahy přednášek a schémata koncertů, podtrhává, vpisuje poznámky. A pak pečlivě chodí a navštěvuje vše, co jej zajímá. Od přednášky o hudbě Laponců nebo o písních kurdského disentu po seminář o roli rozhlasových stanic v propagování world music. Nadchnou jej muzikanti z německého Tria Schlüsselsbund, hrající na chodbě v mezipatře. Prosedí u nich každou volnou chvíli a spekuluje, jak je dostat na Moravu. Nakonec jsme je pozvali na festival Hudba v pohybu do Rožnova a na festival do Uherského Hradiště. [...] Večer se přesunujeme na místo koncertů, kde se na několika pódiích odbývá nejrozmantější produkce, od ultratradiční hudby saharských kmenů po ultramoderní techno. Ať přijdeme kamkoli, ať už je háv hudby jakýkoli, Jaromír má vždy povědomí o principu té které etnické muziky. ‚Podívej, ti Albánci mají ten vícehlas postavený na těchto modálních tónech.‘

– A zazpívá mi je, poté, co jsem užasl nad obtížnými sekundovými intervaly, které zpěváci bez zakolísání drží.“ (Plocek 2002: 62–63)

Když jsem se dostal k záznamům pořadů *Barevný zpívající svět*, pochopil jsem. On už world music znal a popularizoval dávno před tím, než se z ní stal viditelný a módní fenomén. Viděl dopředu, bez předsudků, a toto vidění si udržuje celý život. I dnes, ve svých jednadevadesáti letech.

Literatura:

- BUKOVSKÝ, Antonín 2007: *Lidová píseň v rozhlasové stanici Brno a Ostrava. Od vzniku rozhlasu do devadesátých let*. Diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, s. 43–48.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.) 1997: *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, Strážnice, s. 82 (redakčně zpracované heslo Nečas, Jaromír).
- PLOCEK, Jiří 2002: Jak jsme jeli do Stockholmu ... a nejen o tom. In: *Sešlost u Nečasů uspořádná na počest 80. narozenin Jaromíra Nečase*. Brno: Jiří Plocek – Gnosis Brno, s. 59–64.
- PLOCEK, Jiří 2003: Co je vlastně ta world music? Pokus o vymezení pojmu a příslušného jevu v širším kontextu. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, s. 60–73.

Jaromír Nečas: a Czech Prophet of World Music

Radio editor Jaromír Nečas (1922) was employed in the music department of Czech Radio Brno from 1952. He was responsible for popular music genres (including jazz), and alongside it, he was actively interested in folk music: in Moravian folk music first, and later on in international folk music. He visited many countries, including Poland, Albania, Rumania, Bulgaria, and others. In the late 1950s, he established a friendship with a Swiss music producer Marcel Céliier and cooperated with him on the release of a *Moravie* LP, which was published by Phillips in the *Voyages autour du Monde* series. This is the first ever recording of Moravian folk music published by an international label. Nečas studied and collected traditional music from around the world. In the late 1960s, he used his ethnomusicology expertise as a university lecturer at the Janáček Academy of Music in Brno; in the 1970s, he prepared a radio series called The Colourful Singing World. There, in 1976–1980 and in 106 instalments, Czech listeners had the chance to follow a unique panorama of musical cultures from all over the world, which was a pioneering view on world music in Czechoslovakia of that period. Until his 90s, Jaromír Nečas used his skills in the production of various praiseworthy editions of Moravian traditional music and as a festival manager and promoter of modern forms of Moravian and international ethnic music.

Key words: Traditional music; folk music; ethnic music; Jaromír Nečas; Marcel Céliier; Czech Radio; Moravia.

WORLD MUSIC – HESLO DO ENCYKLOPEDIE ANEB DEFINICE NEDEFINOVATELNÉHO

Aleš Opekar

Co patří do encyklopedie? Určitě definice! Nicméně definovat tak tvárnou, proměnlivou a v mnoha kontextech různě uchopovanou kategorii, jakou je *world music*, to je velká výzva s malou nadějí na uspokojivý výsledek.

Na prvním kolokviu Od folkloru k world music, před deseti lety v roce 2003, se otázky *co je a není world music* dotýkala řada příspěvků. Autor této stati se k nim s odstupem deseti let vrátil, přihlédl k publikovaným definicím v dostupných zdrojích a v závěru se pokusil o novou formulaci, v rámci možností co nejobecnější a zároveň co nejstručnější.

1. Charakteristické rysy termínu world music

1.1 Marketingová kategorie

Víme, že termín world music se dostal do širšího povědomí po roce 1987 jako *marketing category*,¹ tedy jako výraz, který vznikl pro usnadnění propagace obchodování s daným typem hudby na trhu s hudebními nosiči, eventuálně pro usnadnění podobně zaměřené činnosti pořadatelů koncertů a festivalů. Obchodní kategorie byla brzy vzata na vědomí hudební publicistikou a postupně konfrontována s odbornou obcí, která již s v rámci etnomuzikologie s termínem operovala od počátku 60. let 20. století. Z obchodní nálepky se tak postupně stalo všeobecně přijímané označení daného fenoménu a muzikologický termín. V hudební publicistice a vědě nejde o výjimečný příklad. Snaha prosadit určitý

1. Průběh jednání skupinky promotérů, kteří se dne 29. června 1987 dohodli na reklamní kampani k prosazení kategorie world music a následně dohodu realizovali, byl podrobně popsán v časopise fRoots (viz World Music History 2000), v češtině události charakterizoval Petr Dorůžka (1998). Němečtí muzikologové Wicke a Ziegenrucker (1997: 588) uvádějí, že společnost Capitol Records použila výraz world music již v 50. letech 20. století v rámci své „Capitol of the World Series“ a dávají tuto skutečnost též do souvislosti s rozvojem masové turistiky, v té době zejména do Karibiku a Jižní Ameriky.

produkt na trhu pomocí obecně srozumitelného a nehanlivého výrazu, než je rozptýl původních, spontánně užívaných vyjádření, bývá často jedinou možností, jak kodifikovat nový termín. Stejným způsobem vznikl kdysi termín country & western, respektive country music.

1.2 Nejednotný obsah taxonomických charakteristik

Termín world music se liší od většiny hudebních termínů tím, že nepojmenovává konkrétní stylově-žánrový druh nebo typ, který by měl náležité taxonomické atributy termínu (Fukač – Poledňák 1981: 95 ad.). Především mu chybí jednotný společný hudební jazyk, okruh hudebních vyjadřovacích prostředků, které by byly společné pro jeho nejtypičtější projevy. Rovněž tak styl jakožto způsob organizace všech složek dané tvorby. Ve srovnání se stylově-žánrovými druhy a typy moderní populární hudby má i značně různorodou fanouškovskou základnu. Jeho dosah a popularita mohou mít limitovaný rozsah malé zájmově vyhraněné alternativní subkultury, zatímco jindy a jinde mohou fungovat v rozpětí obvyklém pro kulturu masovou. Jednotící rys musíme hledat v mnohem obecnější rovině.

1.3 Hledisko místa pohledu

Zda je, či není konkrétní nahrávka či jiný hudební počín vnímán jako world music, záleží na souvislostech. Z pohledu japonského spotřebitele může být jako world music vnímán francouzský šanson stejně jako americký hip hop, nikoliv však šanson ve Francii a okolních evropských zemích, nikoliv americký hip hop v severní Americe a v zemích s podobnými kulturními východisky. Japonská populární hudba s prvky domácí hudebnosti zase bude vnímána jako world music v Evropě nebo v Americe, nikoliv však v místě svého původu.

Výraz world music vznikl v Londýně² a od počátku jej provází dědictví evropocentrismu, tedy přístupu, který shlíží na hudbu ostatního světa z pozic tzv. vyspělých zemí Evropy a severní Ameriky. Tentokrát již nikoliv s motivací negativní, jako v dobách, kdy evropská muzikologie hovořila o hudbě primitivních národů, nýbrž s motivací pozitivní, se

2. Viz pozn. 1.

snahou vytvořit srovnatelné šance výtvořům umělců ze vzdálených zemí na euroamerickém trhu s hudbou.

Moravská cimbálová muzika není pro návštěvníky místního sklípku world music. Ani jiná domácí tradiční hudba není pro domácí posluchače world music. Nicméně může být takto vnímána, pokud se v příslušném kontextu uplatní na nadnárodní scéně.

Produkt world music tedy může vzniknout jako projev hudby folklorní či etnické a stát se world music teprve vlivem okolností, v průběhu své druhotné existence, resp. na komerčním trhu s hudbou. Může jít např. CD s klasickou indickou hudbou nebo o koncertní turné skupiny, která do té doby působila jen amatérsky pro své okolí, například soubor tradičního polyfonního zpěvu z Albánie.

Konkrétní výtvoř však vedle toho může již cíleně vznikat jako world music. Například když španělsko-francouzský hudebník Manu Chao produkuje album dvojici umělců z Mali Amadou et Mariam. Základem je etnický projev, avšak je producentsky opečován z hlediska cílového – euroamerického posluchače, do nahrávky vstupují pasáže nahrané producentem nebo jinými umělci z jiné než výchozí etnické oblasti, soudobá zvuková zařízení a technologie.

Z toho vyplývá, že nemůže existovat celosvětově jednotný pohled na to, co objektivně je, nebo není world music. Naopak týž hudební projev je někde jako world music vnímán a jinde nikoliv. To je jeden ze základních aspektů, který musí být vzat v potaz při formulaci definice.

1.4 Reakce na globalizaci

Profesor humanitních věd a hudby na Univerzitě v Chicagu Philip Bohlman (2002: 2) uvádí jako první známou odbornou reflexi cizokrajné hudby (viděné evropskou zkušeností) zápisy misionáře Jeana de Léry. Ten roku 1557 nejen slovně popsal rituál kanibalského kmene Tupinamba v oblasti dnešního zálivu Rio de Janeiro, ale dokonce se pokusil i o transkripci melodií a textů konkrétních rituálů. Mořeplavectví a s ním spojené písemnictví bylo prvním médiem vzájemného poznávání a ovlivňování vzdálených kultur, jehož prvním a dodnes platným důsledkem je christianizace řady mimoevropských národů. Ta měla skrze bohoslužebné zpěvy své důsledky i v hudební oblasti (a nejde jen o americké spirituály a gospely).

Bohlman (2002: 39) uvádí jako prvního myslitele o world music Johanna Gottfrieda Herdera, jehož koncept lidové písně (*Volkslied*) nebyl vázán pouze na lokální svět blízkého okolí pozorovatele, ale právě i na diverzitu národních hudeb, kam jen byla poučená Evropa koncem 18. století schopna dohlédnout.

Zájem o lidovou hudbu skladatelů období romantismu, včetně tvůrců národních obrození a národních hudebních škol 19. století, pak tyto zdroje zhodnocuje v duchu nikoli nepodobném dnešnímu chápání world music: kombinují lidové zdroje s tehdy posledními výdobytky rozvoje a zdokonalování hudebních nástrojů a skladatelských technik k výsledku ryze fúznímu, ke spojení klasické skladebné techniky a instrumentace s lidovými nápěvy a názvuky. A což teprve, když koncem 19. století použije Antonín Dvořák ve své *Novosvětské symfonii* ohlasy lidové hudby jiné než své domácí, tedy americké hudby nebělošské!

Nevídané urychlení těchto procesů přinesl rozvoj masových médií a komunikačních prostředků. Unifikaci života a kultur lidí celé planety posouvaly mílovými kroky zejména rozhlas, televize a konečně internet. V populární hudbě to cítíme snad ze všech oblastí kultury nejzřetelněji: na celém světě se připodobňuje angloamerickým popkulturním šablonám. Důsledkem globalizace však není jen rozšíření nadnárodního popu do nejzapadlejších koutů světa, ale i možnost přenést výtvar z nejzapadlejšího koutu světa do západní průmyslové distribuční sítě.

Chudší svět se snaží přiblížit životní úrovni Západu, zatímco obyvatelé Západu přesycení transnacionálními kulturními produkty naopak hledají kořeny, ať již své vlastní nebo jakékoliv jiné, které nesou punc originality a autentičnosti.

World music zpravidla kombinuje ono globalizované s autentickým, přesněji řečeno buďto „globalizovaný“ základ obohacuje vzdáleným etnickým kulturním kořením, anebo naopak exotický etnický základ obrušuje k širší přijatelnosti „globalizovanou“ technologií. Složku jedinečnosti, původnosti, jinakosti, či aspoň jejich příchut', může v hudební oblasti uspokojit právě world music.

1.5 Typický produkt postmoderní éry

Budeme-li hlavní rys postmoderní éry spatřovat v tom, že lineární vývoj moderních směrů, stylů, žánrů a trendů byl nahrazen neomezenou

možností kombinace časově i místně vzdálených zdrojů,³ pak zjistíme že world music je typickým produktem této éry. Moderní směry počínaje koncem 19. století, ať již v literatuře, hudbě nebo výtvarném umění, měly kontinuální návaznost (symbolismus, impresionismus, futurismus, expresionismus, kubismus, dekadence, dadaismus, surrealismus, poetismus, konstruktivismus). Vycházely z konkrétní doby, vycházely z předchozích směrů, na které v něčem navazovaly a v jiných ohledech je naopak negovaly, staly se mezičlánkem vývojové kontinuity. Podobně jako směry a styly populární hudby: po tradičním jazzu přišel moderní, Mersey soundu předcházela rock'n'roll, po hard rocku nastoupil heavy metal, punk odstartoval novou vlnu atd. Takto fungovaly moderní směry a trendy v moderní společnosti. Postmoderní situace umožňuje – v hudbě mimo jiné i díky pokročilým možnostem v oblasti nahrávací a reprodukční technice a technologii – tyto vývojové zákonitosti překračovat. Uchopit a smíchat prvky, které vznikly na různých místech zeměkoule, a to buď zhruba stejnou dobu (kus indické, kus ekvádorské a kus islandské tradiční hudby), anebo hudbu stejného „regionu“, která vznikla v naprosto odlišné době a funkci (kus gregoriánského chorálu, kus renesanční pijácké písně a kus hip hopu), anebo konečně smíchat prvky patřící jak k jiné lokalitě, tak i k jiné epoše. Z tohoto hlediska je world music typickým produktem postmoderní éry, podobným hudebním fúzím otevírá dosud netušené možnosti. Lze kombinovat hudební vlivy, které byly dříve tak vzdálené, že k jejich protnutí dojít nemohlo, nehledě na to, že by příslušné průniky odporovaly dobovým estetickým normám.

Hudební publicistka a amerikanistka Irena Příbylová tyto souvislosti akcentovala již před deseti lety ve zmiňovaném sborníku z prvního ročníku kolokvia (Příbylová 2003: 14–17). Ač již tehdy upozorňovala na překonání termínu postmodernismus v západních společenských vědách 90. letech 20. století, mnoho tezí s ním spojených dodnes platí, a v úvahách o world music dvojnásob. Příbylová dodává: *„S postmodernismem skončila nadvláda všech velkých jedinečných pravd. Nastoupilo období pluralismu, možnost výběru z mnoha stejně*

3. Yveta Kajanová (2010: 187) vyvozuje, že dle postmoderní estetiky hudební žánry ztratily své hlavní vývojové směřování. Na jiném místě mimo jiné hovoří o recyklaci existujícího materiálu v nových kontextech (Kajanová 2010: 12).

důležitých možností. Američané tak přestali přirovnávat svou zemi k tavicímu kotlíku (melting pot, v němž se všichni příchozí přetaví do jednoho modelu) a začali mluvit o mozaice či salátové míse (salad bowl, v níž jsou všechny ingredience stejně důležité pro celkový dojem).“ (Příbylová 2003: 15)

A nejde jistě jen o USA. I evropská centra hudebního průmyslu – Londýn, Paříž, Berlín, Amsterdam, Barcelona a další – jsou plná přistěhovalců ze všech koutů světa. I ony nevystupují jen jako kotlík, ve kterém se vše taví do jedné kaše, ale spíše jako *multi kulti* pospolitost, ve které vzniká pestrá směs různých etnik, náboženství, názorů, a tím pádem i hudebních impulsů.

2. Co se píše v knihách

V odborném bádání můžeme výraz world music zaregistrovat i dávno před kampaní v roce 1987, byť dříve většinou ignoroval dnes nejdůležitější oblast fenoménu – fúze s populární hudbou. Na etnomuzikologické bázi výraz poprvé použil ve svém přednáškovém programu Robert Edward Brown, který přednášel tento obor od roku na Wesleyho univerzitě ve státě Connecticut.⁴ O „světové hudbě“ v podobné souvislosti uvažoval i jiný americký muzikolog William Hutchinson (1976) ve stati *Psychology and World Music* (srov. Zajacová Záborská 2009: 11).

V polovině 70. let 20. století se ohlížel za někdejší srovnávací hudební vědou, která dělila západní a nezápadní svět na hudbu (klasickou) a nehudbu (etnickou). Dle slovenské muzikoložky Ľubici Zajacové Záborské (2010: 11) jde o počátek chápání pojmu world music jako světové autentické hudby v americké odborné literatuře.

Americký profesor hudby a antropologie Bruno Nettl (2010: 34) zkoumá přítomnost myšlenky world music ještě hlouběji v historii – v pracích renomovaných muzikologů a myslitelů minulosti.⁵ Ve shodě s Philipem Bohlmanem (viz výše) tvrdí, že navzdory tomu, že termín

4. O americkém etnomuzikologovi Brownovi se zmiňuje Dorůžka (1998: 15), podrobněji viz heslo Robert E. Brown ve *Wikipedii*. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_E._Brown>. Význam studijního programu pro world music též zdůrazňuje Nettl (2010: 34).

5. Celá kapitola Speaking of World Music srov. Nettl 2010: 33–53.

world music je relativně nový, jeho idea je prastará a odkazuje na řadu příkladů. Dle jeho slov je world music na jedné straně nedělitelným objektem a současně skupinou jevů s velmi limitovanou slučitelností.

Zajacová Záborská klade do souvislosti úvah o spojení slov *world* a *music* i anglický překlad francouzského projektu zahájeného v roce 1982 – spojením *Fête de la musique* (*World Music Day*) je však jednoznačně míněn „Světový den hudby“, nikoli „Den světové hudby“. To mnohem větší význam pro vzájemné propojení a poznání různých kultur měl první ročník festivalu WOMAD, který ve stejném roce uspořádal Peter Gabriel, i když plný název rovněž neznamenal „světovou hudbu“, ale „svět hudby“ (*World of Music, Arts & Dance*).

Po roce 1987, kdy byl termín popularizován v komerční sféře, se k problému začali teoreticky vyjadřovat etnomuzikologové i muzikologové v širších kontextech. Nepříliš zdařile, např. monografie *The Virgin Directory of World Music* Philipa Sweeneyho z roku 1991, která nereflektovala tradiční hudbu vybraných lokalit, ale i zdařile, např. sborník s antropologickým přístupem *Excursions in World Music* z roku 1992 editovaný výše zmíněným Brunem Nettlem nebo sborník se sociologickým přesahem *World Music. Musics of the World. Aspects od Documentation, Mass Media and Acculturation*, který v roce 1992 editoval německý etnomuzikolog Max Peter Baumann.

Již citovaný Philip V. Bohlman (2002) neváhá na první straně nečíslované předmluvy ke knížce *World Music. A Very Short Introduction* připustit sklouznutí do šikmé plochy tautologie: „*World music je hudbou, s níž se setkáváme všude ve světě.*“ A následně vypočítává, o co vše může jít – o lidovou, uměleckou i populární hudbu, o tvorbu amatérskou i profesionální, duchovní, světskou i komerční; tvůrci kladou důraz na autenticitu, ale souběžně spoléhají na medializaci, která jim zajistí co nejširší distribuci; publikum ji může slavit jako svou vlastní i holdovat její cizokrajnosti; může být Západní i ne-Západní, akustická i elektronická; svět world music (*the world of world music*) nemá hranic...

Další Bohlmanův rozbor tuto přílišnou benevolenci naštěstí překonává. Dynamicky vyvozuje, že obsah sousloví world music je rozdílně chápán v závislosti na místě užití. Stejně tak může konkrétní produkt world music nabývat různých významů na různých kontinentech.

Zkrátka od 90. let 20. století se o fenoménu world music živě diskutuje jak na profesních, tak na akademických platformách. Probíhají různé konference, vycházejí další a další publikace, world music provokuje tím, jak se vymyká jednoznačnému uchopení. Co k problému přinesly dvě zásadní encyklopedické práce 90. let?

2.1 *The Garland Encyclopedia of World music*

Desetisvazková akademická Garlandova encyklopedie world music byla iniciována v roce 1988 a její poslední díl byl poprvé vydán v roce 1994, poté byla vydání aktualizována. Koncepčně vycházela spíše z angloamerického etnomuzikologického významu termínu world music. Kritériem členění jsou světové kontinenty, dále jednotlivé státy či regiony. Vedle hrubého přehledu historie včetně hudebního vývoje a dosud prováděných výzkumů stojí přehledy hlavních hudebních proudů a pak pohledy na některé konkrétní hudební jevy. Jednoznačnou formulaci definice fenoménu zde nenajdeme, v případě encyklopedií však za ní můžeme s jistou dávkou nadsázky pokládat souhrn všech hesel.

Jde o dílo mnoha odborníků, které má své klady i zápory. K záporům patří především kvalitativní nevyrovnanost jednotlivých oddílů i neujasněnost samotného pojmu world music. V části věnované Evropě autoři⁶ například definují zájem o „*fúze tradiční hudby a moderních vlivů jako důsledek globalizace, která nutí především mladé lidi k hledání národní i své osobní identity právě v lidové hudbě*“ (Rice 2003: 224–229), kam však nedopatřením řadí i nahrávky středověkých chorálů benediktýnských mnichů.

2.2 *World Music. The Rough Guide*

Prvním vydáním této specializované, spíše praktičtější orientované příručky, na níž se rovněž podílela řada specialistů, byl jeden tlustý svazek. Třináct kapitol zde bylo rozčleněno dle teritoriálních celků, které zahrnovaly tematicky spřízněné části kontinentů.

6. Konkrétní kritiku encyklopedie rozvedl též Jiří Plocek (2003: 72). Zároveň charakterizuje, že zahrnutím Evropy do zřetele došlo ke kombinaci statické koncepce world music jako nezápadní hudby a dynamické koncepce fenoménu jako dalšího stádia rozvoje hudby vzešlé z lidové hudby (Plocek 2003: 60).

Ani zde nenajdeme definici jako takovou. V úvodu předmluvy je laicky vymezeno, že příručka pojednává o další dosud pro většinu posluchačů neobjevené hudbě, podobné té, kterou již znají z rozhlasu (Youssou N'Dour), z desky (*Ladysmith Black Mambazo* s Paulem Simonem) nebo z koncertů (Margareth Menezes s Davidem Byrnem).⁷

Počáteční záměr, zkompileovat průvodce k třiceti až čtyřicet nejzajímavějším hudebním produktům na trhu, vzal brzy za své. I když se rozhodli ignorovat klasickou hudbu západního typu, podobně i rock, pop, jazz a country a zaměřit se tu zbývající⁸ část hudebních kultur, rozsah narostl z plánových tři sta stran na výsledných sedm set. Parametry se měnily tím, jak editoři objevovali kořeny vytýčených žánrů a uvědomovali si jejich další souvislosti. Editoři si uvědomili, že se pohybují ve velmi širokém a vágním prostoru mezi výhradami puristů, kteří hovoří o vytlačování hudby do předem daného ghetta, a mezi puntíkáři, kteří ve spojení world music nevidí pro pluralitu jeho interpretací význam zhora žádný.

Charakteristický posun pojetí world music vidíme při srovnání s druhým vydáním, tentokrát již dvousvazkovým, v letech 1999 a 2000. V druhé polovině 90. let zažila scéna world music nebývalý rozmach. Vznikla řada nových klubů, koncertů a festivalů, které tuto hudbu nabízeli posluchačům. Editoři pochopili, že se při mapování fenoménu neobejdou bez striktní zeměpisné systematičnosti, podobně jako kolegové z *The Garland Encyclopedia of World Music*, a tak jednoznačně posílili členění dle kontinentů a jednotlivých zemí a lokalit se snahou o vyčerpávající záběr.

V předmluvě čteme toto poněkud skeptické vymezení fenoménu: „*Průvodce si stanovuje zjevně nesplnitelný úkol: dokumentovat a osvětlit populární, lidové a (vyjma západního kánonu) klasické hudební tradice kolem zemského globu.*“ (Broughton – Ellingham – Muddyman – Trillo 1999: IX–X).

7. Broughton – Ellingham – Muddyman – Trillo (1994), nečíslované stránky úvodní statě Introduction.

8. Zajímavé je, že s výrazem zbytek (rest) operuje ve svých úvahách i Nettl (2010: 34), když komentuje vývoj zaměření etnomuzikologických příruček: na jedné straně „west (real) music“, na straně druhé „rest (world) music“.

2.3 A–Z of Club Culture

Zatímco v mnohých renomovaných encyklopediích výraz world music stále chybí, objevuje se v publikacích praktičtěji zacílených s jiným hudebním zaměřením. Britský novinář Ben Osborne (1999: 313) uvádí ve svém slovníku klubové scény, určeném především mladým návštěvníkům tanečních klubů, stručnou charakteristiku world music jakožto marketingového výrazu popisujícího produkty eklektické scény od Afriky a latinských tanečních rytmů po další etnické záležitosti. Vyjmenovává několik hudebních gramofonových vydavatelství, které se podílely na formování nové podoby taneční hudby s pomocí znovuoobjevování staré tradiční hudby (*roots music*) a domorodých zvuků, uzpůsobených západnímu uchu. Taková charakteristika je velmi jednostranná a zjednodušující.

2.4 Key Concepts in Popular Music

Jednou z možností, jak definovat fenomén, je přistoupit k němu *per negationem*, podobně jako kdysi přišli muzikologové Ivan Poledňák, Jiří Fukač a Josef Kotek s termínem nonartificiální hudba⁹ (zahrnujícím vše ostatní, než je hudba artificiální, kterou lze přesněji specifikovat). Podobně i novozélandský profesor mediálních studií Roy Shuker (1998: 311–322) si vypomohl odkazem na výše zmíněnou publikaci *The Virgin Directory of World Music* Philipa Sweeneyho a vymezil world music výčtem toho, čím není: není ani částí angloamerického popu, ani rockového mainstreamu, ani jejich lokálními obnovami, není ani uměle uchovávaným folklorem, ani severoamerická hudbou kořenů (*roots music*), jako jsou americké country a blues. Pozitivní charakteristiku si zase ulehčil odkazem na programy hudebních festivalů, jako je rovněž již zmíněný WOMAD. Shuker dále podtrhl důležitost přítomnosti národní identity a otevřenosti procesům křížení, přebírání a přizpůsobování si cizích prvků kultury. Heslo v jeho slovníku obsahuje dobré postřehy, avšak bez systematického utřídění a logické návaznosti.

9. Viz Fukač – Poledňák 1981: 99.

2.5 Oxford Music Online

V internetové podobě encyklopedie *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* – *Grove Music Online* najdeme jednotlivá hesla z oblasti world music, tedy hudby světa (arabská hudba, kora, aztécká hudba), avšak definice samotného fenoménu zde chybí. Nicméně v nadřazené síti *Oxford Music Online*, na stránce spřízněné, přitom stručnější encyklopedie *The Oxford Companion to Music* (viz Pegg 2013) dané heslo figuruje! Vysvětluje world music jako termín, který byl původně užíván etnomuzikology s odkazem na různorodost lokálních hudebních kultur celého světa. Zároveň se stal marketingovým termínem pro komerčně dosažitelnou hudbu ne-západního původu, právě tak jako pro hudbu etnických menšin v rámci kultury západní. Termín je též aplikován na současné formy spolupráce mezi hudebníky tradiční hudby různých lokalit a hudebníky z oblasti západního rocku a popu.

Tato charakteristika je vcelku vyčerpávající. Vadit může jen přílišná obecnost a zastaralá vazba na dichotomii západní x nezápadní. Z dnešního hlediska víme, že infrastruktura world music (specializované publikace, festivaly, hudební nosiče, veletrhy) pracuje jak s hudbou nezápadní tak i západní provenience (a ta nemusí být jen menšinová, jak dokládá např. belgická, francouzská nebo španělská scéna).

2.6 Wikipedia

Heslo world music ve Wikipedii¹⁰ je vcelku obsažné a dobře strukturované. Avšak zahrnuje-li do této kategorie tradiční hudbu bez uvedení, za jakých okolností se world music stává či nestává, je zde opět omezení:

„World music je hudební kategorie, která zahrnuje mnoho různých stylů hudby z celého světa, včetně tradiční hudby, kvazi-tradiční hudby a hudby, která vzájemně spojuje víc než jednu kulturní tradici.“

10. „World Music.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 5. 12. 2013]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/World_music>. „World music is a musical category encompassing many different styles of music from around the world, including traditional music, quasi-traditional music, and music where more than one cultural tradition intermingle.“

3. Co řeklo kolokvium v Náměšti 2003

Na prvním kolokviu Od folkloru k world music, konaném jako součástí hudebního festivalu Folkové prázdniny v Náměšti nad Oslavou v roce 2003 a koncipovaném jako platforma pro výměnu názorů mezi muzikology, etnomuzikology, etnology, hudebními publicisty, redaktory či samotnými hudebníky, konstatoval hudebník, producent a publicista Jiří Plocek v úvodu svého příspěvku: *„Zdá se, že tu neexistuje žádná přesná definice, žádné jednotící stanovisko, ale pouze onen reálný hudební jev, který se každý pokouší uchopit po svém, se svou zkušeností a ze svého stanoviska (publicisté, hudební producenti, obchodníci, hudebníci, vědci.“* (Plocek 2003: 60)

Přesto nebo právě proto na kolokviu řada charakteristik pojmu a fenoménu zazněla. Pravda, každý autor ji vyslovil po svém, se svou zkušeností a ze svého stanoviska.

Jestliže hudebník a muzikolog Jiří Tichota (2003: 93) v diskusním příspěvku konstatoval, že world music je *„cokoli, pokud se dohodneme, že tomu tak budeme říkat“*, otevřel pole do bezbřehé šíře. V té dohodě je však jádro problému. Nemůže-li se dohodnout několik desítek účastníků kolokvia, těžko se dohodne lidstvo planety. Jan Słowiński z polského Podhalí v příspěvku „Křižovatky tradiční hudby, křižovatky terminologie“ popisuje bouřlivou terminologickou diskusi na blíž neurčeném semináři, aby v zápětí konstatoval dohodu zúčastněných na tezi, že *„termíny jako tradiční hudba a lidová hudba jsou považovány za synonyma v zemích, kde stále žije tradiční hudba ve své původní podobě“* (Słowiński 2003: 74). Když však tuto tezi porovnáme s východiskem Lubomíra Tyllnera v knize *Tradiční hudba* (2010: 17), ověříme si, že lidová hudba je jen jednou z více součástí kategorie tradiční hudby. Nicméně, přes veškerou skepsi, pojďme nalézat shody v příspěvcích.

Hudební publicista Petr Dorůžka se v závěru svého příspěvku s ostatními shodl, že world music není jednotlým hudebním stylem a položil důraz na přístup vnímatele: *„Dle mého názoru se jedná spíše o postoj, oprostění se od evropocentrického přístupu a o schopnost vnímat každou ze světových hudebních kultur v jejím vlastním kontextu.“* (Dorůžka 2003: 91)

Jiří Plocek zdůraznil u kategorie world music jako typický prvek výraznou etnicitu ve spojení se současným obsahem a amplifikací:

„...podstatným rysem *world music* je výrazná orientace na hudební výraz vycházející z etnické tradice, ať už vyjádřený rytmicky, melodicky nebo barvou zvuku (exotické nástroje, způsoby zpěvu atd.) a na jeho rozvoj a amplifikaci (v nejširším slova smyslu). (Plocek 2003: 61, 62) Jeho definici bychom mohli složit z této a o dva odstavce níže následující věty: „[world music] znamená především současný hudební obsah, fenomén vyvíjející se tvůrčím, tj. do značné místy nepředvídatelným způsobem.“

Editorky sborníku etnoložka Lucie Uhlíková a Irena Příbylová vymezily sledovaný fenomén už v závěru úvodu ke sborníku, napsaném na základě zobecnění písemných verzí referátů, které se tématu dotkly. Ve shodě nejen s Bruno Nettlem, Philipem Bohlmanem a dalšími, ale i s mnohými účastníky kolokvia konstatují, že „*world music* existovala dlouho před tím, než dostala jméno“. A pokračují: „Mísí dohromady prvky současné, moderní, tradiční, lidové a etnické hudby z různých kultur celého světa. Používá vedle sebe lidové, etnické a moderní nástroje, soudobou nahrávací techniku a vůbec studiové vymoženosti. Bez ohledu na hudební kořeny, které ve *world music* cítíme, je důležitý její současný obsah a současná forma.“ (Uhlíková – Příbylová 2003: 5–6)

Vida, definice je na světě. I když – možná až příliš jednoznačně stavi na principu „mísení“ a „používání vedle sebe“. Nepatří ale do *world music* i rumunská dechovka taková jaká je, hraje-li to své, jen jinde a pro jiné, vzdálené publikum, dokonce třeba pod hlavičkou festivalu či veletrhu daného zaměření?

4. Tři pokusy o definici

Než se pokusíme o novou vlastní formulaci definice *world music*, porovnáme si ještě tři jiné pokusy z nedávné doby.

Hudebnice a producentka Helena Macháčková ve své bakalářské diplomové práci uplatnila následující formulaci: „*World music* definujeme jako hudbu, která hudebně či literárně vychází z libovolné etnické tradice, kterou ovšem necituje doslovně, ale doplňuje ji o prvky jiných žánrů, popř. ji přenáší do jiných sociálních nebo kulturních souvislostí.“ (Macháčková 2008: 9)

Muzikoložka Helena Chaloupková dospěla ve své studii *Specifika produkce označované jako world music* k této definici: „Jedná se především o folklorní i populární hudbu z všech koutů světa, výrazněji

se prosazující od poloviny 80. let 20. století, především díky silným mediálním tlakům. Význačuje se výraznou etnicitou (důraz na kořeny), způsobem šíření (celosvětová distribuční síť) a sklonem k syntézám (jednotlivé jevy mohou významně fúzovat a vytvářet nové kvality, či jen stát vedle sebe, vzájemně se neovlivňující).“ (Chaloupková 2007: 117)

Slovenská muzikoložka Ľubica Zajacová Záborská v závěru své knihy *Slovenská scéna world music* definuje hudební kategorii world music dvakrát. Zdůrazňuje, že její vývody jsou opřeny pouze o slovenskou scénu, založenou na slovenské lidové hudbě. Stručná krátká verze zní: „*World music je hudobný smer žánru nonartificiálnej hudby, v ktorom sú použité prvky ľudovej hudby.*“ (Zajacová Záborská 2009: 192) Po zhodnocení všech estetických, hudebně-teoretických a sémantických aspektů pak fenomén charakterizuje širěji: „*World music je hudobný smer žánru modernej populárnej hudby, ktorý svoju umeleckú ideu presadzuje uplatnením ľudových, či etnických prvkov, na ktoré aplikuje vyjadrovacie prostriedky iných štýlov nonartificiálnej hudby.*“ (Zajacová Záborská 2009: 192)

Macháčkové definice je slibně stručná i obecná. Výstižnější by ale bylo, kdyby vyjádřila, že může jít jak o doplňování i prvky jiných žánrů, tak o doslovné citování, je-li ovšem toto přeneseno do jiných sociálních nebo kulturních souvislostí. A že může jít samozřejmě také o obojí současně.

Chaloupkové definice je obohacena o časové zařazení, správně připouští fúze i juxtapozice. Výhradou může být, že nespécifikuje, s čím mohou dané fúze či juxtapozice vznikat, spoléhá jen na odkaz na „populární hudbu“ v úvodu formulace a nezmiňuje se o soudobých hudebních nástrojích, obsazích a nahrávacích technologiích.

Zajacové Záborské definice se opravdu vztahuje jen na část produkce, a to na takovou, která je zamýšlena jako umělecký koncept, pracující s prvky hudby lidové i populární. Ve světle výše uvedených úvah o postmoderním charakteru world music pak poněkud koliduje i výraz „moderní populární hudba“.

5. Definice world music

Následující formulace byla autorem tohoto příspěvku předložena k diskusi účastníkům kolokvia *Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie* dne 24. 7. 2013:

„World music je hudební oblast, čerpající z konkrétní lokální etnické tradice kterékoli části světa nebo z hudebního odkazu více lokalit současně, uplatněná jako komerčně šířená populární hudba. Produkt world music funguje bez těsného pouta k původní lokalitě šířen masovými médii. Jako world music je vnímán zejména mimo svou původní lokalitu. Produktem world music může být etnický čistý hudební projev, ale mnohem častěji jde o fúze různorodých etnických inspirací s nejrůznějšími druhy a typy západní populární hudby, nejčastěji s rockem, folkem, jazzem, elektronickou hudbou a s jejími technickými a technologickými vymoženostmi. Jako součást world music se mohou výjimečně uplatnit i některé projevy hudby vážné, jsou-li v místě recepce vnímány jako hudba etnická (např. indická nebo turecká hudba).“

Definice byla podrobena kritice v diskusi kolokvia a také později prostřednictvím emailových konzultací, které přispěly k nové formulaci pro tištěný sborník.¹¹

World music je hudební oblast, jejíž projevy vycházejí z tradic jednotlivých regionů světa nebo z hudebního odkazu více lokalit současně, uplatněná jako soudobými masovými médii šířená populární hudba. Produkt world music funguje bez těsného pouta ke kulturně-geografickým oblastem a lokalitám, z nichž vzešly podněty k jeho vzniku. Stejně tak je publikem vnímán jako world music zejména mimo místo svého původu. World music může být etnický relativně homogenním hudebním projevem, avšak mnohem častěji jde o fúze inspirací různorodých tradičních hudeb a nejrůznějších druhů a typů západní populární hudby, nejčastěji rocku, jazzu, folku, elektronické hudby, které jsou většinou zpracované s přispěním nejnovějších technických a technologických vymožeností hudebního průmyslu a často i se soudobým textovým obsahem. Jako součást world music mohou být chápány textové i hudební ohlasy tradičních písní, užití nástrojů tradiční hudby i některé projevy hudby vážné, jsou-li v místě recepce vnímány jako hudba etnická (např. indická nebo arabská).

11. Autor tímto děkuje za připomínky následujícím kolegům, aniž by je činil zodpovědnými za případné další kritiky definice: Jan Sobotka, Milan Tesař, Jiří Plocek, Jarmila Procházková, Lucie Uhlíková a Martina Pavlicová.

Literatura:

- BOHLMAN, Philip V. 2002: *World Music. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- BROUGHTON, Simon – ELLINGHAM, Mark – MUDDYMAN, David – TRILLO, Richard (eds.) 1994: *World Music. The Rough Guide*. London: Rough Guide Ltd.
- BROUGHTON, Simon – ELLINGHAM, Mark – TRILLO, Richard (eds.) 1999, 2000: *World Music. The Rough Guide*. London: Rough Guide Ltd.
- DORŮŽKA, Petr 1998: World music – něco, co hýbe ušima. Cesta kolem světa rychlostí zvuku. In: *Beaty, bigbeaty, breakbeaty. Průvodce moderní hudbou 90. let*, Praha: Mat'á, s. 13–51.
- DORŮŽKA, Petr 2003: Fúze, hudební kacíři a kulturní inspektoři aneb Je world music skutečně novým fenoménem? In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music / From Folklore to World Music*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, s. 84–92.
- FUKAČ, Jiří – POLENDÁK, Ivan 1981: *Hudba a její pojmoslovný systém. Otázky stratifikace a taxonomie hudby*. Praha: Academia.
- HUTCHINSON, William 1976: Psychology and World Music. In: *The World of Music. Intercultural Studies*. XVIII/1, s. 3–8.
- CHALOUPKOVÁ, Helena 2007: Specifika produkce označované jako world music. In: Poledňák, Ivan a kol.: *Proměny hudby v měnícím se světě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 107–126.
- KAJANOVÁ, Yveta 2010: *POSTMODERNA v hudbe. Minimal, rock, pop, jazz*. Bratislava: Univerzita Komenského.
- MACHÁČKOVÁ, Helena 2008: *World music na Moravě a ve Slezsku, inspirační zdroje*, Bakalářská diplomová práce. Brno: Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.
- NETTL, Bruno 2010: *Nettl's elephant. On the History of Ethnomusicology*. Champaign: University of Illinois Press.
- PEGG, Carole 2013: „World music.“ *Oxford Companion to Music. Oxford Music Online* [cit. 15.7.2013]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e7391>>.
- OSBORNE, Ben 1999: *The A–Z of Club Culture*. London: Sceptre.
- PLOCEK, Jiří 2003: Co je to vlastně ta world music? Pokus o vymezení pojmu a příslušného jevu v širším kontextu. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music / From Folklore to World Music*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, s. 60–73.
- PŘIBYLOVÁ, Irena 2003: Od folkloru k world music – terminologický diskurz. II. Postmoderní doba a world music, úvod do terminologie. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music / From Folklore to World Music*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, s. 14–18.
- PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie 2003: Úvodem. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music / From Folklore to World Music*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, s. 5–6.
- RICE, Timothy 2003: Volume 8, Europe. In: *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York: Garland Publishing, Inc.
- „Robert E. Brown.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 5. 12. 2013]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_E._Brown>.
- SHUKER, Roy 1998: *Key Concepts in Popular Music*. London: Routledge.

- SLOWIŃSKI, Jan 2003: Křižovatky tradiční hudby, křižovatky terminologie. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music / From Folklore to World Music*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, s. 74–77.
- TICHOTA, Jiří 2003: Diskusní příspěvek. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music / From Folklore to World Music*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, s. 93–97.
- TYLLNER, Lubomír 2010: *Tradiční hudba*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i.
- WICKE, Peter – ZIEGENRÜCKER, Kai-Erik – ZIEGENRÜCKER, Wieland 1997: *Handbuch der populären Musik*. Mainz: Schott Musik International.
- „World Music History.“ 2000. *fRoots* [online] [cit. 1. 7. 2013]: Dostupné z <http://www.frootsmag.com/content/features/world_music_history/>.
- ZAJACOVÁ ZÁBORSKÁ, Ľubica 2009: *Slovenská scéna world music*. Bratislava: Mgr. Dušan Ondriaš – Coolart.

World Music: an Encyclopaedic Entry, or a Definition of an Indefinable

The paper explores the development of understanding and various terms of world music in the Czech lands and internationally. In conclusion, it attempts to provide the most concise and precise definition: World music is a musical area, whose manifestations grow from the traditions of individual regions of the world, or from the musical heritage of several locations simultaneously, and which is used in the same way as popular music and spread by the contemporary mass media. The product of world music functions without a tight bond towards the cultural and geographical areas and places which stimulated its creation. At the same time, world music is understood by the public mainly without a link to its origin. World music can be a relatively homogeneous ethnic musical manifestation, but more often it is a fusion of inspiration of heterogeneous traditional music and various kinds and types of Western popular music, most often rock, jazz, contemporary folk music, and electronic music, which are often processed with the help of the latest technical and technological devices of the music industry, and often with a contemporary content of lyrics. World music can consist of other parts, such as textual and musical responses to traditional songs, the use of instruments of traditional music, as well as some manifestations of classical music, provided it is understood as ethnic music in the particular location (such as Indian and Arabian music).

Key words: World music; definition; tradition; ethnic music; popular music; postmodern.

LIDOVÁ PÍSEŇ V DIGITÁLNÍM VĚKU

Irena Přibyllová

Desáté výročí hudebního kolokvia v Náměšti nad Oslavou je výbornou příležitostí k rekapitulaci toho, jak se v uplynulých letech změnil přístup veřejnosti k lidové písni a lidové hudbě a jak tomuto dění pomáhá digitalizace. Zatímco v roce 2003, na prvním kolokviu, jsme mluvili o vztahu postmoderní doby, world music a lidové hudby, dnes mne zajímá doba post-postmoderní, post-industriální nebo také digitální; v této souvislosti lidová hudba tentokrát v Anglii. Pohled zahraničního pozorovatele, i když mi neumožňuje chápat všechny souvislosti, mi přesto poskytuje dostatečnou informaci o aktivitách nevládních institucí, státem podporovaných agentur, škol všech typů, médií, vydavatelství, agentur či konkrétních hudebních seskupení. Na vybraných příkladech chci ukázat provázanost současného přístupu k hudbě s tradičními kořeny, zároveň doufám, že některé aktivity mohou inspirovat i nás v českých zemích.

Jedním z mezníků oddělujících starou a novou éru je digitalizace. Mladá generace vyrůstající v 90. letech 20. století, nebo narozená v této době, bude k lidové hudbě přistupovat jinak než generace předchozí. Jak ovlivní digitální doba lidovou píseň? A jak se změní encyklopedie? Co se do encyklopedie vejde, či nevejde?

Začněme krátkým výletem do historie internetu. U nás, stejně jako ve světě, byla začátkem 90. let 20. století první internetová spojení především záležitostí vysokých škol. Český internet funguje od roku 1992 (Krčmář 2012). Webové stránky, dnes náš každodenní pomocník, se začaly opatrně používat od poloviny 90. let. Agentura ve Velké Británii, která si webové stránky evidovala, uvedla v prvním roce sčítání (1995), celkem osmnáct tisíc webových stránek ve světě (Walton 2006). Během následujícího desetiletí už zaznamenala ohromný nárůst a je logické, že mezi padesáti milióny webových stránek v roce 2004 byly i stránky zaměřené na hudbu. Stačí zalistovat ve sbornících z kolokvia v Náměšti a nárůst práce s digitálními zdroji vidíme i na našem příkladu. Zatímco v prvním ročníku kolokvia v roce 2003 na web odkazovaly dvě poznámky ve sborníku¹ a v adresáři se uváděly jen poštovní adresy, v druhém ročníku, v roce 2005, už mají všichni přispěvatelé emailovou

adresu, někteří i vlastní webové stránky a odkazy na web najdeme ve třetině příspěvků (srov. Pavlicová–Příbylová 2005). V současnosti slouží internet nejen ke komunikaci a informování, ale také k uskladňování a zpřístupňování nejrozličnějších materiálů. Díky tomu jsme například v anglicky mluvícím světě svědky nárůstu zájmu o lidovou píseň.

Mluvíme-li o obrodě, oživení zájmu o lidovou píseň v anglicky mluvícím světě, použijeme k tomu i u nás známý anglický termín *folk song revival*. Tento konkrétní termín se začal uplatňovat v 60. letech 20. století. Pod jeho vlivem jsme u nás začali používat termíny folk, folkař, folkový. V češtině tak nemáme problém rozlišit lidového zpěváka od folkaře a lidovou písničku od folkové. V anglicky mluvících zemích to mají složitější. Ať je to, kdo je to, základ jeho popisu se odvíjí od slovíčka *folk* (lidový) a dodnes s tím mají problémy.

Situace se tam vyhroutila v 90. letech minulého století, v době, kdy účastníci folkového revivalu 60. let začali pomalu odcházet do důchodu a lidových písní se v anglicky mluvícím světě chopila nastupující mladá generace. Po počátečním váhání se začalo v souvislosti s nově oživenou lidovou písničkou používat v angličtině slovíčko *traditional* (tradiční), případně *roots* (vztahující se ke kořenům). V USA se začalo mluvit o nových tradicionalistech a pro americkou písničku s tradičními kořeny se začal razit termín *Americana*. Ve Velké Británii se už dříve objevil hudební časopis *Folk Roots* (dnes *fRoots*).³ Než se pojmosloví ustálilo, začali se folkaři a folkové skupiny označovat doplňujícími výrazy *contemporary* (současný), *modern* (moderní), či dokonce *electric* (elektrický) a k opačnému pólu se přidávalo slovíčko *roots* (kořeny) nebo *traditional* (tradiční).

V novém tisíciletí je jasné, že v souvislosti s lidovou písní a minulostí se v angličtině použije spojení *folk + tradition*; při přesahu do současnosti, ať už jde o náš folk či folklorismus, to bude *folk + contemporary*. Tak například prestižní britské hudební vydavatelství Topic Records⁴

1. Bernard Garaj, www.jejdruzina.sk; Irena Příbylová, www.frootsmag.com. Celý sborník srov. Příbylová – Uhlíková 2003.

2. Srov. Pavlicová – Příbylová 2005.

3. V tiráži papírové verze časopisu z července 2013 je uveden 35. ročník.

4. Detaily srov. www.topicrecords.co.uk.

(založené 1939) dnes na svých webových stránkách popisuje svou produkci jako *traditional and contemporary folk from the British Isles*, což zahrnuje tradiční i současnou lidovou píseň z Britských ostrovů. V katalogu Topic Records najdeme jak klasické nahrávky lidových zpěváků z regionů, tak nahrávky zpěváků a muzikantů, kteří z tradice vycházejí, ale i úplně nové folkové písničky. Co se týká digitalizace, Topic Records nabízejí nově těm, kteří si prostřednictvím webových stránek koupí nahrávku z jejich sedmdesátiletého archivu, také ke stažení digitální verzi obalu původního elpíčka.

Internet je ve své podstatě velice demokratický. Nabízí prostor všem – nejen společnostem či skupinám, ale také jednotlivcům. Ukázkovým příkladem osobní iniciativy ve spojitosti s lidovou písní a internetem byl v roce 2010/2011 projekt zpěváka Jona Bodena⁵ s názvem *A Folk Song A Day* (Denně jedna lidová písnička). Na stejnojmenných webových stránkách⁶ našel zájemce denně jednu tradiční píseň, kterou Jon zazpíval, osobně na web „zavěšil“ a také okomentoval. Projekt trval celých 365 dní. Cílem projektu bylo „podpořit umění společenského (nebo komunitního) zpívání“ (viz pozn. 6). Projekt měl ohromný ohlas. Rozhodně přispěl k obrodě zájmu o lidovou píseň a tradiční kořeny mezi mladou generací.

Přestože to je úctyhodný počín (a Jon Boden sbírá síly k možnému pokračování projektu), v podobných aktivitách spojených s digitalizací vede zřejmě ve Velké Británii jedna anglická organizace. Je známá pod zkratkou EFDSS, plným jménem *English Folk Dance and Song Society*⁷ (Anglická společnost lidového tance a písně). Její historie sahá do posledního desetiletí 19. století. Původně dvě specializovaná zájmová sdružení se spojila v jeden celek v roce 1932. Dva významné zakladatele společnosti dnes najdeme zvěčněné v souvislosti s londýnským sídlem společnosti ve čtvrti Camden Town. Budova má jméno Cecil Sharp House a uvnitř můžeme navštívit mimo jiné knihovnu Ralpha Vaughana Williamse.

5. Jon Boden, zpěvák, hudebník, mj. vedoucí osobnost britské skupiny Bellowhead, hrál v roce 2006 na Folkových prázdninách v Náměšti nad Oslavou a jako host diskusního odpoledne našeho hudebního kolokvia mluvil o svém vztahu k lidové písni a tradici.

6. Srov. <<http://www.afolksongaday.com>>.

7. Detaily srov. <www.efdss.org>.



*Malcolm Taylor (sedící) na svém pracovišti v knihovně Vaughana Williamse.
Foto Irena Příbylová 2013.*

Knihovnu řídí Malcolm Taylor. Pro EFDSS pracuje už více než tři desetiletí. To on měl ten úžasný nápad, že digitalizace pomůže dostat anglické lidové písničky z archivů zpátky k lidem. Podle jeho slov⁸ měla EFDSS v devadesátých letech minulého století problémy – málo peněz na činnost, málo zájemců, omezený prostor pro práci se sbírkami. Už to vypadalo, že stoletá organizace bude pracovat jen ze setrvačnosti. S nástupem internetu a digitalizací se však prostor pro práci se sbírkami rozšířil. Cesta od myšlenky vyřčené v hospůdce u piva až ke spuštění prvního projektu trvala řadu let, nejvíce úsilí si vyžádalo shánění financí. Prvních šest rukopisných sbírek písní a tanců z archivů knihovny Vaughana Williamse v Domě Cecila Sharpa se začalo digitalizovat v roce 2007⁹ s finanční pomocí britské loterie. Úspěšný výsledek pilotní

8. Osobní rozhovor s autorkou 7. 11. 2013, Cecil Sharp House, Londýn.

9. Srov. <www.efdss.org/efdss-about-us/history>.



Obal CD *The Full English*.

akce, která je známá jako *Take 6* [Ber 6], otevřel cestu k digitalizaci dalších anglických národních rukopisných sbírek.

V červnu 2013 byl nakonec slavnostně zpřístupněn *The Full English Digital Archive*¹⁰ (Úplný anglický digitální archiv). Webové stránky umožňují návštěvníkům z celého světa zadarmo listovat dvanácti významnými rukopisnými sbírkami z období před první světovou válkou. Najdeme tu rukopisy, poznámky, dopisy, notové záznamy, slova písničků anglické tradiční hudby, melodie, popisy tanců a s nimi spojených zvyků. Co se dřív opatrně vydávalo v úředních hodinách ze zaprášených krabic, to máme před sebou na obrazovce počítače, všechny sesbírané varianty jedné písně či taneční melodie vedle sebe, z různých zdrojů i s komentářem. Zpracování výsledných 58 400 archivních položek bylo z velké části umožněno díky grantu britské loterie (Heritage Lottery Fund daroval 585 400 liber, detaily viz pozn. 7) a podpoře dalších donátorů. „Zpřístupnění záznamů o našem společném dědictví se stane neocenitelným zdrojem pro ohromné množství lidí, kteří by se jinak k těmto informacím nikdy nedostali,“ píše se na webových stránkách projektu.¹¹

10. Srov. <www.efdss.org/efdss-the-full-english>.

11. „The Full English: available now. The world's biggest free digital archive of English traditional folk music and dance tunes.“ *Vaughan Williams Memorial Library* [online] [cit. 9.10.2013]. Dostupné z: <<http://www.vwml.org/vwml-projects/vwml-the-full-english>>.



Píseň z bookletu CD The Full English.

Archivy jsou přístupné, u počítače sedíme každý sám – jak se však písničky dostanou k lidem doopravdy, naživo? Jak dokážeme, že jsou i dnes životaschopné, že nejsou jen záležitostí minulosti? Na to vymysleli v EFDSS několik dalších projektů. Jeden z nich vedla zpěvačka Fay Hieldová (jinak též lektorka etnomuzikologie z Univerzity v Sheffieldu). Vytipovala si z archivů Full English několik písniček od konkrétních sběratelů a s partou vybraných muzikantů a zpěváků jim dali novou podobu. Nebáli se smíchat několik verzí jedné písně dohromady, připsat novou sloku, změnit aranžmá. Chtěli, aby písničky oslovily současné posluchače, aby jim řekly něco zajímavého o době a místě vzniku, o tom, kdo, proč a kdy je sbíral, a nakonec aby taky mluvily za své současné interprety. Hudební program z anglických archivů zazněl naživo při spuštění webových stránek červnu 2013, v listopadu 2013 vyšlo CD.¹² To už hudební sdružení s názvem The Full English jezdilo se svým repertoárem po anglickém venkově, přičemž nejprve zamířilo do míst, odkud jimi zpracované písně pocházely. Zároveň se v jednotlivých regionech konaly odborné přednášky pro veřejnost o místní lidové písni¹³ (jako součást

12. CD The Full English (2013). Srov. <www.topicrecords.co.uk, www.fayhield.com>.

13. Webové stránky EFDSS uvádějí aktuální data přednášek pro sezónu 2013 v rubrice What's On pod hlavičkou Folk Song in England Study Day: Steve Roud with Julia Bishop.



Obal CD Cecil Sharp Project 2011.

jiného projektu) a prostřednictvím dalšího, vzdělávacího projektu¹⁴ se školní děti učily písničky z archivů a daného regionu. Dohromady je to opravdu neuvěřitelně propracovaný způsob jak spojit tradici a současnost, mladší a starší generaci, archivy a živou podobu písňe, jak píseň vnímat v procesu učení a předvádění v konkrétní komunitě.

Během doby do spuštění úplných webových archivů rozpracovávali v EFDSS řadu dalších nápadů. Od roku 2011 jsou na webových stránkách společnosti přístupné americké deníky sběratele Cecila Sharpa z let 1915–1918.¹⁵ Všechny 388 stránek vidíme jak v rukopisné podobě, tak přepsané na počítači. Pro rychlé hledání si na časové ose můžeme nastavit kterýkoli den. Společnosti se dokonce podařilo dohledat a zveřejnit fotografie Sharpových informátorů jak z USA, tak z Velké Británie (deníky si Sharp vedl v USA, ale už ne doma). Hudebně oživit Sharpovo dědictví se povedlo projektu, na němž spolupracovali díky rezidenčnímu pobytu američtí a angličtí hudebníci a zpěváci. Výsledek můžeme slyšet na CD a vidět na DVD na albu *Cecil Sharp Project 2011* (ve spolupráci s EFDSS vydal Shrewsbury Folk Festival). Jsou to jak nové úpravy starých písniček, které Sharp nasbíral v Americe, tak nově napsané písničky o Sharpovi a jeho životě.

14. Srov. <<http://www.efdss.org/efdss-education>>.

15. „Browse Cecil Sharp’s diaries.“ English Folk Dance and Song Society [online] [cit. 22.7. 2013]. Dostupné z: <library.efdss.org/cgi-bin/sharpdiares.cgi>.



Cecil Sharp House v Londýně. Foto Irena Přibyllová 2013.

Mladí autoři si z veličiny Sharpova formátu nic nedělají – slyšíme např. s nadsázkou komentovat sběratelovo vegetariánství či jeho vztah se sekretářkou. Velice působivá je jedna ze závěrečných písní (*Ghost of Songs*, autor Neil Pearson), v níž zpěváci recitují do melodie písně jména všech sběratelových informátorů a názvy písní, které Sharpovi tito lidé za zapadlých Appalačských hor zpívali.

Jsou věci, které se do encyklopedií nevejdou, protože jsou moc současné, ještě nehotové, ve vývoji. Anebo proto, že jsou pomíjivé. Digitální věk není konec encyklopedií. Digitalizace a internet nám zprostředkovávají písně, které v dávné době industrializace zmizely ze světa, které se sběratelé 19. a 20. století snažili zachránit. Cecil Sharp by se divil, jak jsou tyto písně v době post-industriální živé.

Literatura:

- Browse Cecil Sharp's diaries. "English Folk Dance and Song Society [online] [cit. 22. 7. 2013]. Dostupné z: <library.efdss.org/cgi-bin/sharpdiaaries.cgi>.
- Krčmář, Petr 2012: „Český internet včera oslavil dvacáté výročí.“ *Root.cz* [online] [cit. 9. 10. 2013]. Dostupné z: <<http://www.root.cz/clanky/prvni-kroky-ceskoslovenskeho-internetu/>>.
- Pavlicová, Martina – Příbylová, Irena (eds.) 2005: *Od východu na západ a západu na východ / From the East to the West and from the West to the East*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko.
- Příbylová, Irena – Uhlíková Lucie (eds.) 2003: *Od folkloru k world music / From Folklore to World Music*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko.
- Walton, Marsha 2006. „Web reaches new milestone: 100 million sites.“ *CNN.com international* [online] [cit. 9. 10. 2013]. Dostupné z: <<http://edition.cnn.com/2006/TECH/internet/11/01/100millionwebsites/>>.

Folk Song in the Digital Age

The last decade saw not only the establishing of the musical colloquy in Náměšť nad Oslavou, but also dramatic changes in technology. In her paper, the author shortly comments on the early days of the Internet, and on the recent development and understanding of the term folk song. On this background, she shows how digitalization and the Internet contributed to the revival of folk song at the beginning of the millennium in England. The examples used include Topic Records, A Folk Song a Day project, various projects by the EFDSS such as Take 6, Cecil Sharp's Appalachian Diaries, and The Full English, and their extension in CDs and live acts.

Key words: Digital age; folk song; traditional song; contemporary song; EFDSS; Cecil Sharp; Malcolm Taylor; the Full English.

RADOSTI A STRASTI TUZEMSKÝCH FESTIVALŮ WORLD MUSIC

Jiří Moravčík

Když se v 80. a 90. letech začala kalit world music a svět ještě nebyl prosítován internetem, o novém hudebním fenoménu se u nás nedostávalo především informací. Nejdůležitějším apoštolem world music v České republice se tehdy stal a dodnes zůstává mezinárodně respektovaný odborník Petr Dorůžka. Jeho články a rádiové pořady sice dotvářely povědomí o naprosto neznámé hudbě a pomáhaly posluchačům se v ní orientovat, nicméně Petr neustále také zdůrazňoval důležitý poznatek: Odložte sluchátka a vyjeďte do terénu.

Nebylo nás málo, kdo na jeho radu dal. Svět obřezující Petr Dorůžka totiž dávno před námi přišel na to, že na rozdíl od rocku nebo jazzu se domácí poslech dejme tomu afrických alb nemůže vyrovnat osobnímu kontaktu s touto hudbou na koncertech a hlavně významných zahraničních festivalech world music. Ty se následně staly pro několik zapálených našinců vzorem a impulsem k založení mnoha tuzemských festivalů.

Přes vysoká očekávání organizátorů spojená s předpoklady, že i u nás world music ve velké míře zakotví a festivaly se podobně jako v zahraničí promění v silná centra novodobého hudebního fenoménu, k tomu nikdy nedošlo. Některé z festivalů z nedostatku zájmu návštěvníků úplně zanikly, jiné, aby tomu zabránily, změnily programovou náplň a dalším organizátorům nezbylo než vzít na vědomí, že s počty návštěvníků směrem vzhůru už nikdy nepohnou, i kdyby dovezli největší hudební hvězdy. Ale nevzdávají se, což je i za cenu finančních ztrát, nervů a iluzí z posluchačského a mediálního nezájmu potřeba vyzdvihnout.

Prvotní radosti, pozdější strasti a nynější realita tuzemských festivalů zaměřených na world music proto stojí za malé ohlédnutí, zároveň s připomenutím, jak to všechno kdysi začalo.

V minulém roce jsem se ve svém příspěvku pro náměšťské kolokvium věnoval hudebnímu konzervatismu vztahenému na tuzemské hudební festivaly a důvodům, proč i mainstreamové multižánrové akce těžce bojují o každého návštěvníka (Moravčík 2012). V případě pořádání festivalů a koncertů world music v České republice to znamená, že

všechny vyjmenované příklady a problémy můžete rovnou násobit deseti. Přes vědomí, že se stejnými těžkostmi se potýkají také akce zaměřené na nekomerční, alternativní, avantgardní nebo improvizovanou hudbu, zůstanu – už s ohledem na místo konání tohoto kolokvia – u festivalů zaměřených buď převážně, nebo alespoň částečně na world music.

Mnozí z účastníků tohoto setkání se někdy na nějakém festivalu podíleli, nebo dokonce stále podílejí, takže tuší, co je to za řeholi. Předně, neměli by si dělat velkou hlavu z toho, že budou považováni za hazardéra, který namísto toho, aby svěřené a těžce získané peníze investoval do něčeho méně rizikového, svěřepě trvá na tom, že festival má smysl. Pro něho osobně, i pro lidi, kteří přijdou a věří v jeho vizi na ozdravení domácí hudební kultury.

Výjedete do zahraničí, okouknete, jak dobře to tam dělají, a zkušenosti se pokusíte přenést na domácí poměry, což někdy jde ztuha. Domluvíte se s místní samosprávou, dosáhnete na nejružnější granty, budete mít štěstí na milostivé sponzory nevyžadující od vás reklamu na každém prázdném místě a nemluvící vám do dramaturgie. Je také skvělé, když se sponzoři dopředu smíří s faktem, že festival, do něhož vložili peníze, nebude v žádném případě středem pozornosti médií. Nejste zase takový blázen, abyste dopředu počítal s tisícíhlavou návštěvností. Přesto, když se vám podaří sehnat několik skutečně významných umělců, notabene rovnou velkých hvězd, s nimiž se mnohé zahraniční festivaly pyšní, doma narazíte. Někdy dost těžce. Ta jména Afričanů nebo Asiatů nikomu nic neřeknou, v redakcích médií vzbuzují spíš smích, takže zapomeňte na to, že by se o nich často byť jen zmínila, což je – a to musíte uznat – pro vaši promostrategii docela velký problém.

Na druhou stranu je potřeba zůstat nohama na zemi. World music patří i ve světě k menšinovým hudebním proudům (Moravčík 2007), a jestliže se na ni dříve daly uplatnit alespoň přibližné definice, dnes, kdy už nadobro padly snad všechny komunikační, žánrové a umělecké hranice, představuje pokus o její nové ukotvení na hudební scéně marné snažení. Ostatně i v rockové a popové hudbě přestaly mít žánrové kategorie dřívější platnost. Největším hitem doby je navíc retro. Mladí objevují hudbu předchozích generací a vracejí ji znovu do oběhu, samozřejmě po svém. Otevřela se spousta dosud neprozkoumaných archivů, ikonizují se ve své době přehlížená jména, každý spolupracuje

s každým. Západní muzikanti v africké vesnici už nikoho neohromí a západo-africké fúze patří do hudebního slovníku dneška. Co totiž ještě donedávna vzbuzovalo údiv, nebo dokonce posměch a co bylo považováno za „mičurinský“ kalkul, je dnes takřka normou. V hudbě nás tedy už skoro nic nemůže překvapit, zvlášť pamětníky. Co však přetrvává, je setrvalý stav v západním myšlení o world music. Tedy náhled lidí ze Západu na hudbu z tzv. třetího světa, z periferie světové hudební scény. Umělci z Afriky, Asie, Karibiku nebo Latinské Ameriky mohou být sebeoriginálnější – a také v mnoha případech jsou – Západ na ně stejně pořád nahlíží jako na exotické vetřelce. Nicméně spíš z obchodního a mediálního hlediska. Rozhodně je však při ignoraci nemá potřebu navíc ještě zesměšňovat. Na to jsme totiž kádři u nás.

Patřil jsem v bezmezném nadšení z world music k naivním osobám, které předpokládaly, že by se u nás tento žánr mohl ujmout. Ne masově, tak hodně naivní jsem zase nebyl. Přesto jsem myslel na to, že by se world music mohla stát alespoň silnou alternativou stávající rockové nudě a avantgardním výbojům, kterým jsem často moc nerozuměl.

Mí rockoví favorité zrovna pauzírovali, čerstvých se nějak nedostávalo, anglický folk a folkrock na tom nebyl o moc lépe, a než jsem se stačil vzpamatovat, i tzv. keltská hudba vzala obrat směrem k nekritickému módnímu šílenství, postupně přecházejícímu k plytké New Age. A v ten čas, na začátku 90. let, jsem objevil hudební proud, který mě zcela pohltit. Nová, naprosto neznámá jména z Afriky a odjinud, dosud neslyšené melodie, fascinující rytmy, hlasy, nástroje, to všechno mě doslova přivádělo do euforického stavu. A ty příběhy, historické kontexty, kultury, o kterých jsem neměl ani tušení! Nemáte zdání, jak to se mnou tehdy zamávalo.

Dojmy z prvních návštěv zahraničních festivalů by se u mne daly shrnout do otázky: Kde jsem sakra doted' byl? A na některé okamžiky vlastně do konce života nezapomenu. Nejenže mě omráčila hudba z pódia, kde všichni tančili a hráli do padnutí, fascinovalo mě především prostředí, v němž jsem se ocitl. Mezi nezaznamenanými vůněmi, neochutnanými jídly, netušenými barvami, uměleckými předměty a nástroji podivných tvarů a zvuků. Úplně ze všeho mě ohromili ale lidé všech barev a národností. Mne, Čecha jako poleno z malého města, co za celý život potkal jen pár černochů z Kuby a vietnamských dělníků.

Přijel jsem na Africa Festival do německého Würzburgu, macaté prozpěvující si černošky na ohni vařily ve velkém kotli jídlo a okolo hrozen v mlaskavých jazycích mluvících, z dlouhé chvíle si bubnujících muzikantů. Dodnes pamatuji, jak mě jedna z žen pobídla, ať si také z kotle naberu. Vzmohl jsem se ale pouze na zíravý pohled, až mně samotnému to přišlo neslušné. Když zrovna neběžely koncerty, sedával jsem dlouhé hodiny na lavičce a pozoroval proudící národnostní dav. Ještě nikdy předtím jsem neviděl tolik smíšených dvojic. Černí s bílými a naopak se kolem mne procházeli s úsměvy a tlačili kočárky s malými dětmi. Z dnešního pohledu to možná zní dost divně, ale já tehdy na vlastní kůži prožíval kulturní šok. Měl jsem možnost v reálu vnímat soužití lidí různých barev a národností, vše, o čem jsem dosud jen četl a slyšel, se v reálu odehrávalo před mýma očima.

World music jsem proto od samého začátku vnímal nejen jako hudbu, ale především jako multikulturní platformu a pádnou odpověď na rasovou nesnášenlivost a ideální příležitost poznávat sebe sama. Ačkoliv každý z nás pocházel z jiného státu, jiné kultury, vypadal, oblékal se a mluvil odlišně, během festivalů jsme všichni tvořili mnohonárodnostní celek. Po návratu domů jsem si nepřál nic jiného, než tohle všechno přenést k nám.

Stačilo pár let a vystřízlivěl jsem. Nejprve z postupného opadnutí zájmu o world music, nakonec z koncertní a festivalové reality. Jistě, byl jsem možná namlsaný ze zahraničí, což můj úsudek ovlivnilo, jenomže způsob, jakým domácí publikum během krátké doby odmítlo cizokrajnou hudbu, mě přece jen zaskočil. Dnes už jsem s tím srovnaný, taková je realita, a pokud bych měl rekapitulovat, uvědomuji si, že v našem prostředí vlastně přijetí world music nemohlo dopadnout jinak, obzvlášť, zrcadlí-li se v něm multikulturní rozjítřenost celé Evropy.

Pamatuji se, jak jsem přijel v roce 2009 na veletrh WOMEX do Kodaně, konající se pod heslem „World music – soundtrack globalizace“. Veletrh prezentující hudbu z celého světa, stojící na principech rasového a kulturního smíření, proběhl paradoxně ve stínu rozsáhlého výzkumu, z něhož vyplynulo, že až polovina Evropanů má negativní postoje vůči přistěhovalcům, určitým náboženským skupinám nebo menšinám. Bezmála tři tisíce „womexians“, jak se mezi sebou delegáti nazývají, mělo ovšem jiný názor.

Odstrašující evropské náladě se věnovala témata několika konferencí a v témže duchu se nesla i závěrečná řeč odstupujícího dlouholetého ředitele WOMEXu Geralda Seligmana:

„Byla čest být ku prospěchu uprostřed této nevšední, mezinárodní skupiny umělců a profesionálů. Produkce akcí může být peklo, ale to, co tomuhle všemu dává nějakou hodnotu, je společenství, které my všichni tvoříme. A i když jimi skončí, není to jen o vydělávání peněz, přestože je všichni potřebujeme k přežití. Není to o postraních motivech, konfliktech zájmů, vydělávání na úsilí, umění a dobrých záměrech ostatních, třebaže, nevyhnutelně, jsou tací, kteří na to tak mohou nahlížet. Tahle komunita je o velmi výjimečném spojení mezinárodní soudržnosti, prosté, ne naivní, upřímné, ne sobecké. Mnohdy se v médiích, v politice, ve společnosti využívá rasových, náboženských, nebo národnostních rozdílů k vyvolání napětí ke konfliktům a konfliktů ke střetům. A na rubu nevyhnutelného odporu se omezuje přístup do společnosti, zavírají se dveře potřebným, izolují se skupiny přistěhovalců uvnitř našich vlastních hranic. Ale další, budiž pozhnání, budou žádat tváří v tvář xenofobii, prosím, prosím, lidé, my musíme být tolerantní. Ale to není to, co děláme, že? My, všichni z nás, my netolerujeme odlišnost. My ji oslavujeme. Je to vzduch, který dýcháme, jsou to země, kterými cestujeme, partnerství, která vytváříme, přátelé, kterými jsme, hudba a umění, které děláme, naše každodenní maximum, jež děláme pro výchovu a podporu.“¹

Vrátil jsem se z Dánska, ponořil se do svých archivů a ze vzpomínek poskládaná mozaika stavu world music a tolerance u nás mi najednou začala dávat smysl.

Organizovat v České republice festival world music představuje vlastně jistý druh bláznovství. Drsnou chůzi proti proudu. Ale konzervatismus a odpor vůči neznámé hudbě jsou ještě těmi menšími překážkami. Nezapomeňte na stoupající rasismus a xenofobii, deklarované z těch nejvyšších politických postů a intelektuálních kruhů.

1. Z projevu G. Seligmana, zaznamenáno zvukově J. Moravčíkem dne 1. 11. 2009 v Kodani. Srov. také „Gerald Seligman has left WOMEX.“ *WOMEX Newsletter* 2009, č. 27 [online] [cit. 15. 9. 2013]. Dostupné z <http://www.womex.com/realwomex/newsletters/2009/news_27_09.html>.

A například prvotní impuls, který přivedl Borka Holečka v roce 1997 k založení festivalu Respect? Cituji jeho slova: „*Uvědomil jsem si, že s omezeným multikulturním rozhledem, který byl typický pro postkomunistická léta, je spojena xenofobie a rasismus. V době kdy jsem s festivalem začínal, byl v Praze na Žižkově zavražděn student ze Súdánu a na to bylo nutné reagovat.*“ (Holeček 1999: 15)

První ročníky *Respect festivalu* se odehrávaly na Pražském hradě, když tam seděl prezident Václav Havel. Jeho následovník Václav Klaus, už tehdy věrný svým obecně známým „multikulti“ názorům, festival odsud doslova vyhnal. Jednalo se sice o Klausův názor, že tahle hudba na Hrad nepatří, a nechávám stranou, že tím tvrdě popřel také festivalem zdůrazňovanou ideu antirasismu a kulturní smířlivosti, přesto se dá do přesunutí Respect festivalu na ostrov Štvanice – rozuměj, na okraj – promítnout obecné vnímání této hudby u nás.

Festival existuje dodnes a právem na něj sedí označení brána world music do Čech. Borek Holeček dál trvá na dramaturgické koncepci výhradně zaměřené na zahraniční a domácí world music. Neustoupil ekonomickým ani jiným tlakům. A než by přistoupil na kompromisy, smířil se s tím, že návštěvnost akce už asi nikdy nepřesáhne číslovku tisíc. I když v minulosti přivezl tak světově proslulé umělce, jako jsou Staff Benda Bilili, Orchestra Baobab, Souad Massi nebo Mory Kante. Slouží Borkovi Holečkovi ke cti, že to nejen nevzdal, na což by mohl mít při tolika finančních nezdarech právo, ale pokračuje dál a world music uvádí celoročně i na koncertech.²

Prvním českým festivalem world music, i když ne v tom pravém slova smyslu, protože šlo o koncertní sérii, byl *United Colours of Akropolis* vedený Jiřím Smrčkem. Ten jako první (od roku 1996) začal do republiky přivážet hudebníky z world music. Od samého začátku samé významné osobnosti a s poměrně solidním ohlasem. Na pečlivě budované dramaturgii se podílel také Petr Dorůžka.

V ten čas, jako sám voják v poli, přišel Petr Pylypov s koncertní sérií *Jazz Meets World*, která i přes svůj název a převažující jazzový záběr v sobě dodnes zahrnuje unikátní world music z celého světa, často hvězdy první velikosti, které u nás nikdy předtím nekoncertovaly.

2. Srov. např. <http://www.respectfestival.cz/cz>.

Jiří Smrček posléze festival United Colours of Akropolis ukončil a v roce 2001 přešel do Ostravy, kde se připojil k týmu Zlaty Holušové, který do té doby pořádal festival Dolnoholský buben. Tak se začala psát historie *Colours of Ostrava*. Za odchodem Jiřího Smrčka na sever Moravy lze najít hodně důvodů, tím nejpádňějším ale paradoxně byl nejslavnější festival world music na světě WOMAD, založený v roce 1982 rockovým zpěvákem Peterem Gabrielem, který na své úsilí propagovat cizokrajnou hudbu na Západě navázal založením vydavatelství Real World.

Ačkoliv má WOMAD stálou základnu v Anglii, stoupající zájem o world music umožnil jeho expanzi do Španělska, Itálie, Austrálie nebo na Nový Zéland a letos v září dokonce proběhl v kavkazském Pjatigorsku. Vlastně „uprostřed diktátorského režimu“, jak svou zemi nazývá ředitel ruské odnože festivalu Alexander Čeparuchin, významný hudební a politický aktivista a producent, který za své často nebezpečné úsilí obdržel v roce 2012 významnou cenu veletrhu WOMEX – Professional Excellence Award.³

V roce 2000, kdy byla Praha evropským městem kultury, se WOMAD uskutečnil na Letenské pláni. Zatímco ve zmíněných zemích pevně zakotvil a koná se tam dodnes, o tom, že by se ještě někdy vrátil do Prahy, respektive do České republiky, už Peter Gabriel a jeho lidé nechtějí ani slyšet. V Praze totiž skončil fiaskem, a příležitost otevřít další důležitou bránu world music do Čech skrze tak prestižní značku jako je WOMAD, vlastně tu nejprestižnější, se nesmyslně promarnila. Přestože o produkci a dramaturgii festivalu v řádném řízení usilovali lidé okolo Jiřího Smrčka, mající k world music blízko a za sebou značné organizátorské zkušenosti, politickým a bůhvíjakým rozhodnutím bylo vše svěřeno Michaelu Havasovi.⁴ Nechme stranou, že možná díky jemu a jeho údajným kontaktům s Petrem Gabrielem WOMAD do Prahy zamířil. Zaměříme se na to, že Havas a jeho lidé festival pohřbili

3. Z projevu A. Čeparuchina na mezinárodní showcase Sound Like Poland, zaznamenáno zvukově J. Moravčíkem dne 25. 9. 2013.

4. Michael Havas (*1947) vyrostl na Novém Zélandu, kam emigrovali jeho rodiče z Československa. Vystudoval německou a anglickou literaturu, po návratu do Čech pak dokumentární film na FAMU. Natočil mnoho oceněných dokumentárních filmů, převážně v zahraniční produkci. Věnuje se i multimediálním projektům, organizaci filmových festivalů a podílel se na některých dílech Jana Švankmajera.

programovou nedomyšleností, ne-li podprůměrností, která namísto toho, aby nové příznivce world music přilákala, naopak je odradila. „Přiznám se, že ještě před třemi nedělemi jsem o Havasovi nic netušil,“ řekl tehdy na tiskové konferenci před začátkem akce hudební publicista Jiří Černý, který spolu s Ivanem Králem festival uváděl.⁵ I to o lecčems vypovídá. A WOMAD v Praze dodnes zůstává varovným příkladem toho, jak to dopadne, když se organizace dobře zavedené akce ujme neprofesionál nic netušící o její podstatě a filosofii. Zvlášť, pokud jde o takové kulturní specifikum, jako je world music.

Zlata Holušová si *Colours of Ostrava* také původně představovala jako world music festival, už na prvním ročníku, kdy jej přenesla z Dolní Lhoty do centra Ostravy, ale pochopila, že tudy cesta nevede, že world music u nás nemá takové posluchačské a mediální zázemí. A pokud chce vybudovat velký mezinárodní festival na vysoké úrovni, musí se vydat cestou multižánrovosti. Takže zvolila kompromis, model, který se ujal i v zahraničí. *Colours of Ostrava* si tak během dvanáctileté existence v Evropě vybudovaly pověst významného multižánrového festivalu, od něhož se vedle světových hvězd očekává méně známá nebo dosud široce neobjevená hudba. V tomto směru funguje festival také jako pokusná laboratoř, podílející se i na spolehlivé reklamě pro kvalitní, v domácí premiéře uváděnou přesahovou hudbu, která by na běžných koncertech pozornosti posluchačů z největší pravděpodobnosti unikla, zatímco v programu *Colours*, soudě podle ohlasů návštěvníků, patří mezi nejúspěšnější. Platí to především o zástupcích world music, tvořících od samého začátku stěžejní část festivalové nabídky.

Své by také mohl vyprávět Jiří Plocek, neúnavný propagátor moravské lidové hudby a world music. Vybudoval nakladatelství Gnosis a od roku 1999 organizoval dramaturgicky skvěle postavený festival *Hudba v pohybu*. Nejprve v amfiteátru Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm, nakonec ve skromných podmínkách v Brně, kde také festival v roce 2004 ukončil – pro nezájem publika.

Existují u nás dodnes festivaly, které do svého programu world music zařazují, ale koncepčně se na ni nezaměřují, nebo od toho upustily,

5. Zaznamenáno J. Moravčíkem na tiskové konferenci dne 2. 8. 2000.

protože se ukázalo, že lákat návštěvníky na neznámou hudbu je pro ně neefektivní, spíš ale kontraproduktivní. Připomínám multižánrové *United Islands* v Praze, *Na jednom břehu* v Hradci Králové, *ColorMeeting* v Poličce, občas *Litoměřický kořen*.

Existoval také předpoklad, že se world music stane – a to celkem logicky – součástí zavedených domácích folkových festivalů. *Zahrada* se dokonce svého času pyšnila titulem největší festival folku, bluegrassu a world music, ale šlo o zbožné přání, nebo spíš o špatný vtip. Zahrada nakonec právem dojela na dramaturgický konzervatismus podléhající tomu návštěvnickému a sestupný umělecký trend se ani v nejmenším nesnažila zvrátit.

A tak jediným folkovým festivalem, který dokázal zareagovat na hudební změny, se staly *Folkové prázdniny* v Náměšti nad Oslavou. Festival, o kterém jedna z letitých organizátorek s humorem tvrdí, že na něm má folk prázdniny.

Když si prohlédnete v místní Jízdárně na stěně visící plakáty snad všech 28. ročníků Folkových prázdnin, nemůže vám ujít vývojová linka protínající programy. Z prvotních možná i nahodilostí, to dnes s určitostí nedokážeme rozlousknout, ale nejspíš chytrých a odvážných pokusů začlenit do Folkových prázdnin world music, vyplynula dnešní podoba veskrze moderního, žánry nesevřeného festivalu. Dramaturgie Michala Schmidta – započatá zhruba před patnácti lety s dnes již nežijící Michalovou manželkou Drahomírou – Folkové prázdniny spolehlivě vytahuje z domácího festivalového stereotypu a řadí je právem k evropské špičce. Zkuste si třeba vzpomenout, jaký velikostí podobný festival u nás kdy v premiéře nabídl hvězdy anglického folku a tolik hudby z exotických zemí. Odpověď není těžká: žádný.

Pokud se tedy už před léty vydaly Folkové prázdniny proti obvyklým festivalovým zvyklostem cestou odvážné dramaturgie, nestojí za tím jen snaha zachránit se od pádu do průměrnosti a zaměnitelnosti, což je přímá cesta k zániku, ale hlavně přesvědčení, že nabízet u nás neznámou a nadčasovou hudbu není ubíjející a předem ztracená činnost. Kdo zná Michala Schmidta, ví, že dělat festival přes kopírák není jeho parketa, umožilo by ho to, zvlášť když má na pravidelných zahraničních cestách možnost sledovat, jak to jinde chodí.

Festival si změnou koncepce a promyšleným příklonem k world music získal mezinárodní prestiž, udržel si stále návštěvníky, kteří uvěřili dramaturgovi, a přitáhl k sobě pozornost nových, což je svým způsobem něco nevidaného. A v tuhle chvíli už nejde ani tak o world music, ale o pocit, že podobné kulturní ostrůvky v době, kdy hudba, umění a svým způsobem celá společnost podléhá náporu komerce a bulvarizace a v médiích vyloženě bují podpora latentního rasismu a xenofobie, je nutné podporovat a propagovat. Buďme v souvislosti s world music rádi za to málo, co máme, buďme vděční lidem, co nám to málo dokážou s nezměrným úsilím každoročně přinášet. Pomáhejme jim, co nám budou síly stačit, protože když se kolem sebe rozhlédneme, moc jistých záchytných bodů kolem sebe nevidíme. A pravidelné setkávání s přáteli a bláznů do hudby, která se už asi nikdy nestane pupkem hudebního světa, si užíváme. Pro naše duševní a kulturní zdraví.

Literatura:

- „Gerald Seligman has left WOMEX.“ *WOMEX Newsletter* 2009, No. 27 [online] [cit. 15. 9. 2013]. Dostupné z <http://www.womex.com/realwomex/newsletters/2009/news_27_09.html>.
- Hartman, Ivan 1999: Neznám lidovou hudbu náležející k mému původu. *UNI*, č. 6, s.14–15.
- Moravčík, Jiří 2007: „Průvodce festivaly world music.“ *UNI* [online] [cit. 13. 9. 2013]. Dostupné z: <<http://magazinuni.cz/hudba/svetove-strany/pruvodce-festivaly-world-music/>>.
- Moravčík, Jiří 2012: Zamyšlení nad českým hudebním konzervatismem na letních festivalech. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, s. 92–98.

The Joys and Sorrows of Czech Festivals of World Music

In the 1980s and 90s, when world music started to expand, the world was not yet connected by the Internet. Information about the new music phenomena was scarce in the Czech Republic. The most important sources were articles and a radio show by an internationally renowned specialist in the field, Petr Dorůžka (and he has often remained in such a position even today). His materials completed the information about this new and unknown music and helped the listeners not to get lost in it. He kept stressing the necessity to take off one's headphones and go out to the field. Unlike rock music and jazz, African music cannot be appreciated fully without a personal experience of a concert or more, an important international world music festival. These international festivals have inspired several Czech devoted followers, and many Czech world music festivals were established on this impulse. Unfortunately, the high expectations of Czech organizers, that world music would find its solid place in the country, were not answered. Some of the festivals closed down because people were not interested in the acts presented, some festivals changed their programme visions in order to survive. The remaining world music festivals had to face the fact that the number of visitors would not increase, even if there had the biggest music stars.

Key words: World music; Czech festivals of music; musical taste and appreciation.

HUDEBNÍ ALBUM: MÁ STÁLE SMYSL?

Milan Tesař

Hudební dramaturgie rozhlasové stanice, tedy činnost, kterou se profesionálně zabývám již osmnáct let, pracuje zpravidla se singly, pečlivě vybranými jednotlivými skladbami, které jsou pro vysílání nejvhodnější. Radio Proglas, o jehož hudební nabídku se starám, používá odlišné mechanismy. Základem je hudební album jako celek, z něž se teprve podle konkrétní situace vybírají do vysílání jednotlivé písně. Důležitou zásadou je poslechnout si opravdu celé album, snažit se pochopit záměry autorů na ploše delší než 3–5 minut, a teprve na základě těchto posluchačských zkušeností s jednotlivými písněmi pracovat. Podobný je ostatně přístup písničích novinářů, hudebních recenzentů, kteří se snaží analyzovat a kriticky zhodnotit album jako celek. Toto „přemýšlení v kontextu celých alb“ je v hudební publicistice stále rozšířené, třebaže:

a) někteří publicisté a odborníci na moderní technologie předvídají brzký zánik fyzických hudebních nosičů;

b) především mladší generace posluchačů neposlouchá reprodukovanou hudbu jinak než na internetu a v digitálních formátech;

c) někteří – zvláště mladší – tvůrci koncept alba opouštějí, protože v éře internetu je snazší a rychlejší nabízet fanouškům jednotlivé skladby okamžitě po jejich nahrání ve studiu.

Zatímco bod c) souvisí skutečně s formátem alba coby protikladem jednotlivých „neuspořádaných písní“, první dva body se týkají pouze (fyzického) nosiče zvuku a koncept alba coby předem uspořádaného sledu písní nezpochybňují. Hovoříme-li tedy v dnešní době o hudebním albu, je lhostejné, zda vyšlo na CD, vinylové desce, magnetofonové kazetě nebo zda je k dispozici také nebo pouze jako tzv. digitální download.¹

1. Zajímavý přístup k formátu alba předvedl v listopadu 2012 americký zpěvák Beck Hansen, který své dvanácté album publikoval pouze v notách, tedy tak, jak „hudební alba“ existovala před vznikem nahrávacího průmyslu. „Ta doba je pryč: ale posloužila Beckovi jako impuls, aby se nezapomnělo, že písnička nerovná se fixní nahrávka, nýbrž tvárný materiál pro každého kluka nebo holku s kytarou. Prý byl rád, že konečně nemusí psát jen pro vlastní hlasový rozsah,“ napsal o projektu publicista Pavel Klusák (srov. Klusák 2013a).

Důležitý je autorův (interpretův, producentův, vydavatelův) zájem pojmut album jako celek, dále dramaturgie alba a více či méně zřetelná jednotící linie, která se může projevit složením kapely, jednotnými aranžemi, časovým úsekem, ve kterém písně vznikaly, tematikou skladeb, případně i jednotnou dějovou linií v textech. Tam, kde je tato jednotící linie dostatečně explicitní, hovoříme o koncepčním albu.

Hudební album jako formát a především album jako koncept existuje v oblasti reprodukováné hudby relativně krátkou dobu. A přestože album může existovat nezávisle na hudebním nosiči, s vývojem nahrávacích technologií jeho vznik a existence přímo souvisí. Reprodukovaná hudba zpočátku s pojmem alba pracovala jinak než dnes. Šelakové desky se pouštěly rychlostí 78 otáček za minutu, měly hrubší drážky než pozdější desky vinylové a na jednu jejich stranu se vešlo pouze 3–5 minut záznamu. Většina rozsáhlých děl vážné hudby proto vycházela „na pokračování“ na více deskách, pro jejichž zásobníky se používal termín „album“ (podobně jako hovoříme například o albu fotografií nebo poštovních známek).

Změna nastala s deskami z pružnějšího, hůře rozbitného materiálu, PVC (nebo nepřesně vinyly). Už v roce 1931 se americká nahrávací společnost RCA Victor pokusila uvést na trh takovou desku, avšak ke skutečnému rozšíření umělohmotných nosičů zvuku došlo po druhé světové válce, mimo jiné i proto, že šelak dovážený z Indonésie se stal během války nedostatkovým zbožím. V roce 1946 vyrobila společnost Columbia vinylové desky se skladbami Felixe Mendelssohna-Bartholdyho a Petra Iljiče Čajkovského a od roku 1948 se hudební nosiče z nového materiálu začaly běžně prodávat – nejprve ve formátu LP (long play, dlouhohrající)² a o rok později zavedla společnost RCA také jako singly (SP).³ A právě v souvislosti s dlouhohrajícími vinylovými deskami, jejichž dvě strany měly v součtu kapacitu kolem 45 minut, se mohlo začít hovořit o albu tak, jak je chápeme dnes.

2. *The Columbia Record Story* [online] [cit. 16. 10. 2013]. Dostupné z: <<http://www.columbiarecords.com/timeline/#!panel=425081>>

3. „RCA.“ *Wikipedia, the free encyclopedia* [online] [cit. 16. 10. 2013]. Dostupné z: <<http://en.wikipedia.org/wiki/RCA>>.

Kapacita vinylových desek přesto nestačila. Tvořila-li album jedna rozsáhlá skladba, musela být rozdělena na dvě strany, což je případ slavného alba Mikea Oldfielda *Tubular Bells* (1973). Jestliže se Bob Dylan rozhodl pojmut své sedmé studiové album *Blonde on Blonde* (1966) jako koncepční celek delší než 70 minut, musel pro ně zvolit formát dvou desek, tedy dvojalba.

Navzdory jasnému autorskému záměru však *Blonde on Blonde* ještě není koncepčním albem v pravém slova smyslu, tedy pevně sevřeným pásmem, kde i obal je součástí navazující „legendy“. Podle Marca Eliota, životopisce Paula Simona, nastala skutečná změna v roce 1967 s vydáním alba *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*,⁴ na které například duo Simon & Garfunkel zareagovalo svou deskou *Bookends* (1968). Skutečný boom koncepčních celků nabídl 70. léta v čele se zásadními alby Pink Floyd nebo díly skupin Yes či Genesis.

Jenže zatímco u Pink Floyd dnes lze i první studiové album *Piper at the Gates of Dawn* (1967) vnímat jako koncepční celek – mimo jiné pro jeho odlišnost od následující tvorby skupiny, v případě Beatles nebo Rolling Stones lze sledovat zásadní rozdíl mezi ranými „alby“, sestavenými pouze jako neuspořádaný sled jednotlivých písní-singlů, a mezi pozdějšími koncepčními celky. V českém prostředí lze podobně vnímat rozdíl mezi prvními dlouhohrajícími deskami Waldemara Matušky či Karla Gotta a jejich tematickými či žánrově semknutými alby ze 70. a 80. let.

Dnešní doba je nejen érou internetu a šíření hudby digitálními kanály, ale také érou finančně dostupné nahrávací techniky. Extrémním příkladem je písničkář James Harries, který své album *Voice Memos* (2013) sestavil ze skladeb nahraných na mobilní telefon. Mnozí interpreti však vlastní přímo doma kvalitně vybavená nahrávací studia, přičemž kvalita zvuku někdy zcela dostačuje (a dokonce je s módou „lo-fi“ reprodukce žádoucí),⁵ nebo interpret svěřil již hotový podomáčku

4. „Po vydání *„Seržanta Pepře“* se koncepční alba stala téměř povinným způsobem prezentace rockové muziky.“ (Eliot 2012: 78)

5. Mezi současné vyznavače „snížené“ kvality zvuku z důvodu větší autentičnosti patří např. irsko-polské folkové duo See-Saw, které se v září 2013 představilo v Praze a v Brně během večerů z cyklu Open Mic. Srov. rozhovor s členem dua Philipem Soanesem na Radiu Proglas, premiéra 28. 8. 2013 v 16.00; audio dostupné z: <<http://www.proglas.cz/detail-poradu/2013-08-28-16-00.html>>.

nahraný materiál profesionálnímu studiu k následnému zpracování (mixu a/nebo masteringu).

V tomto řetězci může zcela zmizet role fyzického nosiče jako prodejního artiklu. Kompaktní disk, pokud na něm album vůbec vyjde, se stává především reklamním předmětem, poutačem, jehož cílem je nalákat fanoušky na koncerty. Brněnská folková skupina Svitání například v posledních letech rezignovala na vydávání alb, respektive na čekání, až se jí nashromáždí dostatek materiálu. Každý rok připraví CD se čtyřmi písněmi, které používá „jako cukřík“, kterým fanoušky láká na své koncerty. Platicí divák totiž dostane CD ke vstupence zdarma.⁶ Dalším možným modelem je přiložení CD k obchodnímu artiklu nebo v lepším případě k hudebnímu časopisu. Takto vyšlo v Polsku první album česko-polské jazzové skupiny Inner Spaces⁷ nebo v Česku debutové CD písničkářky Báry Zmekové (srov. Klusák 2013b).

Zatímco prodej fyzických nosičů hudby výrazně klesá, autoři písní našli s internetem nové možnosti okamžitého oslovení publika. Jaromír Nohavica si rychlost internetu vyzkoušel písní *Ladovská zima*, která se během několika dnů rozšířila po republice. Skupina Žamboši zareagovala písní *Basama s fixama* na případ olomouckého řidiče Smetany odsouzeného k odnětí svobody za přimalování tykadel politikům na předvolebních plakátech v roce 2010 nebo skladbou *Zavřou nás všechny* na diskuse kolem nelegálního stahování hudby. Ani jedna z těchto skladeb zatím nevyšla v rámci alba, ale všechny si našly své fanoušky a žily v digitální komunitě svým vlastním životem. Tyto aktivity však jejich tvůrcům nebrání v tom, aby dál vydávali koncepční

6. Průkopníkem tohoto modelu u nás byl Jan Nedvěd s „albem“ *Vstupenka na Strahov*, v pozdější době poskytovali CD zdarma ke vstupence například Monkey Business. Skupina Svitání na svém webu uvádí: „Rozhodli jsme se proto využít [...] nové nahrávky jako cukříku, kterým vás nalákáme na naše koncerty. Tedy: přijdete-li na náš koncert, dostanete naše nové CD proti vstupence. Cenu vstupenky nebudeme nijak navyšovat, jde skutečně o pobídku, abyste chodili hojně na naše koncerty, neboť naším cílem je v první řadě vystupovat.“ [cit 6. 10. 2013] Dostupné z: < <http://www.svitani.com/News/default.asp?start=51>>.

7. Kapelnice Inner Spaces, trumpetistka Štěpánka Balcarová, vysvětluje v časopisu Harmonie: „Naši desku tímto způsobem jednoduše obdrželo tisíc odběratelů časopisu Jazz Forum, tedy i majitelů klubů a organizátorů festivalů. Doufám, že se tímto krokem kapela dostala do hudebního povědomí.“ (srov. Tesař 2011)

dlouhohrající nahrávky: Jaromír Nohavica vydal v roce 2012 nové album *Tak mě tu máš* a Jan Žamboch jako sólový kytarista přišel s jedním z nejzajímavějších koncepčních projektů posledních let na české scéně, s albem *Guitar & Forest* (2013).⁸

Současná situace je tedy taková, že alba dál existují vedle jednotlivých písní – vlastně podobně, jako v minulosti vedle sebe vycházely vinylové LP desky a singly, přičemž ne každá singlová píseň se nutně musela objevit i na albu. Internet a nové formáty pomohly hudebníkům soustředit se přesně na ten druh sdělení, který chtějí posluchačům zprostředkovat. A tak nadnárodní společnost Universal Music testuje zájem o novou zpěvačku Lenny, dceru Lenky Filipové, vydáním čtyřpísnového CD (o kterém mimochodem někteří novináři nepřesně hovoří jako o „albu“). Písníčkář a dlouholetý ředitel jednoho brněnského gymnázia Petr Kovač pojímá svůj návrat na scénu tak, že spřízněným rádiím rozesílá jednotlivé nově nahrané písně. A skupina Please The Trees sice vydala producentsky sevřené a do posledního detailu propracované koncepční album *A Forest Affair* (2012), avšak v téže době zveřejnila „pouhé“ čtyři písně jako výsledek své spolupráce se sborem seniorek Elpida.

O tom, že album jako formát (nezávisle na použitém nosiči) má šanci přežít, svědčí jednak samotný pohled na aktuální nabídku hudebních vydavatelů a na diskografii známých skupin a sólistů, jednak odpovědi samotných tvůrců na otázku, zda je pro ně formát alba důležitý.

Jako příklady českých interpretů, kteří s formátem alba dlouhodobě a pravidelně pracují, lze uvést:

- Jiřího Pavlicu a Hradišťan a pásmo zhudebněných básní Jana Skácela *O slunovratu*, koncepční alba „mezikontinentálních spoluprací“ *Mys Dobré naděje* a *Světání*, dětská alba *Hrajeme si u maminky* a *Studánko rubínko* apod.;
- skupinu Jablkoň, která střídá alternativnější a písničkové desky;

8. Album *Guitar & Forest* obsahuje dvanáct instrumentálních skladeb, které Jan Žamboch nahrával v roce 2012 (každou skladbu v jednom měsíci) v různých lesích České republiky. Skladby jsou pojmenovány latinsky podle stromů, které na místech nahrávání rostou. Více srov. Žamboch [2012].

9. Rozhovor Milana Tesáře s Pavlem Váněm, kapelníkem skupiny Progres, na Radiu Proglas, premiéra 4. 7. 2013 v 19.15; audio dostupné z <<http://www.proglas.cz/detail-poradu/2013-07-04-19-15.html>>.

- sourozence Ulrychovy a skupinu Javory, respektive Javory Beat;
- Tomáše Kočka & Orchestr a jeho projekty *Poplór*, *Do tanca!*, *Cestou na jih* a další;
- skupinu Ty Syčáci a její rockové opery *SSSS* a *Lišák je lišák*, ale i nové koncepční album *Eldorado*;
- skupinu Květy, jejíž nejnovější album *Bílé včely* je sice sbírkou jednotlivých písní, avšak svírá je jednotná nálada, grafika bookletu i téma;
- Radůzu a její různě aranžovaná alba z jednotlivých tvůrčích období;
- Jana Hrubého a jeho instrumentální desky inspirované J. R. R. Tolkienem, domazlickým folklorem či vánoční náladou;
- skupinu DVA s koncepty „folkloru neexistujících národů“ a „popu z neexistujících rádií“.

S alby coby koncepčními celky souvisí celá tvorba brněnské rockové skupiny Progres. Zpěvák a kapelník Pavel Váně dokonce tvrdí, že důvod, proč Progres přes dvacet let nevydal nové album, souvisí s chybějícím tématem.⁹ Radikální přístup k definici alba zastává kladenská skupina Zrní, která vnímá každé hudební album jako koncepční záležitost¹⁰ a sama jde příkladem svými díly *Hrdina počítačový hry jde do světa* (2011) a *Soundtrack ke konci světa* (2012). Zdeněk Němeček, kapelník brněnské skupiny Quanti Minoris, uvažuje také výhradně ve formátu alba a například na svém nejnovějším počínu *Balady nejen Villonovy* (2013) využil i některé nápady, které nosil v hlavě více desetiletí, ale dříve se mu do konceptu nehodily. O albu jako formátu má velmi konkrétní představu: album například nesmí obsahovat méně než dvanáct a více než čtrnáct písní.¹¹

Skupina Oboroh má na svém kontě tři sevřená alba zhudebněných biblických žalmů a jedno album pašijových písní, ale i její zdánlivě volnější alba jako *Kámen* (1996) nebo *Noci mořem* (2006) jsou sevřená minimálně složením kapely a jejím přístupem k interpretaci.¹² Spirituál kvintet během

10. Rozhovor Milana Tesaře se skupinou Zrní na Radiu Proglas, premiéra 22. 3. 2013 v 19.15. Audio dostupné z: <<http://www.proglas.cz/detail-poradu/2013-03-22-19-15.html>>.

11. Zdroj: soukromý rozhovor autora příspěvku se Zdeňkem Němečkem, červenec 2013.

12. „Oboroh se zaměřuje na koncepční alba,“ uvádí šéfredaktor serveru *Brno – město hudby* Boris Klepal ve své recenzi na album *Šel přes potok Cedron k hoře* (srov. Klepal 2013).

své dlouhé kariéry přešel od sevřenějších celků (*Písničky z roku raz dva*, 1973; *Šibeničky*, 1988) k volnějším kolekcím písní, ale i u alb z pozdější doby (*Křížem kráčem*, 2005; *Zatím dobrý...!*, 2009; *Čerstvý vítr*, 2012) lze vysledovat jasnou dramaturgii. Soubor C&K Vocal vydává od svého prvního alba *Generace* (1977) až dodnes jasně koncipované projekty (včetně momentálně připravovaného alba zhudebněné poezie Barbary Ježkové *Sedmiranný blues*, 2013). O albu jako koncepčním celku uvažuje i producent elektronické hudby Kubatko, držitel Anděla z roku 2011: „Pro mne osobně a pro má alba je většinou konceptem nějaký časový úsek nebo prvek, který skladby sjednocuje.“ (Tesař 2013b)

Typickým žánrem, ve kterém album jako celek bude dál fungovat, je jazz. Kytarista Libor Šmol das vydal v létě 2013 dvě nová alba, každé jinak koncipované, každé s jinými spoluhráči, obě však dramaturgicky promyšlená a sevřená.¹³ Beata Hlavenková vtělila do názvů svých dvou sólových alb jména svých synů (*Joy for Joel*, 2009; *Theodóros*, 2013) a druhou desku pojala koncepčně od zvolení titulu po kompozici dvanácti skladeb pojmenovaných podle dvanácti měsíců.¹⁴

Pákistánský kytarista Rez Abbasi říká: „Nabízet pouze jednotlivé skladby v mp3, to je pro hudebníky děsivá představa. Vývoji se samozřejmě přizpůsobovat musíme, ale já si rád poslechnu něčí vizi, která přesahuje délku jedné skladby. Jinak to funguje v populární hudbě – tedy ne že by popoví autoři neměli vizi, ale je to úplně jiný způsob myšlení. Zatímco jejich cílem je napsat jeden velký hit, v jazzu se snažíme spíše vytvářet rozsáhlejší obrazy, a to mám rád i jako posluchač. Záleží samozřejmě na momentálním rozpoložení, někdy stačí patnáct nebo třicet minut, ale jindy kapelu opravdu poslouchám čtyřicet i padesát minut a vím, že bych

13. Srov. rozhovor Milana Tesaře s Liborem Šmol dasem na Radiu Proglas, premiéra 26. 9. 2013 v 19.15. Audio dostupné z: <<http://www.proglas.cz/detail-poradu/2013-09-26-19-15.html>>.

14. V rozhovoru s Milanem Tesařem pro časopis Harmonie Hlavenková říká: „Moje první deska se jmenuje *Joy for Joel* podle mého prvního syna Mathiase Joela. Po narození Theodora jsem v hlavě nosila nápad, že se mé druhé album bude nějakým způsobem – nepřímou – vztahovat k němu. Řecké jméno *Theodóros* znamená „Boží dar“, stejně jako Mathias v hebrejštině. Když jsem začala skládat, uvědomila jsem si, že Božím darem je pro mne život. Ten se skládá z let, z měsíců, ze dnů. Bylo tedy naprosto přirozené, že album bude mít podobu roku.“ (Tesař 2013d)

vydržel ještě déle. Album jako celek má hodnotu a já jsem přesvědčen, že publikum je bude stále vyžadovat.“ (Tesař 2013c) Podobně francouzský pianista Rémi Panossian tvrdí: „Rozumím lidem, kteří si vyhledají jen jednu nebo dvě písně, které se jim líbí nejvíc. Možná to skutečně bude nový způsob, jakým budou lidé poslouchat hudbu. Ale album je zpravidla koncepčně vystavěno a má nějakou vnitřní myšlenku. Myslím tedy, že má stále smysl natáčet alba, která vyprávějí celistvý příběh, z kterého nemusíme vydělovat jen jednu jeho část.“ (Tesař 2013a)

Zásadní koncepcí celky můžeme sledovat i v oblasti world music. Patří sem jednorázové společné projekty více subjektů (např. *Kabatronics*, 2013, společné album skupin Transglobal Underground a Fanfara Tirana, nebo *Brothers in Bamako* Erica Bibba a Habiba Koitého, 2012) i řadové nahrávky *Egypt* (2004) Youssou N'Doura nebo *Tants Mit Mir* (2012), album skupiny Preßburger Klezmer Band věnované tanci.

Navzdory novým technologiím a možnostem snazšího šíření jednotlivých skladeb tak zůstává hudební album smysluplným formátem. Zřejmě bude dál přezívat (a spíše žít než živořit) v žánrech, u kterých je základem práce uvažování v širších souvislostech a kde tvůrce nepracuje s třiminutovým komerčním hitem, ale s dílem většího rozsahu, které se pochopitelně může skládat z jednotlivých písní. V jazzu, world music i v ambicióznějších proudech elektronické hudby mají alba dál význam. A podobně jako interpret přemýšlí nad dramaturgií koncertu, bude dál řešit i dramaturgii reprodukováného celku. Dojde-li tedy v souvislosti s novými technologiemi k zásadnímu posunu (ve smyslu, že technologie mění obsah), půjde ve zmíněných žánrech o posun spíše pozvolný, neradikální.

Prameny a literatura:

- ELIOT, Marc 2012. *Paul Simon*. Přeložil Michal Bystrov. Praha: Galén.
- KLEPAL, Boris 2013: „Oboroh: Šel přes potok Cedron k hoře.“ *Brno. Město hudby* [online] [cit. 6. 10. 2013]. Dostupné z: <<http://www.mestohudby.cz/publicistika/kritika/oboroh-sel-pres-potok-cedron-k-nbsp-hore>>.
- KLUSÁK, Pavel 2013a: „Hudbu složil, slova napsal: Beck.“ *Melanchofobie* [online] [cit. 6. 10. 2013]. Dostupné z: <<http://klusak.blogspot.cz/2013/01/hudbu-slozil-slova-napsal-beck.html>>.
- KLUSÁK, Pavel 2013b: Dívčí pocity. *Lidové noviny*, 5. 10. 2013, s. 28.

- MILNER, Greg 2010: *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*. London: Faber & Faber.
- SOUNES, Howard 2010: *Down the Highway – Život Boba Dylana*. Přeložil Michal Bystrov. Praha: Galén.
- TESAŘ, Milan 2011: Štěpánka Balcarová – určitě budeme výborně učit. *Harmonie*, č. 6, s. 48–49.
- TESAŘ, Milan 2013a: Rémi Panossian – kamínek do jazzové mozaiky. *Harmonie*, č. 4, s. 50–51.
- TESAŘ, Milan 2013b: Nejlepší je napsat krátkou píseň. *UNI*, č. 6, s. 26–27.
- TESAŘ, Milan 2013c: Rez Abbasi: Vytvářím rozsáhlé obrazy. *Harmonie*, č. 8, s. 52–53.
- TESAŘ, Milan 2013d: Beata Hlavenková. Umění napsat jednoduchou píseň. *Harmonie*, č. 11, s. 44–45.
- ŽAMBOCH, Jan [2012]: „Guitar & Forest.“ *Žamboši* [online] [cit. 6. 10. 2013]. Dostupné z: <<http://www.zambosi.cz/cz/guitar-and-forest>>.
- Rozhovor Milana Tesaře se skupinou Zrní na Radiu Proglas, premiéra 22. 3. 2013 v 19.15. Audio dostupné z: <<http://www.proglas.cz/detail-poradu/2013-03-22-19-15.html>>.
- Rozhovor Milana Tesaře s Liborem Šmoldasem na Radiu Proglas, premiéra 26. 9. 2013 v 19.15. Audio dostupné z: <<http://www.proglas.cz/detail-poradu/2013-09-26-19-15.html>>.
- Rozhovor Milana Tesaře s Philipem Soanesem z dua See-Saw na Radiu Proglas, premiéra 28. 8. 2013 v 16.00; audio dostupné z: <<http://www.proglas.cz/detail-poradu/2013-08-28-16-00.html>>.
- Rozhovor Milana Tesaře s Pavlem Váněm, kapelníkem skupiny Progres, na Radiu Proglas, premiéra 4. 7. 2013 v 19.15; audio dostupné z <<http://www.proglas.cz/detail-poradu/2013-07-04-19-15.html>>.

A Musical Album: What's the Purpose of It?

Within the world of the media, and especially in the field of recorded music, a change of technology is usually followed by a change of content. In the past decade, the most important change has been the massive arrival of the Internet, and the possibility to download any music for free or for money, legally and illegally, and immediately from an unlimited choice from any part of the world. The attention of the public is shifting from officially published albums towards individual songs in mp3 format, or to video clips on YouTube. Unofficial (and amateur) concert records are available alongside studio recordings. Artists can supply their fans with single examples of their production (such as brand new songs) without waiting for a dozen or so to complete an album. In the present paper, the author attempts to define the term and meaning of a musical album as a complete work in a period which rather prefers fragmentation. He briefly follows the history of the musical album phenomenon, and comments on some key Czech and international musical albums at present and in the past. As part of the paper, several international and local musicians provided an answer to his question: Whether it be a traditional or digital medium, what's the purpose of a musical album today?

Key words: Musical album; compact disc / CD; record; recording industry; music sale; single; LP.

HUDBA BUDOUCNOSTI, NEBO PROPADÁK? LIMITY ČESKÝCH I SVĚTOVÝCH MÉDIÍ

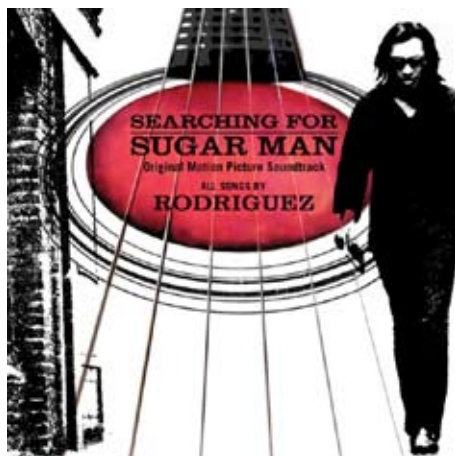
Petr Dorůžka

I když v éře internetu jsou informace snadno dostupné, ne všichni jich dokážou využít. Řada unikátních uměleckých jevů zůstává nejširšímu publiku i dnes skryta podobně jako v minulosti. Podívejme se podrobněji na tři takové fenomény, které se nacházejí v různém stadiu utajení: film *Searching for Sugarman*, hnutí Vanguarda Paulistana a album *Music from Saharan Cellphones*.

1. Pátrání po Sugarmanovi

Jaká je vlastně míra informovanosti českého publika ve srovnání se zahraničním? V éře internetu je častým úkazem, že většinová populace se dobrovolně izoluje tím, že se drží jazykově vymezených vyhledávačů a mainstreamových médií – a čerpá tedy z bulvárem filtrovaných, špatně přeložených a neověřených zpráv, které nabízejí lokální internetové servery. Jak v tomto kontextu ob stojí česká odborná veřejnost? Dozví se z českých hudebních médií člověk něco nového, anebo je efektivnější přepnout na média mezinárodní?

Jako ne příliš povzbudivý příklad uvedu osobní zkušenost z posledního setkání bývalého teamu časopisu *Rock & Pop*, které už řadu let probíhá vždy v poledne na poslední prosincový den. V neustále proměňující se sestavě dřívějších přispěvatelů či přispěvatelek a jejich přátel a přítelkyň jsme probírali, co nás v hudbě právě baví, a když padlo jméno donedávna zcela neznámého umělce, o němž v té době psala mezinárodní hudební media, jediným, kdo je znal, nebyl žádný z přítomných profesionálů, ale britský přítel jedné z dívek. Jeho napojení na anglická media bylo tedy výhodou, na kterou český team neměl. Kdyby naše schůzka proběhla nikoli na Silvestra 2012, ale o pár měsíců později, situace by se jistě změnila. Tématem našeho hovoru byl totiž Sixto Rodriguez, písničkář z Detroitu a současník Boba Dylana, jehož comeback po čtyřicetileté pauze zachycuje film *Pátrání po Sugarmanovi* (*Searching for Sugarman*, 2012, režie Malik Bendjelloul). V mezinárodním tisku to bylo v posledních letech téma velmi časté. Film v lednu 2012 zahajoval Sundance Festival



*Film Pátrání po
Sugarmanovi (plakát).*

kde dostal dvě ceny,¹ česká média jej ale vzala na vědomí až v únoru 2013, kdy získal Oscara, tj. Academy Award a na základě toho byl uveden do českých kin.

Hrdina dokumentu, Sixto Rodriguez, šesté dítě mexických přistěhovalců do Detroitu, vystupoval koncem 60. let 20. století v místních klubech, natočil dvě neúspěšná alba, nestal se hvězdou a zmizel beze stopy. Pirátské kopie s jeho hudbou se ale dostaly do Jihoafrické republiky, jeho píseň *Establishment Blues* se stala protirasistickým protestsongem, zatímco jiná, *Sugar Man*, byla zakázána kvůli spojitostem s kokainem. Díky kultovní popularitě pronikla Rodriguezova alba v JAR do oficiální distribuce, prodej překročil půl milionu kusů – aniž by o tom zpěvák sám věděl. Když se objevily zprávy, že spáchal sebevraždu, dva Jihoafričané začali pátrat po okolnostech. Nakonec objevili Rodrigueze živého v chudé části Detroitu, kde pracoval v demoliční četě. O své popularitě v JAR by nic netušil, kdyby jeho dcera neobjevila na internetu jeho neoficiální stránku. Když pak v JAR přistál, na letišti ho čekala limuzína, následovalo šest vyprodaných koncertů v pětitisícové hale, což zachytil trefně nazvaný filmový dokument *Dead Men Don't Tour: Rodriguez in South Africa 1998*.

1. „Searching for Sugar Man.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2013]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Searching_for_Sugar_Man>.

Oscarem oceněný film *Searching for Sugar Man*, který dokumentuje Rodriguezův příběh už od jeho začátků v Detroitu, není jen atypickým příběhem zapomenutého umělce, ale také oslavou vítězství hudební vášně nad kalkulem, tvůrčí síly nad bariérami hudebního průmyslu. Ve své podstatě je o vzpouře, která byla vždy rock and rollovou esencí. Ta je přímým opakem dnešního, poněkud muzeálního image rockové éry, podporovaného revival bandy, rutinními cover verzemi a vyčerpáváním kdysi úspěšných témat. Dokument je potvrzením faktu, že i když umělec v komerčním soukolí showbusinessu propadne, stále existují síly, které dokážou tento osud zvrátit. A zároveň je oslavou pozitivní stránky globalizace: Rodriguez neuspěl ve Spojených státech amerických, ale stal se hvězdou v Jihoafrické republice či Austrálii, kde též koncertoval a dokonce natáčel živá alba.

2. Alternativa z Brazílie

Další příklad osobnosti, která zasáhla do hudebních dějin, ale veřejnost ji objevuje opožděně, pochází z Brazílie. Nezávislá scéna totiž nebyla jen anglosaskou záležitostí, obdobné koncepty, které se promítaly nejen do hudby samotné, ale i do její prezentace a distribuce, vznikaly také v Madridu (Fairley 2010) anebo v brazilském São Paulu, nejlidnatějším městě jižní polokoule, které leží 400 km západně od Ria de Janeira. Průkopníkem hnutí zvaného **Vanguarda Paulistana**,² tedy Předvoj či Avantgarda São Paula, byl černošský zpěvák a skladatel **Itamar Assumpção** (1949–2003).³ Za svého života se bohužel náležitého ocenění nedočkal, a jeho odkaz znovuobjevuje až současná brazilská hudební generace.

Před patnácti lety natočil album *Pretobrás* (1998), které mělo být původně prvním dílem trilogie, ale tuncy nedokončil, zemřel po dlouhém boji s rakovinou. V repertoáru měl dlouhé koncertní improvizace, stejně jako kouzelné miniatury. Dnes najdeme na YouTube řadu záznamů,⁴ z nichž je jasné, jak intenzivní byly jeho koncerty v posledních letech

2. Srov. „Teatro Lira Paulistana.“ *Wikipédia, a enciclopédia livre* [online] [cit. 30. 7. 2013]. Dostupné z: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_Lira_Paulistana>.

3. „Itamar Assumpção.“ *Wikipédia, a enciclopédia livre* [online] [cit. 30. 7. 2013]. Dostupné z: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Itamar_Assump%C3%A7%C3%A3o>.



*Pretobrás II (Selo Sesc, 2010).
Posmrtně vydané album
Itamara Assumpção.*

života. Vedle samostatných alb natočil i společný projekt se světově proslulým brazilským hráčem na *berimbau* (perkusivní, luku podobný nástroj afrického původu),⁵ **Nana Vasconcelosem**. Zůstala po něm řada nedokončených nahrávek, které posloužily jako podklad k posmrtně vydanému albu *Pretobrás II* (2010), na němž se podílely jeho dcery, které dnes působí jako skladatelky a zpěvačky (Gardnier 2011).

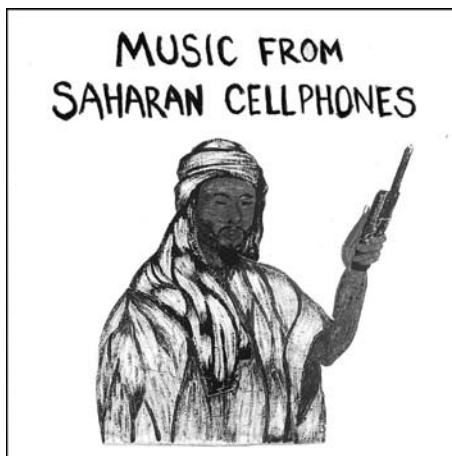
David McLoughlin, původem z Irska, který kdysi Assumpçãovi vydal album a dnes se specializuje na vývoz brazilské hudby do světa, v osobním rozhovoru s autorem toho příspěvku vysvětluje: „Itamar Assumpção je v Brazílii znám především mezi hudebníky, a přesto že svět ho zatím neobjevil, myslím, že to je jeden z géníů brazilské hudby. Dokonce lze najít paralelu mezi ním a **Tomem Zé**, jemuž vydal album **David Byrne**. V posledních letech ho v São Paulu objevuje nová generace umělců, hlásící se k jeho odkazu. Stala se z něj postava, kterou mladí rádi citují.“⁶

4. Příklad č. 1 – Itamar Assumpção e Isca de Polícia – 1983 – parte 1. Dostupné z: <<http://youtu.be/bD0TnEoM4IQ>>; příklad č. 2 – Itamar Assumpção e Isca de Polícia – 1983 – Parte 5 (final). Dostupné z: <<http://youtu.be/yTGUkfFE2z0>>.

5. Srov. „Berimbau.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2013]. Dostupné z: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Berimbau>>.

6. Rozhovor s Davidem McLoughlinem, Marseille, březen 2013.

*Album Music from
Saharan Cellphones.
(Sahelsounds, 2011).*



3. Hudba ze saharských mobilních telefonů

Třetí a poslední příklad hudebního počínu, který je v době vzniku natolik okrajový, že o něm nepíší ani česká, ani světová hudební média, ale v budoucnu možná vstoupí do encyklopedií, pochází ze Sahary. Do svého příspěvku jsem jej zařadil, aby ilustroval úžasnou rozmanitost současné světové hudební scény. Jedná se skutečně o tak atypický projekt, že vyžaduje „překlad“ do laické perspektivy. Představte si, že chcete zmapovat hudbu nějakých hodně odlehlých míst. Zajímá vás lokální hudba, nikoli však terénní nahrávky, ale to, co místní lidé poslouchají. Tedy lokální skupiny se současnými nástroji, které právě natáčejí první demonahrávky, ale ještě je neumístily na MySpace či YouTube. Přesně to je obsahem kompilace, kterou vydal Christopher Kirkley z Oregonu. Jmenuje se *Music from Saharan Cellphones* – Hudba ze saharských mobilních telefonů (Sahelsounds, 2011). Paměťové karty mobilů totiž na Sahaře suplují funkci harddisků či MP3 přehrávačů – a pro badatele jsou unikátní sondou do místní hudební tvorby, která představuje to nejsyrovější křídlo fenoménu, označovaného jako DIY, do-it-yourself. Album vyšlo v roce 2011 (zahrnuje ale materiál z let 2009 a 2010) a v současné době se chystá druhý díl; některé ze skupin, zařazených na nosiči, se už mezitím na MySpace objevily.

Závěr si jistě každý vytvoří sám: internet a webové vyhledávače práci usnadňují, ale rozhodně ji nenahrazují. Vybrat ty podstatné informace a správně je využít je věcí instinktu každého z nás. Jako příklad hodný následování může sloužit jak režisér dokumentu *Pátrání po Sugarmanovi*, který získal Oscara, tak i osamělý průkopník saharské hudby Christopher Kirkley, který na mezinárodní uznání teprve čeká.

Prameny a literatura:

- „Searching for Sugar Man.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30.7.2013]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Searching_for_Sugar_Man>.
- FAIRLEY, Jan 2010: „Mario Pacheco obituary.“ *The Guardian* [online] Sunday 5 December 2010 [cit. 30.7.2013]. Dostupné z: <<http://www.theguardian.com/world/2010/dec/05/mario-pacheco-obituary>>.
- „Teatro Lira Paulistana.“ *Wikipédia, a enciclopédia livre* [online] [cit. 30.7.2013]. Dostupné z: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_Lira_Paulistana>.
- SAHELSOUNDS, Chris [nedat.]: „Music from Saharan Cellphones.“ *Sahelsounds* [online] [cit. 30.7.2013]. Dostupné z: <<http://sahelsounds.bandcamp.com/album/music-from-saharan-cellphones>>.
- GARDNIER, Ruy 2011 : „Itamar Assumpção – Pretobrás II – Maldito Virgula + Pretobrás III – Devia Ser Proibido (2010; Sesc, Brasil)“ *Camarilha dos Quatro* [online] [cit. 30.7.2013]. Dostupné z: <<http://camarilhadosquatro.wordpress.com/2011/01/26/itamar-assumpcao-pretobras-ii-maldito-virgula-pretobras-iii-devia-ser-proibido-2010-sesc-brasil/>> i z <<http://wp.me/pbSpp-1aJ>>.

Music of the Future, or a Failure? The Limits of Czech and World Media

In spite of the fact that information is easy to access in the period of the Internet, only a minority of users use the Internet fully. The majority of users are deliberately isolated, because they work with language limited search engines and mainstream media. This can be seen in an example of a recent documentary film *Searching for Sugarman*, which captures the life story of a Detroit singer, Sixto Rodriguez. World media focused on the film immediately after its release; the Czech public, on the other hand, noticed its existence with a six-month delay. The phenomenon of Vanguarda Paulistana, an alternative musical stream from São Paulo, is still waiting to be discovered by an international audience. Its pioneer Itamar Assumpção (1949–2003), black musician and composer, did not live to see the appreciation it deserved, so it is the contemporary Brazilian music generation which is rediscovering his legacy. The third example in the present paper is a project called Music from Saharan Cell phones, the most extreme peak of a ‘desert blues’ trend. Will it make it across the borders of a cult ghetto?

Key words: Sugarman; Sixto Rodriguez; Itamar Assumpção; Brazil; alternative; São Paulo; the Sahara; desert blues; the Internet.

Medailony autorů:

Ing. Petr Dorůžka absolvoval ČVUT, obor zvuková technika, od roku 2002 přednáší Světové hudební kultury na Fakultě humanitních studií UK, pro Český rozhlas připravuje pravidelný pořad Hudba na pomezí, publikuje články v českém i mezinárodním hudebním tisku. Od roku 1992 je členem rozhlasového panelu World Music Charts Europe, roku 2007 byl jmenován členem odborné poroty hudebního veletrhu Womex.

Kontakt: pdoruzka@gmail.com

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: alzbeta.lukacova@stateopera.sk

Jiří Moravčík vystudoval střední odbornou školu. Hudebním publicistou na volné noze, zaměřeným na world music, folk a tradiční hudbu, se stal počátkem 90. let. Dlouhodobě přispívá do hudebních magazínů UNI a Harmonie. Spolupracuje s hudebními festivaly Colours of Ostrava a Folkové prázdniny Náměšť nad Oslavou, dlouhodobě také s Českým rozhlasem.

Kontakt: jiri.moravcik@world-music.cz

Doc. PhDr. Aleš Opekar, CSc., je absolventem oboru čeština – hudební výchova na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Pracoval jako muzikolog v Ústavu pro hudební vědu AV ČR zaměřený na teorii a historii populární hudby. Přednáší o populární hudbě a world music na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně a vede Redakci jazzové a populární hudby stanice Český rozhlas 3 – 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. Od roku 1998 je redaktorkou Národopisné revue.

Kontakt: pavlicov@phil.muni.cz

RNDr. Jiří Plocek vystudoval přírodovědeckou fakultu UJEP v Brně, pracoval několik let ve výzkumu. Kromě toho působil jako profesionální hudebník a hudební vydavatel (GNOSIS BRNO) zaměřený na moravskou lidovou hudbu. V současnosti pracuje jako redaktor v Českém rozhlasu Brno, je činný též jako publicista a šéfredaktor Kulturních novin.

Kontakt: jplocek@volny.cz

PhDr. Jarmila Procházková, Ph.D. je vědeckou pracovnící Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i., Kabinetu hudební historie. Věnuje se dějinám hudby na Moravě v 19. a 20. století s přesahem do etnomuzikologické problematiky, speciálně odkazu Leoše Janáčka.

Kontakt: jarpro@seznam.cz

PhDr. Irena Příbylová, Ph.D. učí na Katedře anglického jazyka a literatury Pedagogické fakulty MU v Brně. Specializuje se na literaturu anglicky mluvících zemí včetně ústní lidové slovesnosti, nabízí také výběrový předmět Lidová a etnická hudba anglicky mluvících zemí. Pro Český rozhlas Brno připravuje pořady o lidové, folkové a etnické hudbě anglicky mluvících zemí a spřízněné world music.

Kontakt: pribylova@ped.muni.cz

PhDr. Jan Sobotka absolvoval FF UK obor knihovnictví a vědecké informace, působí v Národní knihovně (ORST, staré mapy). Od roku 1990 publikuje v domácích i zahraničních hudebních periodikách a denících; spolupracoval s několika rozhlasovými stanicemi. Věnuje se především historii revivalu lidové hudby. Aktivně provozuje tradiční blues a blízké žánry.

Kontakt: brokenharp@centrum.cz

Mgr. Milan Tesař je vedoucím hudební redakce Radia Proglas. Jako hudební publicista spolupracuje s dalšími médii (ČRo Jazz, časopisy Harmonie, UNI, Katolický týdeník, server Brno – město hudby). Věnuje se především tzv. menšinovým hudebním žánrům: folku, jazzu, blues, world music a alternativní hudbě.

Kontakt: tesar@proglas.cz

PhDr. Marta Toncrová je vědeckou pracovnící Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i., pracoviště Brno. Zaměřuje se na výzkum současné zpěvnosti a internetních vazeb v hudebním folkloru, zabývá se monografickým studiem interpretů a zpřístupňováním hudebního folkloru formou edicí.

Kontakt: marta.toncrova@seznam.cz

PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D. je vědeckou pracovnící Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i., pracoviště Brno. Vedle etnických stereotypů v lidové kultuře i v současné společnosti se zabývá výzkumem folklorismu, hudebního folkloru a zpřístupňováním folklorních pramenů. Od roku 1998 je redaktorkou Národopisné revue.

Kontakt: uhlikova@seznam.cz

PhDr. Marta Ulrychová, Ph.D. působí na katedře antropologie Západočeské univerzity. Zabývá se hudebním životem západočeského regionu. Více než dvacet let je stálou přispěvatelkou kulturní rubriky Plzeňského deníku. V současné době též přispívá do časopisu Plž (Plzeňský literární život).

Kontakt: ulrichova.marta@gmail.com

Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia
konaného ve dnech 23.–24. července 2013 v Náměšti nad Oslavou.

Redigovaly Irena Příbylová a Lucie Uhlíková.

Překlad resumé: Irena Příbylová

Jazykové korektury: Irena Příbylová, Ailsa Randall, Lucie Uhlíková

Obálka a výtvarná spolupráce: Rostislav Pospíšil

Grafická úprava: Petr Večeřa

Náklad 200 ks

Vydalo Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou
za podpory Ministerstva kultury.

140 stran

Tisk: Petr Večeřa, Bačice.

ISBN 978-80-904905-2-9