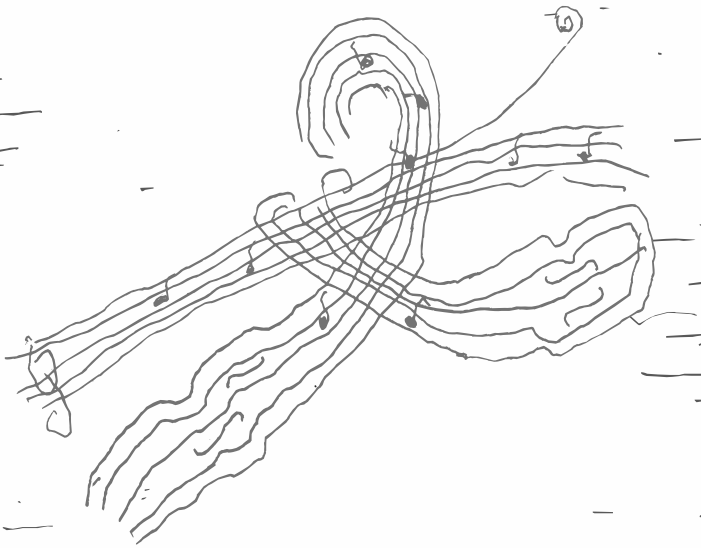
Od folkloru k world music:
ZRCADLENÍ

Redigovaly Irena Přibylová a Lucie Uhlíková



Městské kulturní středisko, Náměšť nad Oslavou
2017

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia *Od folkloru k world music: Zrcadlení*, konaného pod záštitou Městského kulturního střediska v Náměšti nad Oslavou ve dnech 25.–26. července 2017. Setkání se uskutečnilo s finanční podporou Ministerstva kultury.

From Folklore to World Music: Reflections international colloquy took place under the auspices of Municipal Culture Centre in Náměšť nad Oslavou, Czech Republic, on 25–26 July 2017. We gratefully acknowledge the generous support of the Ministry of Culture of the Czech Republic, without whose help this publication would not be possible.

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

© Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, 2017
ISBN 978-80-904905-9-8
ISSN 2336-565X

OBSAH

Úvodem 5

Introduction 7

Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková
Folklor v zrcadle individuálních a společenských zájmů
(na příkladu českého etnologa Františka Pospíšila) 9

Folklore in the Mirror of Individual and Social Interests
(the Case of the Czech Ethnologist František Pospíšil) 24

Marta Ulrychová
Drham is drham neboli *Doma je doma* – obraz domova
v tvorbě krušnohorského písničkáře Antona Günthera 36

Peter Michalovič
Ľudová hudba v meste – odraz zmien v nástrojovom zložení
(so zreteľom na slovenské Záhorie) 50

Marta Toncrová
Lidová píseň a zpěv nejmladší generace 68

Iivi Zájedová
Pokřivené zrcadlo folkloru (na příkladu estonských
národních tradic) 77

Jiří Plocek
Co zrcadlí písně? Pokus o změnu pohledu 92

Julia Ulehla
Aj, ty milý orle, viděls krávy moje? Reflexe
moravské písně v severoamerickém domorodém prostoru 106

And You, Dear Eagle, Have You Seen My Cows? Reflections
of Moravian Song in North American Indigenous Spaces 119

Elia Moretti
Imaginary Folklore in Southeastern Moravia 132

Daire Bracken – Lorcán Mac Mathúna
Preab Meadar – krev z vyschlých kostí 141

Preab Meadar – The Blood of Dried Bones 154

Jan Sobotka
Před zrcadlem: zrození písničkáře jako komická overtura? 166

Petr Dorůžka
Dvě strany téže mince: zrcadlení textu do hudby a naopak
(hudba beze slov, slova místo hudby) 177

Irena Přibylová
Fenomén hudby ve fikci: od country po zydeco
v anglicky psané literatuře 185

Milan Tesař
Angažovaný písňový text jako zrcadlo
současné rozechvělé společnosti 198

Medailony autorů 209

Notes on Contributors 212

Od folkloru k world music: Zrcadlení

Úvodem

Diskuse o postavení hudby v současném světě má, zdá se, nekonečné množství zajímavých podob. Téma Zrcadlení, které vybrali organizátoři pro 14. ročník odborného kolokvia zaměřeného na lidovou, folkovou, etnickou hudbu a world music v Náměšti nad Oslavou (25. – 26. července 2017), inspirovalo k aktivní účasti dvě desítky zájemců z několika zemí.

Hudba je vždy odrazem duše autora, jeho smýšlení, názorů, poučenosti, ale třeba i pragmatismu či kalkulu. Zároveň je vždy odrazem kulturním a společenským – tradiční hudba různých etnik vyrostla v konkrétním prostoru, přijatém kánonu a často s okolními vlivy, které postupně přijímala; stejně tak se vyvíjela hudba jiných vrstev společnosti, tedy ve spojitosti s dobou, uměleckými styly, ale také ideologiemi nebo masovou kulturou.

Zrcadlení hudby i v hudbě je velmi příznačné pro dnešní svět překračování hudebních hranic, ať již žánrových, etnických či mnohých dalších. Inspirace může vzejít z kultury vlastní i cizí, osobní invence může přenášet, nebo naopak zcela měnit kontexty i významy, překlenovat vzdálenosti zeměpisné či historické, přinášet nezaměnitelné autorské výpovědi. Hudba ale může vést také k odrazům nehudebním, k hodnotám a projevům, které mohou i nemusí souznít s obecně nastavenými společenskými pravidly. K onomu „zrcadlení“ nakonec patří i reflexe vědecká, která sice hudbu netvoří, ale svým poznáním pomáhá zachytit hudební fenomény v čase, který k lidskému konání nemusí být vždy milosrdný.

Kolokvium v Náměšti je od svého vzniku v roce 2003 místem, kde se setkávají zástupci dvou oblastí – akademické a publicistické – a vzájemně se informují o svých bádáních, objevech, názorech či tipech. Ve výsledku jsou obohaceni nejen oni, ale i posluchači, kteří na kolokvium přicházejí ze souběžně probíhajícího hudebního festivalu Folkové prázdniny (v roce 2017 se konal již 32. ročník).

Letošní sborník přináší mj. zahraniční pohledy na moravskou lidovou hudbu (Ulehla, Moretti). Oba autoři svým způsobem pracují s myšlenkami ekologie, což odráží aktuální trendy v bádání o hudbě. Jiné příspěvky ukazují tradiční hudbu a tanec v mezinárodním (Pavlicová – Uhlíková) či multikulturním (Ulrychová) kontextu, nebo v pokřiveném zrcadle ideologie (Zajedová). Ojedinělý je pokus oživit orální tradici irského středověku (Bracken – MacMathúna). Aktuální je i v současné digitální době výzkum zpěvnosti dětí a mládeže (Toncrová) či snaha o zachycení mizejících regionálních podob tradiční hudby (Michalovič). Sborník připomíná také průkopníka hudby beze slov Lorda Buckleyho (Dorůžka). Okomentovány jsou dvě podoby slova ve spojení s hudbou – v tzv. protestsongu (Tesař) a v krásné literatuře (Přibylová), podchycena je i vizuální stránka hudebních nosičů a identity zpěváků (Sobotka). Otázka možné nové klasifikace písní je rozpracována v eseji (Plocek). Sborník zachycuje mezinárodní prostředí kolokvia, v němž zazněly příspěvky anglicky, česky a slovensky.

Jako každoročně, je i letošní sborník jen výběrem z bohatého dění kolokvia. Některým příspěvkům by totiž na papíře scházel původní vizuální a zvukový rozměr (ukázky ze slovenské televizní folklorní show, hlasy a tvary beskydských píšťalek, proměny zvuku sefardské písně), jiné by si zasloužily samostatné nosiče (podoby a chápání folku v evropských rádiích). V tradičním odpoledním semináři dvoudenního kolokvia uvedl americký houslista Casey Driessen svou průkopnickou teorii o zaznamenávání práce se smyčcem ve speciální notaci a doprovodil ji ukázkami.

Každý ročník kolokvia a sborník textů přináší nové výzvy. Doufáme, že jsme v roce 2017 obstáli a že vám tak můžeme popřát příjemný čtenářský zážitek.

From Folklore to World Music: Reflections

Introduction

A discussion about the contemporary position of music in today's world seems to be filled with never-ending possibilities. Reflections is the topic chosen by the organizers of the 14th specialized colloquy on folk music traditional and modern, ethnic music and world music, which took place in Náměšť nad Oslavou (CZ) 25–26 June 2017, and attracted two dozen active participants from several countries.

Music has often reflected the soul of a musician, his/her thinking, opinions, knowledge, as well as pragmatism or calculations. At the same time, music is the reflection of culture and society: traditional music of various ethnic groups emerged within a specific space and accepted canon; quite often it gradually absorbed outside influences. Music of different social levels developed in an analogous way: often in a connection with the period and artistic styles, as well as ideologies and mass culture.

Both the reflection of music and reflection within music are quite typical for today's world and its crossings of music boundaries of genres, ethnicity, and more. An inspiration may rise out of local and foreign cultures; personal creative ability may carry or change contexts and meanings, bridge geographical and historical distances, and result in unique authorial accounts. Music may also inspire non-musical reflections, values and manifestations which are likely or even unlikely in harmony with universally proclaimed social rules. And finally, the reflections may include scholarly reflections, which do not create music, but through its cognition they help capture music phenomena over the time, which is not always favourable to activities of man.

Since its inception in 2003, the Náměšť colloquy has provided a meeting space for the representatives of two areas – an academic one, and a publicistic one. They discuss their research, discoveries, opinions, and suggestions there. In the end, such a meeting enriches not only its active participants, but the audience as well: people come to attend the colloquy from the music festival which happens simultaneously (in 2017, it was the 32nd anniversary of the festival).

The present volume of papers is quite rich in dealing with "reflections". It includes foreign understanding and treatment of traditional Moravian folk songs (Ulehla, Moretti). Both authors develop in their distinct way environmental ideas, which are part of contemporary trends in scholarly research into folk music. Other papers show traditional music and dance within an international context (Pavlicová – Uhlíková), a multicultural context (Ulrychová), or within a distorted mirror of ideology (Zajedová). There is also a paper on a unique effort to revive the oral tradition of the Irish Middle Age (Bracken – Mac Mathúna). The spontaneous singing of school children and young ones in the digital age is observed in another paper (Toncrová). Contemporary concerns to capture the vanishing regional forms of traditional music are reflected as well (Michalovič). Two possible unions of the word and music are presented: one reflects the contemporary Czech protest song (Tesař), whereas another deals with music and fiction in English (Přibylová). The pioneer of music without words, Lord Buckley, is remembered (Dorůžka). The question of visual images of music media and the identity of the folk singer is discussed too (Sobotka). One essay offers a possible new classification of songs (Plocek). The volume reflects the international milieu of the colloquy, where English, Czech, and Slovak languages were spoken.

As in the previous years, the volume presents just a selection of what was happening at the colloquy. Some presentations would need more than just a paper version, dealing with audio and visual dimensions (such as examples of the Slovak TV folklore show; the sounds and shapes of the Beskydy mountain whistles; and the journey of the Sefardi song), and some papers would deserve a special medium (research into various forms and understanding of modern folk music in European broadcasting). The colloquies in Náměšť invite special guests to their afternoon seminars: In 2017, Casey Driessen, an American violin player, introduced and performed his pioneering theory on chopping in the bowed string instrument family.

Every year of the colloquy and the consequent volume of papers come with a special challenge. We hope that we met it successfully in 2017, and that you enjoy reading it!

FOLKLOR V ZRCADLE INDIVIDUÁLNÍCH A SPOLEČENSKÝCH ZÁJMŮ (NA PŘÍKLADU ČESKÉHO ETNOLOGA FRANTIŠKA POSPÍŠILA)

Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková

Brněnský etnolog František Pospíšil (1885–1958) byl mezi odbornou veřejností v druhé polovině 20. století osobností spíše neznámou. Nepřispěla k tomu úroveň jeho díla, ale především podezření z kolaborace za druhé světové války, což vedlo již v květnu 1945 k jeho internaci a posléze k hospitalizaci v psychiatrické léčebně. Následně se stáhl do ústraní do slovenského Bolešova u Ilavy, rodiště jeho ženy Marie Červinkové, zvané Šáry (Dvořáková 2008: 33). Podrobnější poznatky k Pospíšilovu životnímu selhání nebyly dosud publikovány, konkrétnější je pouze příspěvek Richarda Jeřábka *Případ Melniková-Papoušková* (1991), který prokazuje Pospíšilovo antisemitské smýšlení a ohrožení některých osobností působících v českém národopise.[1] Tato rozporuplná část Pospíšilova života způsobila jisté historiografické distancování se od tohoto badatele, což s sebou přineslo postupné překrytí jeho činnosti, jež ve své době byla velmi výrazná, stejně jako je výrazná i stopa, kterou tato osobnost v dějinách etnologie zanechala. Ukázala to komplexně až Hana Dvořáková, vedoucí Etnografického ústavu Moravského zemského muzea, která se Pospíšilovi začala věnovat a nakonec (po několika samostatných studiích) podnítila vznik publikace s názvem *Hanák na Pacifiku. Zapomenutá osobnost Františka Pospíšila* (2008), kterou také redigovala. Čtenář se zde může seznámit s impozantní šíří zájmu tohoto badatele, od roku 1920 kustoda Moravského zemského muzea v Brně, ve kterém setrval až do roku 1945. Náš příspěvek přiblíží především dvě roviny Pospíšilových snah – jednak jeho studium písňového

1. Pospíšilovo chování v inkriminované situaci v době 2. světové války je v literatuře dáváno do souvislosti s jeho osobními problémy a psychickou labilitou. Srov. Dvořáková 2008: 8.

a tanečního folkloru, jednak v českých poměrech značně ojedinělé využití nejmodernějších technických vymožeností na poli dialektologického a etnografického výzkumu. Zmíněné roviny však budou nahlíženy v kontextu, který je naznačen v názvu příspěvku – tedy jak mohly individuální a společenské souvislosti ovlivnit výzkum a prezentaci tradiční lidové kultury.

Rodák z hanáckých Skaštic se mohl vždy opřít o podporu své finančně dobře situované rodiny, která – ačkoli pocházela ze selské vrstvy – kladla důraz na vzdělání. Pospíšil začal ve Vídni studovat v roce 1904 teologii, o rok později však odešel do Prahy na filozofickou fakultu, kde studoval češtinu a němčinu. Bližší pohled na jeho studijní úsilí ukazuje nejenom šíři zájmu, ale i ambice, které do studia promítal. Ještě ve Vídni navštěvoval vedle teologických přednášek také etnografický seminář významného badatele Michaela Haberlandta (1860–1940), seznámil se rovněž s důležitou etnologickou kulturněhistorickou školou Wilhelma Schmidta (1868–1945) a absolvoval přednášky z fonautografie a fyziologie řeči u Sigmunda Exnera[2] (Maloň 2016: 50). Stal se členem Rakouské společnosti pro experimentální fonetiku i Rakouské národopisné společnosti. V Praze byl pak mj. studentem filologů Jana Máchala (1855–1939) a Jiřího Polívky (1858–1933).[3] Spojení vlivu studií vídeňských a pražských, konkrétně kombinace komparačního přístupu Polívkova i jeho podpora výzkumu dialektů pomocí nových metodologických postupů a moderních technických metod (s nimiž se Pospíšil setkal již ve Vídni), vybavily mladého badatele pro práci v terénu na svou dobu zcela ojediněle. Podobně ojedinělé bylo celé další Pospíšilovo snažení na poli etnografie, pro které byl charakteristický velmi široký tematický i geografický záběr (včetně studia kulturních prvků stojících na okraji zájmu ostatních odborníků[4]) a později také agilní manažerský přístup.

2. Sigmund Exner Ewarten (1846–1926) byl známý rakouský fyziolog, který stál u vzniku Fonogramového archivu Rakouské akademie věd. Více srov. Lechleitner 2008: 85–86.

3. Jiří Polívka byl jedním z průkopníků studia nářečí pomocí záznamové techniky (srov. Polívka 1906). Ke státní zkoušce z češtiny si F. Pospíšil připravil práci *Hanácká povaha nářečí moravsko-hanáckých. Rozbor fonetiky*. Srov. Maloň 2016: 50.

První Pospíšilovy badatelské počiny byly zaměřeny na výzkum dialektů na rodné Moravě, v jeho zorném úhlu však brzy stanula i lidová píseň. K oběma objektům svého zájmu přistoupil vybaven nejmodernější záznamovou techniku své doby – fonografem. Když se v českém kontextu hovoří o nejstarších zvukových záznamech folkloru, jsou zmiňovány především fonografické nahrávky muzikologa Otakara Zicha, který v roce 1909 zachytil dudáckou muziku z Chodska a jihočeských Blat,[5] a fonografické nahrávky moravských a slovenských písní pořízené v letech 1909–1912 Leošem Janáčkem a zejména jeho dvěma blízkými spolupracovníky Františkou Kyselkovou a Hynkem Bímem.[6] Jen málo je však známo, že prakticky ve stejné době, v létě roku 1910, vznikly také fonografické nahrávky Františka Pospíšila. Ten v té době spolupracoval s vídeňským Fonogramovým archivem, institucí zaměřenou na vytváření, shromažďování a uchovávání zvukových záznamů pro vědecké použití, a to zejména v oblasti lingvistiky (Lechleitner 2008: 86). Cestu do této instituce mu pomohl otevřít významný slovanský filolog, profesor vídeňské univerzity Vatroslav Jagić (1838–1923), na což po letech Pospíšil vzpomínal ve svém životopise.[7]

V rámci výzkumu slovanských dialektů na Moravě zaznamenal Pospíšil slovní i zpěvní projevy poslední generace moravských

4. Např. naivní umění, projevy folklorismu na příkladu masové produkce pohlednic, voskové aranže pod skleněným poklopem stojící na hranici kýče či předměty spojené s hrou s textilními vlákny (srov. Dvořáková 2008, 2013).
5. Tyllner, Lubomír (ed.) 2001: *Dudy a dudácká muzika 1909*. Praha: Etnologický ústav AV ČR. [Zvuková edice].
6. Procházková, Jarmila et al.: *Vzaty do fonografu. Slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909–1912*. Brno: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Praha – pracoviště Brno, 2012. Plocek, Jiří 1998: *Nejstarší zvukové záznamy moravského a slovenského lidového zpěvu. Z folkloristické činnosti Leoše Janáčka a jeho spolupracovníků*. Brno: Gnosis; Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR.
7. „*...když mě ve Vídni dal vyškoliti u […] prof. Exnera ve fysiologickém ústavě ve sluchové fonetice a když mi otevřel cestu do Akademie věd ve Vídni a do jejich fonografického archivu, kde jsem později uložil své filologické poklady z Moravy (hlavně čakavské, hrvátské dialekty z jižní Moravy…).*“ SOkA Kroměříž, fond František Pospíšil, Confesio bulgarica, [1937], 4/1.

Charvátů hovořících svou mateřštinou,[8] dvě vyprávění z hanácké obce Skaštice a na tři desítky písní ze slováckých obcí Ježov, Vlčnov a Strání.[9] Zdá se však, že Pospíšilem realizovaných nahrávek bylo více a že se týkaly také písní horňáckých.[10] O jejich dalším osudu bohužel nic nevíme. Pospíšilovy záznamy uložené ve Vídni jsou však zajímavým dokladem individuálního badatelského zájmu o lidovou zpěvnost, který je zřetelný zejména ve srovnání s nahrávkami Zichovými a Janáčkovými. Ty byly zaměřeny na oblast tzv. pravé lidové hudby, konkrétně na reziduální českou dudáckou muziku v případě Zicha, nebo na písně vyznačující se archaickým či nějak zvláštním způsobem zpěvního přednesu či instrumentální hry v případě nahrávek Janáčka a jeho spolupracovníků. Pospíšil však kromě písní k fašankovému mečovému tanci z obce Strání na svých nahrávkách ze Slovácka zachytil především velmi mladou pololidovou písňovou vrstvu, a to písně kramářské či repertoár šířený stále populárnějšími dechovými muzikami. Některé z ukázek lze pak zařadit přímo do tzv. národního repertoáru. Je zřejmé, že Pospíšil volil jiný klíč výběru než o téměř tři desetiletí starší Janáček, pro kterého bylo studium hudebního folkloru spjato po dlouhá léta s cíli vlasteneckými, resp. národními (provázenými často estetizujícími tendencemi) a také s jasně proklamovanými snahami uchovat pro další generace cenné doklady lidové kultury. Finančně náročné fonografické válce by Janáček pravděpodobně nikdy nepoužil na zachycení repertoáru, který zaznamenával

8. Srov. *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv, Gesamtausgabe der historischen Bestände 1899–1950. Series 11/1. Croatian Recordings 1901–1936.* Wien: ÖAW, 2009.
9. Das *Phonogrammarchiv* der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Pospíšilovy nahrávky z Moravy z roku 1910 č. Ph1436 – Ph1450.
10. V poznámce u písní z Nové Lhoty a Vápenek Pospíšil mj. vysvětluje podmínky, za kterých vznikaly jeho fonografické záznamy. Konstatuje, že mnohé zpěváky znal z již dřívějších let jednak ze svých „potulek slováckých“, jednak ze své rodné Hané, kam chodili jako sezónní zemědělští dělníci a kde jejich písně zapisoval už jako student gymnázia společně se svou sestrou. Víme také, že Pospíšil že písně v terénu nahrával na dva různé přístroje – jeden představoval přístroj vídeňské akademie věd (speciální fonograf pro archivaci), druhý byl fonograf kombinovaný s gramofonem značky Vindobona (Pospíšil 1911: 32, pozn. 34), který Pospíšil údajně získal přímo od vynálezce zařízení (srov. Axman 1911: nestr. [poslední strana]).

Pospíšil, neboť skladatel tento typ písní vnímal jako doklad úpadku zpěvnosti. Tato skutečnost nutí k zamyšlení nad tím, jakým způsobem ovlivnil společenský kontext osobní přístup některých badatelů ke zkoumanému materiálu. Pospíšil se totiž s Janáčkem znal: k jejich seznámení došlo díky společnému tématu výzkumu, kterým byl již zmíněný fašankový tance *podšable* v obci Strání a dochovaná korespondence na toto téma[11] prozrazuje leccos nejen o postojích a cílech obou badatelů, ale i o souvislostech celého terénního výzkumu zaměřeného na folklorní projev, který již ve své původní existenci zanikl a byl inscenován – za úplatu[12] – pouze na základě požadavků zvenčí. Tanec byl v této době předváděn na jevišti v rámci tzv. národopisných slavností (Pavlicová 2008: 69) nebo u příležitosti fotografování obchůzky pro studijní účely. Využití fotoaparátu při záznamu lidového tanečního projevu bylo momentem, který Janáčka i Pospíšila spojoval – jestliže však pro prvního jmenovaného představoval vzhledem ke generačnímu rozdílu metodologický vrchol, pro druhého byl už běžnou praktikou. Také v náhledech na samotný předmět výzkumu se oba muži lišili. Když Pospíšil vydal v roce 1911 studii nazvanou *Mečový (zbrojný) tanec na slovanské půdě*, ve které předložil teorii o německém původu tance podšable ze Strání, Janáček jeho závěry odmítl. Důvody svého stanoviska mladému badateli nesdělil, odráží je však poměrně zřetelně další věty z inkriminovaného dopisu: „*Bude hlavní snahou pracovní Komise*[13] *starat se, aby zvyk, jenž jistě hluboko kotví, krásný zvyk obřadný se nám tu na Moravě zachoval co nejdéle. Tento krásný zvyk nutno na Moravě zachovat co nejdéle*,“ píše Janáček Pospíšilovi 9. dubna 1911.

11. Část korespondence L. Janáčka a F. Pospíšila publikoval Ludvík Kunz (1988).
12. „Jsem ochoten přispět na inscenování fašanků. Když by z toho byl prospěch; souvislé upotřebitelné snímky fotografické, a písní případných.“ Srov. dopis L. Janáčka F. Pospíšilovi ze dne 2. 2. 1911 (citováno dle Kunz 1988: 158). Více o tématu srov. Procházková 2006: 279–283.
13. Pracovní výbor pro českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku, fungující od roku 1905 v rámci akce „Lidová píseň v Rakousku“ („Das Volkslied in Österreich“), zaměřené na sběr a vydání lidových písní jednotlivých národů rakouské monarchie. Janáček byl jeho předsedou.

V kontextu výše uvedených skutečnosti tak vlastně ani nepřekvapí, že Pospíšilem podaný obraz lidové zpěvnosti na Moravě, tak jak ji zachytil na svých fonografických nahrávkách, je výrazně odlišný od toho, co známe ze stejně starých nahrávek Janáčkových a Zichových. Určitý rozdíl zde určitě sehrál generační pohled a s ním související jistý odstup od idejí ovlivňujících (nejen) národopisná bádání v 80. a 90. letech 19. století. O proměně vkusu i zpěvního repertoáru psala od 19. století většina hudebních folkloristů – a jejich snahy o záchranu mizející lidové písně byly mj. právě tímto faktem podníceny – terénní výzkum se však soustředil především na archaické projevy. Pospíšilovy nahrávky jsou v tomto ohledu rozhodně překvapující, neboť zachycují reálný obraz dobové lidové zpěvnosti.

Ve své době netypický byl také Pospíšilův přístup ke studiu lidového tance. Jak již bylo uvedeno, v roce 1911 vyšla jeho studie o zbrojných (mečových) tancích (Pospíšil 1911). Otištěna byla v Národopisném věstníku československém, tedy periodiku, které redigoval již zmíněný literární vědec a slovesný folklorista Jiří Polívka, výrazný zastánce komparační metody. Ve stejném duchu pojatá Pospíšilova studie – mj. předstupeň jeho disertační práce, kterou začal psát v roce 1912 a která pod týmž názvem byla obhájena u J. Polívky a J. Máchala v roce 1917 (Maloň 2016: 50) – byla už sama o sobě výrazným teoretickým krokem taneční folkloristiky, jež se v tomto období soustřeďovala spíše jen na sběratelství lidového tance v terénu a jeho popisy.[14] Shrnutí poznatků o evropských tancích se zbraní, resp. s meči, uchopil Pospíšil zároveň jako pojednání o možných genetických souvislostech lidových tanečních projevů, které se s podobnou rekvizitou i taneční strukturou dochovaly rovněž na našem území. Východiskem mu byla obec Strání, kterou studijně (jak již bylo řečeno výše) navštívil, a dále informace od respondentů především z Horňácka

14. F. Pospíšil se své badatelské činnosti v té době věnoval vedle učitelského zaměstnání. Od roku 1910 učil na hospodářských školách v Přerově a v Olomouci, v době 1. světové války v letech 1915–1917 byl povolán k vojenské službě.

a Uherskobrodska, to vše doplněno srovnávacími záznamy z písemných pramenů českých, moravských i slovenských.

František Pospíšil tímto uchopením nebyl ojedinělým badatelem v oblasti taneční folkloristiky jen u nás, ale rovněž v mezinárodním měřítku. Jeho úsilí o poznání mečových tanců a jejich srovnání na co nejširší bázi bylo od počátku 20. let 20. století doprovázeno také používáním filmové kamery. Pospíšilovy zahraniční cesty byly velmi četné a znamenaly samozřejmě i kontakt s mnoha badateli a osobnostmi evropského kulturního života. V roce 1927 se mj. seznámil v baskickém Bayonne, kde natáčel mečové tance Basků,[15] s britskou badatelkou Maud Karpelesovou (1885–1976), pokračovatelkou sběratelské a pedagogické práce významného anglického sběratele Cecila Sharpa (1859–1924). Podle americké etnochoreoložky Elsie I. Duninové Pospíšil svou komparativní metodou pravděpodobně Karpelesovou ovlivnil natolik, že rozšířila svůj zájem o lidový tanec mimo Anglii. Tyto nové tendence se promítly i do organizační činnosti a přispěly ke sloučení dvou tehdejších odborných společností – English Folk Dance Society (EFDS) a Folk-Song Society (FSS) – v jednu společnost English Folk Dance and Song Society (EFDSS) v roce 1932, přičemž časopis společnosti začal akceptovat autory ze zahraničí a jeho obsah se rozšířil o informace z mezinárodního prostředí (Dunin 2014: 198–199).

Jak uvádí Lubor Maloň, nárůst zahraničních cest Františka Pospíšila je patrný s jeho nástupem do Moravského zemského muzea v Brně: *„Roku 1920 navštívil Laponsko, roku 1923 Maďarsko (předchozí cesty roku 1909 a 1911), v roce 1924 Balkán (předtím 1910 a 1913), roku 1925 Kašuby v severním Polsku (1925),*

15. Podle dobového francouzského tisku – akce v Bayonne se týkala otevření Baskického muzea – byl F. Pospíšil svým entuziasmem stěží přehlédnutelný*: „Naše práce nebyly ukončeny kvůli horlivému československému etnologovi, který chtěl filmovat mečový tanec. Protože nám ukázal mnoho filmů ze své země, byli jsme povinováni přistoupit na jeho žádost, a tak jsme ho zavedli k jednomu vzdálenému místu na břehu řeky, abychom mu umožnili natočit náš mečový tanec. Bohužel dav lidí se shromáždil brzo a kameraman, stejně jako diváci, ztrácel trpělivost“*. (Citováno dle Dvořáková 2008: 29)

o rok později Albánii (poprvé 1912), roku 1927 Baskicko, roku 1928 Skotsko a Anglii a v roce 1929 Sicílii a Lucembursko. A nesmíme zapomenout ani na jeho cesty na Ukrajinu, Kavkaz, na Slovensko a do Německa." (Maloň 2016: 52) K tomu se samozřejmě přidává Pospíšilovo působení v USA od října 1930 do června 1931. Tuto cestu podnikl se svou ženou jako studijní a propagační. Podle jeho vlastního vyjádření bylo jejím účelem *„buditi zájem pro čsl. etnografickou a choreografickou vědu a prostudovati zbytky indiánských kultur"* (Pospíšil 1932: 7). Po svém návratu vydal pouze první díl ze zamýšlené dvousvazkové monografie vycházející z jeho amerického terénního výzkumu. Zřetelné je ovlivnění této práce kulturněhistorickou školou, se kterou se měl možnost seznámit – jak již bylo uvedeno výše – během svých vídeňských studií. I z dalších dochovaných dokladů (např. z anotace přednášky, kterou přednesl na kongresu amerikanistů v Hamburku v září 1930) je zřejmé, že se velmi dobře orientoval v konceptu kulturní antropologie i antropologického výzkumu tance. Filmovou dokumentaci indiánské taneční kultury považoval za nezbytnou, z důvodů vysokých finančních nákladů ale apeloval na podporu institucí jako nedílné součásti takových výzkumů (Pospíšil 1930).

Podíváme-li se s odstupem na Pospíšilovu činnost na poli tanečního folkloru ve srovnání s dobovou situací v českém (moravském) prostředí, zcela nepopiratelně vyčnívá její mezinárodní přesah. Zájem o tance mečové a tance se zbraní ho zavedl nejen k nejrůznějším etnikům v Evropě (i mimo Evropu), ale ukázal mu rovněž souvislosti kulturní a společenské v nebývalém měřítku. Nabyté znalosti mu potvrzovaly obdobný stav tradiční lidové kultury v Evropě, tedy postupný zánik jejích starších forem, u tanců zvlášť. Jestliže i u tanečníků ve Strání na počátku 20. století si nechával lidové tance předvádět[16] a zachycoval podobu, která už se běžně neprezentovala, příliš velké rozdíly neshledával ani

16. Fašanková obchůzka s tancem podšable na konci 19. století v obci Strání zanikla, protože ztratila své původní funkce. Tanečníkům také neměl kdo hrát – v obci ani blízkém okolí nebyl gajdoš (Kunz 1988: 155, 164).

u kultur jiných etnik. Ve své londýnské přednášce v roce 1928 mj. uvádí: *„U tanců snadno poznáte rozdíl mezi tanečníky-profesionály, jako tomu bylo v případě dvou anglických skupin, tj. tanečníků s meči a tanečníků Morris, a netrénovaných selských synků, jejichž shromáždění bylo velmi obtížné. Velkou námahu pro mě představovalo zajištění deseti dospělých tanečníků u Basků. Byl jsem proto přinucen obrátit se na mnichy v kapucínském klášteře v Lekaroz s prosbou o pomoc a část mých baskických záznamů pak nafilmovat s jejich chovanci.“* (Citováno dle Dvořáková 2008: 28) Podobně to viděl Pospíšil i s kulturou původních etnik Ameriky, když do zmíněné hamburské přednášky vložil apel na nutnost zachycení tanců indiánů, které degenerují „pod vlivem moderní civilizace, zájmem nadšenců a turistů“ (Pospíšil 1930).

František Pospíšil nijak nezastíral reálný stav lidové taneční tradice, byť samozřejmě pro své filmové záznamy se pokoušel o její zachycení tak, aby podávala charakteristiku funkčních starších forem. Dnešními slovy bychom některé jeho přístupy k tanečnímu materiálu mohli nazývat rekonstrukcí, která však ve své době ještě vycházela z paměti (byť pasivní) původních interpretů.[17] Předznamenal tak přístup, který na poli aplikované etnologie nachází své uplatnění dodnes.

Přiblížením osobnosti Františka Pospíšila jsme chtěli naznačit, jak nečekané mohou být průsečíky individuálního směřování a společenských kontextů a jak mohou tyto dvě složky podmiňovat nejen badatelské cesty, ale i samotnou interpretaci studovaných témat. Osobní zaujatost moderními výzkumnými metodami i nepřehlédnutelné ambice zavedly tohoto etnologa od tradiční kultury rodné Hané až k americkým indiánům a jeho práce citovaly mnohé dobové badatelské veličiny. V důsledku ne právě šťastných historických okolností však Pospíšilovy

17. Pospíšilovy filmové záznamy představují promyšlené realizace, a to včetně stránky oděvní. Zajímavá je v tomto ohledu zmínka o problémech provázejících natáčení mečových tanců na chorvatském ostrově Lastovo: *„Bylo těžké vybavit starými kroji byť jen několik osob, protože všeobecně již zanikly*.“ (Citováno dle Dvořáková 2008: 29)

zajímavé názory a zjištění zejména v domácím kontextu zapadly – v pracích věnovaných dějinám české a slovenské folkloristiky či etnologie se jeho jméno většinou nevyskytuje. Realistický náhled na Pospíšilovo dílo však potvrzuje známý fakt, že je potřeba stále se vracet ke starším pramenům i literatuře a nahlížet na ně nezaujatýma očima. Zejména ve vztahu k lidové kultuře, která byla v minulosti z řady důvodu a v mnoha ohledech využívána (či zneužívána), jde o otázku nesmírně důležitou. Čím více se totiž bude dařit na ni odpovídat, tím blíže se můžeme posunout k reálnému poznání a hodnocení tradice, které je důležitým základem pro studium mnoha aspektů i současné společnosti.

Prameny:

Etnologický ústav Akademie věd ČR, brněnské pracoviště, sbírkové a dokumentační fondy, sign. B 3 / Pospíšil.

Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Pospíšilovy nahrávky z Moravy z roku 1910, č. Ph1436 – Ph1450.

Státní okresní archiv Kroměříž, fond František Pospíšil, Confesio bulgarica [1937].

Literatura:

AXMAN, Emil 1911: Zachycování lidové písně fonografem. *Český svět* 7, č. 24, nestr.

DUNIN, Elsie Ivancich 2014: Emergence of Ethnochoreology Internationally: The Janković sisters, Maud Karpeles, and Gertrude Kurath. *Musicology* 17, s. 197–217.

DVOŘÁKOVÁ, Hana 2008: Zapomenutá osobnost Františka Pospíšila / The forgotten figure of František Pospíšil. In: Dvořáková, Hana (ed.): *Hanák na Pacifiku. Zapomenutá osobnost Františka Pospíšila / A Man from Haná on the Pacific Coast. The forgotten figure of František Pospíšil.* Brno: Moravské zemské muzeum, s. 7–50.

DVOŘÁKOVÁ, Hana 2013: String Games in František Pospíšil's Photo Documentation. *Národopisná revue / Journal of Ethnology* 23, č. 5, s. 68–75.

JEŘÁBEK, Richard 1991: Případ Melniková-Papoušková. *Národopisná revue* 1, s. 231–232.

KUNZ, Ludvík 1988: Komentář k Janáčkovu studiu mečového tance ze Strání. *Slovácko* 30, s. 155–169.

LECHLEITNER, Gerda 2008: „Tenkrát na východě…" – zvukové nahrávky Františka Pospíšila z roku 1910 a vídeňský Fonografický archiv / „Once upon a time…" – František Pospíšil's sound recordings from 1910 and the Vienna Phonogrammarchiv. In: Dvořáková, Hana (ed.): *Hanák na Pacifiku. Zapomenutá osobnost Františka Pospíšila.* Brno: Moravské zemské muzeum, s. 85–97.

MALOŇ, Lubor 2016: Od Hanáků k indiánům jihozápadu USA. *KROK – Kulturní revue Olomouckého kraje* 13, č. 4, s. 50–53.

PAVLICOVÁ, Martina 2008: František Pospíšil a lidový tanec / František Pospíšil and folk dance. In: Dvořáková, Hana (ed.): *Hanák na Pacifiku. Zapomenutá osobnost*

Františka Pospíšila / A Man from Haná on the Pacific Coast. The forgotten figure of František Pospíšil. Brno: Moravské zemské muzeum, s. 67–77.
POLÍVKA, Jiří 1906: Fonograf ve službě národopisu. *Národopisný věstník československý* 1, s. 167–174.
POLÍVKA, Jiří 1910: Lidová píseň ve fonografu. *Národopisný věstník československý* 5, s. 233.
POSPÍŠIL, František 1911: Mečový (zbrojný) tanec na slovanské půdě. *Národopisný věstník československý* 6, s. 25–56.
POSPÍŠIL, František 1920: Lidové písně fonoautograficky na Moravě nasbírané. *Časopis vlastivědného spolku muzejního v Olomouci* 31, s. 27–42.
POSPÍŠIL, František 1930: The Present Condition of Choreographic Research in Northern, Central and Southern America. In: Sonderabdruck aus den Verhandlugen des XXIV. Internationalen Amerikanisten-Kongresses Hamburg – 7. bis 13. September 1930, s. 212–213.
POSPÍŠIL, František 1932: *Etnologické materiálie z Jihozápadu U. S. A. (Anthropogeografické hodnocení studijní cesty k SW Indiánům na podkladě přírodovědeckém). Díl I.* Brno: vl. nákl.
PROCHÁZKOVÁ, Jarmila 2003: Janáčkovy snahy o fotografickou dokumentaci v rámci podniku Lidová píseň v Rakousku. *Národopisná revue* 13, č. 4, s. 199–211.
PROCHÁZKOVÁ, Jarmila 2006: *Janáčkovy záznamy hudebního a tanečního folkloru I.* Brno: Doplněk.

*Studie vznikla s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378076 a v rámci specifického výzkumu MUNI/A/0958/2016.

Folklore in the Mirror of Individual and Social Interests (the Case of the Czech Ethnologist František Pospíšil)

František Pospíšil (1885–1958), a noted ethnologist from Brno, was one of the scholars whose research aims and interpretations of the topics which he studied were determined both by his individual interests as well as by social context. The paper attempts to demonstrate it. Pospíšil, who was interested in modern research methods (using phonograph, camera, and film camera) and was ambitious, stretched his research from his home region of Haná in Moravia to Native Americans (within his sword dance study and weapon dance study); his findings were quoted by many respected scholars of the period. Within the Czech environment, Pospíšil was one of the first scholars who used a phonograph to record folk singing; within the international context, Pospíšil was one of the first scholars who used a film camera to research dances. In fact, anything that Pospíšil did in the field of ethnology was unique; he covered a very broad range of themes and geographical areas, he also explored cultural phenomena which were on the margin of interest of others, and he employed an agile manager-like approach. Due to some unfavourable historical circumstances, Pospíšil's name was almost forgotten especially in the Czech context, and there is almost no mention of him in the texts on the history of Czech and Slovak folkloristics.

Key words: Folklore; folk dance; sword dance; dance and film; phonograph; František Pospíšil; Leoš Janáček.

Přílohy / Appendix:

František Pospíšil
(foto kolem roku 1910
/ photo taken around 1910)

Oznámení k 25. výročí svatby manželů Pospíšilových. Kolorovaná kresba Zdenka Buriana. Státní okresní archiv Kroměříž / Commemorating the 25th wedding anniversary of the Pospíšils. Coloured drawing by Zdeněk Burian. Photo: State district archives in Kroměříž

Nahoře: Pospíšil při záznamu lidového zpěvu ve Strání, foto František Pittner 1910. Dole: Pospíšil při natáčení u moravských Chorvatů (Dobré Pole, tehdy Guttenfeld), foto Karel Dvořák 1910. Fotoarchiv Etnografického ústavu Moravského zemského muzea v Brně / Above: Pospíšil while recording singers in Strání (photo by František Pittner, 1910). Below: Pospíšil while recording Moravian Croatians (in Dobré Pole, then Guttenfeld). Photo by Karel Dvořák, 1910. Photo: Institute of Ethnography, Moravian Museum, Brno

František Pospíšil s kamerou (30. léta 20. století). Státní okresní archiv Kroměříž / Pospíšil and his camera (the 1930s). Photo: State district archives in Kroměříž

Pospíšil při natáčení tance podšable ve Strání (1922). Fotoarchiv Etnografického ústavu Moravského zemského muzea v Brně / Pospíšil while recording the podšable dance in Strání (1922). Photo: Institute of Ethnography, Moravian Museum, Brno

Pospíšil při natáčení tance poklad na ostrově Lastovo (Chorvatsko), 1924. Státní okresní archiv Kroměříž / Pospíšil while recording the poklad dance in Lastovo island (Croatia), 1924. Photo: State district archives in Kroměříž

František Pospíšil při natáčení tance moreška na ostrově Korčula (Chorvatsko), 1924. Státní okresní archiv Kroměříž / Pospíšil while recording the moreška dance in Korčula island (Croatia), 1924. Photo: State district archives in Kroměříž

FOLKLORE IN THE MIRROR OF INDIVIDUAL AND SOCIAL INTERESTS (THE CASE OF THE CZECH ETHNOLOGIST FRANTIŠEK POSPÍŠIL)

Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková

The existence of František Pospíšil (1885–1958), a Czech ethnologist from Brno, happened to be almost unnoticed by Czech professionals in the second half of the 20th century. This was due to a suspicion that he was collaborating [with Nazis] during World War II, not because of the quality of his work. In May 1945, he was interned, and later ended up at a mental asylum. Finally, he retreated to the Slovak community of Bolešov near Ilava, which was the birth place of his wife, Marie Červinková, also known as Šáry (Dvořáková 2008: 33). No detailed information has been published concerning Pospíšil's life failure; an exception is Richard Jeřábek's article "Případ Melniková-Papoušková" [The Case of Melniková-Papoušková] (1991), where Jeřábek comments on the anti-Semitic thinking of Pospíšil and the way it endangered several personalities of Czech ethnography.[1] It is this contradictory part of Pospíšil's life which caused historiographers to keep a certain distance from him, and consequently obscured his activities, despite the fact that Pospíšil contributed substantially to the history of Czech ethnography and was quite active as a scholar in his time. It was only recently that Hana Dvořáková, director of the the Ethnographic Institute of the Moravian Museum (in Brno), devoted her research to Pospíšil and after a series of separate studies edited and contributed to a volume called *Hanák na Pacifiku. Zapomenutá osobnost Františka Pospíšila / A Man from Haná on the Pacific Coast. The forgotten figure of František Pospíšil* (2008). The volume shows

1. Pospíšil's behaviour during WWII is explained relating to his personal problems and mental lability. See Dvořáková 2008: 8.

how extensive and impressive were the interests of Pospíšil, who served as a curator of the Moravian Regional Museum in Brno from 1920 to 1945.

The present paper focuses on two areas of Pospíšil's efforts: firstly, his study of song and dance folklore, and secondly, his use of top modern technical devices in the service of ethnographical and dialectical research, which was quite unique within the Czech context at his time. The two mentioned areas will be explored within the scope given in the title of the paper, that is, how individual and social consequences could contribute to the research of and presentation of folk culture.

Pospíšil was born in Skaštice in the Haná region to a wealthy family, on whose support he could always rely. Despite their rural roots, the family stressed the importance of education. In 1904, Pospíšil began his studies of theology in Vienna, Austria, and in 1905 moved to Prague, Bohemia, to read Czech and German at the Faculty of Arts. A close look at his study effort reveals not only the wide scope of his interests, but also his study ambitions. While in Vienna, apart from lectures in theology, Pospíšil attended a seminary in ethnography with an outstanding scholar, Michael Haberlandt (1860–1940); he also made himself acquainted with an important ethnological school of culture and history of Wilhelm Schmidt (1868–1945), and attended lectures on phono autography and physiology of speech with Sigmund Exner[2] (Maloň 2016: 50). Pospíšil became a member of the Austrian Society for Experimental Phonetics, as well as the Austrian Ethnographic Society. In Prague he was a student of philologists Jan Máchal (1855–1939) and Jiří Polívka (1858–

2. Sigmund Exner Ewarten (1846–1926) was a noted Austrian physiologist, who was at the establishing of the Phonogram Archives of the Austrian Academy of Sciences. For more see Lechleitner 2008: 93–94).

3. Jiří Polívka was one of the pioneers of dialect studies with the help of recording technology in the Czech context (see Polívka 1906). For his state exam in Czech language, Pospíšil submitted his *A Phonetic Analysis. Hanatian character of Moravian Hanatian dialects*. See Maloň 2016: 50.

1933)[3], among others. The joint impact of the Vienna and Prague studies, especially the combination of Polívka's comparative approach and his support of the dialect research with the help of new methodological practice and modern technical methods (which he already came across in Vienna), provided the young Pospíšil with unique support for his field work. Unique also was Pospíšil's endeavour in the field of ethnography; it was typical by his extensive thematic and geographical scope (including the study of cultural elements which were considered marginal by other scholars[4]), and an proactive managerial approach which he employed later.

Initially, Pospíšil's research focused on the dialects of his native Moravia; nevertheless, very soon he included folk song as well. He approached his two fields of interest equipped with the most modern recording technology of the period: the phonograph. In the Czech context, when the oldest audio recordings of folklore are discussed, one would hear the name of the musicologist Otakar Zich mentioned first; in 1909 Zich recorded bagpipe music bands from the Chodsko region and the Blata of southern Bohemia[5]; in 1909–1912 composer and folklorist Leoš Janáček recorded Moravian and Slovak songs; Janáček's two close colleagues Františka Kyselková and Hynek Bím recorded songs as well.[6] A little known fact is that in the summer of 1910 František Pospíšil recorded his field research as well. At that time, Pospíšil

4. For instance, the naive art, folklore manifestations on examples of mass production of postcards, kitch-like wax arrangements under a glass bell, and objects of textile threads for the game of cats' cradle (see. Dvořáková 2008, 2013).

5. Tyllner, Lubomír (editor.) 2001: *Dudy a dudácká muzika 1909* [*Bagpipe and Bagpipe Music 1909*].. Praha: Etnologický ústav AV ČR. [Audio Series].

6. Procházková, Jarmila et al.: *As Recorded by the Phonograph. Slovak and Moravian Songs Recorded by Hynek Bím, Leoš Janáček and Františka Kyselková in 1909–1912*. Brno: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Praha – pracoviště Brno, 2012 [included 3 CD, DVD]; Plocek, Jiří 1998: *Nejstarší zvukové záznamy moravského a slovenského lidového zpěvu. Z folkloristické činnosti Leoše Janáčka a jeho spolupracovníků* [*The oldest recordings of Moravian and Slovak folk singing : (on folkloristic activities of Leoš Janáček and his collaborators*)]. Brno: Gnosis; Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR.

cooperated with the Phonogram Archives of Vienna, an institution focused on the production, collecting and keeping of audio recordings for scholarly use, especially in linguistics (Lechleitner 2008: 86). In his autobiography,[7] years after, Pospíšil recollects that it was a Professor from Vienna University Vatroslav Jagić (1838–1923), a prominent Slavonic philologist, who helped him to cooperate with the Archives.

In his research into Slavonic dialects in Moravia, Pospíšil recorded narrations and singing of the last generation of Moravian Croatians who still kept their native language,[8] two narrations from the Haná community of Skaštice, and about thirty songs from the Slovácko villages of Ježov, Vlčnov, and Strání.[9] It is estimated that there were other recordings by Pospíšil, including songs from other regions.[10] Unfortunately, nothing else is known about it. Nevertheless, Pospíšil's Vienna recordings provide interesting evidence of his personal scholarly interest in folk singing, which stands out especially when compared to the recordings done by Zich and Janáček. These two collectors focused on what is understood by authentic folk music. In the case of Zich, it was

7. "…in Vienna, when he sent me to study with […] Professor Exner at the Physiological Institute in aural phonetics, and when he opened the door for me at the Academy of Sciences in Vienna and their phonographic archives, where I deposited my philological treasures from Moravia later on (mainly south-Moravian dialects Chakavian and Croatian…)". The State District Archives in Kroměříž, František Pospíšil collections, Confesio bulgarica, [1937], 4/1.
8. See *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv, Gesamtausgabe der historischen Bestände 1899–1950. Series 11/1. Croatian Recordings 1901–1936.* Wien: ÖAW, 2009.
9. Das *Phonogrammarchiv* der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Pospíšil's recordings from Moravia, no. Ph1436 – Ph1450.
10. In a footnote to songs from the Horňácko region (communities of Nová Lhota and Vápenky) Pospíšil also comments on the conditions of the origin of his phonographic records. He says that he knew many singers from the previous years from his study journeys to the countryside, and from his native Haná region, where they were season workers, and where he would write down their songs as a grammar school pupil, with his sister. We also know that Pospíšil would use two different machines during his field research: one was a special phonograph for archival reasons from the Austrian Academy of Sciences, and the other was a phonograph combined with a Vindobona gramophone (Pospíšil 1911: 32, footnote 34), which Pospíšil reputedly gained directly from an inventor of the machine (see Axman 1911: no pag.).

the residual bagpipe music, and in the case of Janáček and his co-workers, they were songs with an archaic type of singing and/or a special type of instrumental performance. Pospíšil recorded songs accompanying the Shrovetide sword dance from the community of Strání, but apart from that, and mainly in his recordings from the Slovácko region, Pospíšil managed to capture the very young semi-popular song layer of broadside songs, and the repertoire which was spread by the increasingly popular brass bands. Some of the items can easily be included in what is called the national repertoire. It is evident that Pospíšil followed a different key than Janáček, who was 30 years his senior and who had linked his study of music folklore to patriotic and national ideas (accompanied by tendencies to aestheticize the songs), and who openly proclaimed his effort to preserve the precious evidence of folk culture for future generations. Janáček would perhaps never have used the expensive phonographic cylinders to record the same songs as Pospíšil, because Janáček, unlike Popíšil, considered that type of songs as evidence of the decline of singing. This fact leads to a question regarding in which ways the social context influenced the personal approach of scholars to the material they observed. Pospíšil and Janáček knew each other; they met in the community of Strání due to their shared interest in the research of the sword dance *podšable* (Under the Sabres). Their surviving correspondence on this topic[11] says a lot about the attitudes and aims of both of them, but it also reveals the context of the field research focused on the manifestation of folklore, because it had already disappeared in its original form, and it was performed on request – remunerated[12]– only to fulfil the needs of outsiders. At that time, folk dance was performed on stage during ethnographic

11. Part of the correspondence between Janáček and Pospíšil was published by Ludvík Kunz (1988).
12. "I am willing to contribute to a production of Shrovetide. If there was any gain from it; continuous useable photographic pictures, and possibly songs." See the letter from Janáček to Pospíšil from 2. 2. 1911 (Janáček in Kunz 1988: 158). More on the topic see in Procházková 2006: 279–283.

festivals (Pavlicová 2008: 69) or at a special occasion, such as taking pictures of carolling for study purposes. Using a camera for documenting the manifestation of folk dance was a shared moment for Janáček and Pospíšil; nevertheless, while it was the methodological peak for the former, it was an ordinary practice for the latter, due to the generation gap. The two men differed in their views on the object of their research as well. In 1911, when Pospíšil published his study "Mečový (zbrojný) tanec na slovanské půdě" [The Sword (Weapon) Dance at Slavonic Soil], in which he presented his theory of the German origin of the *podšable* dance from Strání, Janáček rejected his conclusion in a letter dated April 9, 1911. He didn't tell Pospíšil the reasons for his rejection, but the meaning can be clearly perceived from the sentences which followed in the same letter: *"It will be the main aim of the working Committee*[13] *to take care of the custom, which is obviously deeply rooted, to see that this beautiful ceremonial custom will be preserved here in Moravia as long as possible. It is necessary to keep the custom in Moravia as long as possible."* (Janáček to Pospíšil, April 9, 1911)

Considering the above-mentioned facts, we should not be surprised that Pospíšil's reflection of folk singing in Moravia, as he captured it in his phonographic recordings, differs immensely from what we know from the recordings from the same period by Janáček and Zich. The generational difference is to be blamed to a certain extent, and connected to this is the distance of the young generation from the ideas which influenced ethnographic and other research of the 1880s and 1890s. Since the 19th century, the issue of the changing style and singing repertoire was commented on by most music folklorists and their effort to preserve the vanishing folk song were initiated especially by this fact; nevertheless, the field

13. The Working Committee for Czech Folk Song in Moravia and Silesia, established in 1905 as part of the project named "Folk Song in Austria" ("Das Volkslied in Österreich"), which focused on collecting and publishing folk songs of the nations of the Austrian monarchy. Janáček was the Committee's President.

research focused predominantly on archaic manifestations. In this light, Pospíšil's recordings are quite a surprise, because he managed to capture the real picture of the folk singing of the period.

Pospíšil's approach to the study of folk dance was not typical for his period either. As was mentioned above, in 1911 Pospíšil completed his study on (weapon) sword dances. It was published in *Národopisný věstník československý* [The Czecho-Slavonic National Gazette] in 1911. The gazette was edited by literary scholar and folklorist Jiří Polívka, who was – as mentioned above – an ardent supporter of the comparative method. Pospíšil's study was composed within the same ideas, and as such it was a distinct theoretical step of dance folkloristics, which in that period was focused on the field collecting of folk dances and its description.[14] Pospíšil's study formed a draft for his dissertation, which he started to write in 1912, and which was defended under the same title with J. Polívka and J. Máchal in 1917 (Maloň 2016: 50). Pospíšil wrote his outline of European weapon dances, or specifically sword dances, also as a treatise on possible genetic connections of folk dance manifestations, which were preserved in his homeland area as well, with similar properties and dance structure. He used the community of Strání as a starting point, making several study visits there; he also worked with respondents from the Horňácko region and the Uherský Brod region, completing the work with comparative records of Czech, Moravian, and Slovak written sources.

František Pospíšil's approach was unique for a scholar of dance folkloristics not only in his homeland, but also internationally. His effort in understanding sword dances and the way he compared the dances within a very broad basis was accompanied with the use of film camera already in the early 1920s. He frequently travelled abroad, which meant that he was in touch with many scholars and personalities of cultural life in Europe. In 1927, he met the British

14. Pospíšil did his scholarly activities alongside his teaching profession. From 1910 he taught at schools of economy in Přerov and Olomouc, and in World War I from 1915 to 1917 he was called up to the armed forces.

scholar Maud Karpeles (1855–1976) while staying in Bayonne in the Basque Country, recording the sword dances of the Basques.[15] Karpeles was a former collaborator of important British collector Cecil Sharp (1859–1924) and continued in collecting and teaching activities after his death. According to American ethnochoreologist Elsie I. Dunin, it was perhaps Pospíšil who influenced Karpeles with his method so much that she extended her interest in folk dances to areas outside of Britain. These new tendencies were reflected in the organizational work and contributed to the merging of two professional societies, the English Folk Dance Society (EFDS,) and the Folk-Song Society (FSS) into the English Folk Dance and Song Society (EFDSS) in 1932; the newsletter of the society began to accept foreign contributions and its content was extended in the international news (Dunin 2014: 198–199).

When František Pospíšil joined the Moravian Regional Museum in Brno, his international journeys increased considerably: *"In 1920 he visited Lapland, in 1923 Hungary (his previous visits in 1909 and 1911), in 1924 he went to the Balkans (previously in 1910 and 1913), in 1925 he visited the Kashubs in northern Poland), in 1926 he visited Albania (first in 1912), in 1927 he visited the Basque Country, in 1928 Scotland and England, and in 1929 Sicily and Luxembourg. And not to forget his journeys to the Ukraine, the Caucasus, Slovakia, and Germany."* (Maloň 2016: 52) From October 1930 to June 1931, Pospíšil stayed in the USA. It was a study and promotional stay, and Pospíšil travelled with his wife. As he commented on it, the aim of the journey was *"to draw interest to the Czechoslovak ethnographic and choreographic science, and to study the remains of Indian*

15. The event in Bayonne was linked to the opening of the Basque Museum, and the French press reported that due to his enthusiasm, Pospíšil was impossible to neglect: "We could not finish our work because of an ardent Czechoslovak ethnologist, who wanted to film the sword dance. Because he has presented many films from his country to us, we were obliged to fulfil his requirement, and we led him to a distant place near the river, to allow him to film our sword dance. Unfortunately, the crowd of people gathered early, and both the camera man and the onlookers were losing patience." (See Dvořáková 2008: 29)

[Native American]cultures" (Pospíšil 1932: 7). After his return, he published the first (and only) of two planned volumes[16] of an intended monograph on his American field research. It is evident that his work was influenced by the school of history and culture, with which he became acquainted during his studies in Vienna. Also, other surviving materials (such as an annotation to his lecture at the congress of Americanists in Hamburg in September 1930) give evidence that he was well informed on the concept of cultural anthropology and anthropological research of dance. He considered it essential to document Indian [Native American] dance culture in film, and knowing that financing it is expensive but crucial, he called upon institutions to support such research (Pospíšil 1930).

Observing Pospíšil's activities in dance folklore in comparison with the period situation in the Czech (and Moravian) context, its international extension is quite evident. His interest in sword dances and weapon dances directed Pospíšil not only to various ethnic groups in (and out of) Europe, but also revealed to him the consequences in culture and society to an extraordinary measure. The knowledge he gained confirmed to him the similar status of traditional folk culture in Europe: a gradual decline of its older forms, especially with dances. Since he had to hire dancers to present folk dances in the Moravian community of Strání at the beginning of the 20th century, and since he captured a form which was not in everyday use,[17] he wasn't surprised to see this happening in other ethnic groups. In his London lecture in 1928 he says: *"In dances, it is easy to see the difference between dancers – professionals as it was in the case of two English groups, the sword dance dancers and Morris dancers, and the untrained peasant sons, who were*

16. *Ethnological material from the Southwest of the U.S.A. (An anthropological geographic evaluation of a study journey to the southwestern Indians, based in natural sciences)* (see Pospíšil 1932).
17. Towards the end of the 19th century, the Shrovetide procession with the *podšable* dance ceased to exist in the community of Strání, because it lost its original functions. There was nobody who would play music for the dancers; there was no fiddle player available in the community nor the surroundings (Kunz 1988: 155, 164).

difficult to gather. I went to a great deal of trouble to find ten adult dancers in the Basque Country. I was forced to ask the monks of the Capuchin [Franciscan] monastery in Lekaroz for help, and part of my Basque records was shot with their wards.“ (Pospíšil in Dvořáková 2008: 28) In a similar way, Pospíšil saw the cultures of indigenous ethnic groups in America, when he included a call in his Hamburg lecture for the need to capture the dances of Indians, who degenerate “under the influence of modern civilization, the interest of enthusiasts and tourists“ (Pospíšil 1930).

František Pospíšil did not hide the real status of folk dance tradition in any way, even if in his films he strived to capture the tradition in a way which provided typical features of functioning older forms. In today’s words, some of his treatment of dance material could be called a reconstruction, but in his days, it was based on the memory (sometimes passive) of the original interpreters/performers.[18] He adumbrated the treatment which in the field of applied ethnology is valid even these days.

***

Focusing closely on František Pospíšil, we hoped to show how unexpected the meeting of individual aspirations and social contexts could be, and how the two aspects could condition not only scholarly journeys, but final interpretation of the topics studied as well. His personal devotion to modern research methods and obvious ambitions led the ethnologist from the traditional culture of his native Haná to the American Indians, and his work was cited by many great scholars of his days. Because of unhappy consequences of history, Pospíšil’s interesting views and findings were almost forgotten in the Czech context; his name is usually non-existent in works on the history of Czech and Slovak folkloristics and ethnology. Nevertheless, seeing Pospíšil’s work realistically, it is evident that it is always worth

18. Pospíšil’s film recordings represent thoughtful fruition, including the part about clothing. It is interesting to read about the problems he faced while filming sword dances at the Croatian isle of Lastovo: “*It was difficult to provide even several people with costumes, because they were no longer in general use*.“ (Pospíšil in Dvořáková 2008: 29)

returning to older sources and literature and approaching them in an unbiased way. This is crucial especially while approaching traditional folk culture, which in the past was for many reasons and in many respects used (and misused). Handling this issue properly can help us move towards the factual knowledge and evaluation of tradition, which is an important basis for the study of many aspects of contemporary society too.

*The study was written with the institutional support of the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, v. v. i., RVO: 68378076 and as the specific MUNI/A/0958/2016 research.

Resources:

The Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, v. v. i., Praha – Brno branch, collections and documentations, sign. B 3 / Pospíšil.

Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Pospíšil's recordings from Moravia in 1910, no. Ph1436 – Ph1450.

The State District Archives in Kroměříž, František Pospíšil collection, Confesio bulgarica [1937].

Bibliography:

AXMAN, Emil. 1911. Zachycování lidové písně fonografem [On recording of folk songs with a phonograph]. *Český svět* 7, no. 24: [no pag.].

DUNIN, Elsie Ivancich. 2014. Emergence of Ethnochoreology Internationally: The Janković sisters, Maud Karpeles, and Gertrude Kurath. *Musicology* 17: 197–217.

DVOŘÁKOVÁ, Hana. 2008. Zapomenutá osobnost Františka Pospíšila. In *Hanák na Pacifiku. Zapomenutá osobnost Františka Pospíšila / A man from Haná on the Pacific Coast. The forgotten figure of František Pospíšil,* edited by Hana Dvořáková, 7–50. Brno: Moravské zemské muzeum.

DVOŘÁKOVÁ, Hana. 2013. String Games in František Pospíšil's Photo Documentation. *Národopisná revue / Journal of Ethnology* 23, no. 5: 68–75.

JEŘÁBEK, Richard. 1991. Případ Melniková-Papoušková. *Národopisná revue* 1: 231–232.

KUNZ, Ludvík. 1988. Komentář k Janáčkovu studiu mečového tance ze Strání [Commentary on Janáček's study of the sword dance from Strání]. *Slovácko* 30: 155–169.

LECHLEITNER, Gerda. 2008. „Tenkrát na východě…" – zvukové nahrávky Františka Pospíšila z roku 1910 a vídeňský Fonografický archiv / „Once upon a time…" – František Pospíšil's sound recordings from 1910 and the Vienna Phonogram Archives. In *Hanák na Pacifiku. Zapomenutá osobnost Františka Pospíšila / A Man from Haná on the Pacific Coast. The forgotten figure of František Pospíšil*, edited by Hana Dvořáková, 85–97. Brno: Moravské zemské muzeum.

MALOŇ, Lubor. 2016. Od Hanáků k indiánům jihozápadu USA [From the inhabitants of the Haná region to the Indians of the Southwest of the USA]. *KROK – Kulturní revue Olomouckého kraje* 13, no. 4: 50–53.

PAVLICOVÁ, Martina. 2008. František Pospíšil a lidový tanec / František Pospíšil and folk dance. In: *Hanák na Pacifiku. Zapomenutá osobnost Františka Pospíšila / A Man from Haná on the Pacific Coast. The forgotten figure of František Pospíšil,* edited by Hana Dvořáková, 67–77. Brno: Moravské zemské muzeum.

POLÍVKA, Jiří. 1906. Fonograf ve službě národopisu [Phonograph in the service of ethnography]. *Národopisný věstník československý* 1: 167–174.

POLÍVKA, Jiří. 1910. Lidová píseň ve fonografu [Folk song by the phonograph]. *Národopisný věstník československý* 5: 233.

POSPÍŠIL, František. 1911. Mečový (zbrojný) tanec na slovanské půdě [The Sword (Weapon) Dance at Slavonic Soil]. *Národopisný věstník československý* 6: 25–56.

POSPÍŠIL, František. 1920. Lidové písně fonoautograficky na Moravě nasbírané [Folk songs collected in Moravia by the means of phonoautograph]. *Časopis vlastivědného spolku muzejního v Olomouci* 31: 27–42.

POSPÍŠIL, František. 1930. The Present Condition of Choreographic Research in Northern, Central and Southern America. In: Sonderabdruck aus den Verhandlugen des XXIV. Internationalen Amerikanisten-Kongresses Hamburg – 7. bis 13. September 1930, 212–213.

POSPÍŠIL, František. 1932. *Etnologické materiálie z Jihozápadu U. S. A. (Anthropogeografické hodnocení studijní cesty k SW Indiánům na podkladě přírodovědeckém).* Vol. I. [*Ethnological material from the Southwest of the U.S.A. (An anthropological geographic evaluation of a study journey to the southwestern Indians, based in natural sciences*]. Brno: self-published.

PROCHÁZKOVÁ, Jarmila. 2003. Janáčkovy snahy o fotografickou dokumentaci v rámci podniku Lidová píseň v Rakousku [Janáček's effort in the photographic documentation of The Folk Song in Austria project]. *Národopisná revue* 13, no. 4: 199–211.

PROCHÁZKOVÁ, Jarmila. 2006. *Janáčkovy záznamy hudebního a tanečního folkloru I* [*Janáček's records of folk music and dances I*]. Brno: Doplněk.

Summary

František Pospíšil (1885–1958), a noted ethnologist from Brno, was one of the scholars whose research aims and interpretations of the topics which he studied were determined both by his individual interests as well as by social context. The paper attempts to demonstrate it. Pospíšil, who was interested in modern research methods (using phonograph, camera, and film camera) and was ambitious, stretched his research from his home region of Haná in Moravia to Native Americans (within hissword dance study and weapon dance study); his findings were quoted by many respected scholars of the period. Within the Czech environment, Pospíšil was one of the first scholars who used a phonograph to record folk singing; within the international context, Pospíšil was one of the first scholars who used a film camera to research dances. In fact, anything that Pospíšil did in the field of ethnology was unique; he covered a very broad range of themes and geographical areas, he also explored cultural phenomena which were on the margin of interest of others, and he employed an agile manager-like approach. Due to some unfavourable historical circumstances, Pospíšil's name was almost forgotten especially in the Czech context, and there is almost no mention of him in the texts on the history of Czech and Slovak folkloristics.

Key words: Folklore; folk dance; sword dance; dance and film; phonograph; František Pospíšil; Leoš Janáček.

DRHAM IS DRHAM NEBOLI *DOMA JE DOMA* – OBRAZ DOMOVA V TVORBĚ KRUŠNOHORSKÉHO PÍSNIČKÁŘE ANTONA GÜNTHERA

Marta Ulrychová

Na hřbitově na Božím Daru, nejvýše položeném městě České republiky, přitahuje pozornost opečovávaný hrob s bronzovým reliéfem zobrazujícím mužskou hlavu. Turisté sem putují cíleně, neboť na hrob krušnohorského písničkáře Antona Günthera (1876–1937) upozorňují turistické letáčky. Osmdesát let, které letos v dubnu uplynuly od jeho tragické smrti, mne inspirovaly k tomu, abych se pokusila zodpovědět na otázku, kdo byl A. Günther a kterak se v jeho písňové tvorbě odráží jeho domov, Boží Dar, kde strávil podstatnou část svého života, kde se narodil a kde také zemřel.

V letech 1945–1990 se o Güntherovi u nás příliš nemluvilo, ačkoliv jeho písně se tradovaly zejména v prostředí německé národnostní menšiny. Zřejmě vadilo jeho náboženské přesvědčení a okolnost, že jeho rozvětvená rodina byla po roce 1945 vysídlena do různých koutů Německa. Vzhledem k tomu, že dosud v celé poválečné době (2011) vyšla pouze jediná publikace, která je společným dílem Güntherova potomka Manfreda a redaktora Waltera Lutze, budu životopisná data čerpat převážně z ní.

Güntherovi předci z otcovy i matčiny strany byli horníci. Stejně tak i otec Hans, který se po požáru Jáchymova (1873) musel uchýlit do rodného domu v Božím Daru. Protože zde žilo mnoho příslušníků stejného jména, Hans dostal podle svého předchozího působiště přezdívku „Toler“. V Božím Daru se uchytil jako *Stickmeister*,[1] ale vydělával si i jako hauzírník a občas jako muzikant v nedalekém hostinci Neues Haus stojícím přímo

1. Předkresloval vzory k bílému vyšívání.

Anton Günther (1876–1937). Zdroj: <ttps://de.wikipedia.org/wiki/Liedpostkarte>

na hraniční čáře. Hranice mezi Saskem a Čechami nebyla v oné době překážkou. Obyvatelé Krušnohoří přecházeli z jedné strany na druhou. Cítili se být spojeni společným původem a společným nářečím. Překážku představovala spíše konfese – Němci na české straně byli katolíci, Němci v Sasku luteráni.

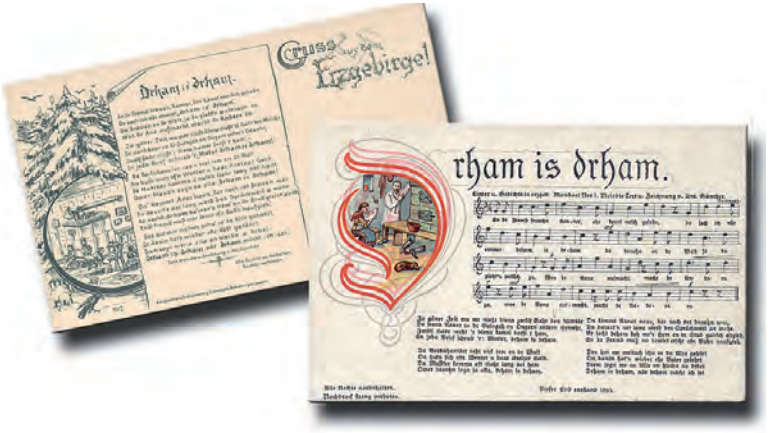
Od malička byl Anton zvyklý na práci v hospodářství, zároveň však díky svému kreslířskému nadání pomáhal otci předkreslovat vzory. Uměl dokonce i paličkovat, což nebylo v Krušnohoří, kde paličkovali i muži, nic výjimečného. „Toler-Hans“ se také postaral o základní hudební vzdělání svého syna. Koupil mu housle a nechal ho učit u božidarských muzikantů (Günther – Walther 2011: 30–33). Od roku Anton 1888 navštěvoval obecnou školu ve svém rodišti, po ní následovala měšťanka v Jáchymově.[2] V této době mu na tyfus umírá matka. Otec, starající se o početnou rodinu, se roku 1891 znovu žení, tentokrát s vdovou Franciskou Süßovou, která

2. Po čtyři roky musel denně pěšky dvakrát překonávat výškový rozdíl 400 m, což mu jistě do budoucna zajistilo dobrou fyzickou kondici.

v následujících letech přivede do rodiny k sedmi dětem dalšího syna (tamtéž: 36–38).

Anton školu dokončil s výborným prospěchem, nicméně finanční situace rodiny mu neumožnila splnit sen stát se lesníkem. Otec ho posílá do saského Buchholzu, aby se v dílně Eduarda Schmidta vyučil litografem.[3] Po třech letech Günther odchází hledat práci do Prahy. Má štěstí, je přijat k proslulé firmě A. Haase na Smíchově. Brzy se dostává mezi krušnohorské rodáky a pravidelně navštěvuje společenské večery jejich spolku *Gutsgewer Obnd / Krušnohorský večer*.[4] Často se i zpívá, pochopitelně především písně z Krušnohoří. V tomto ovzduší vzniká roku 1895 Güntherova první píseň *Drham is drham / Doma je doma.* Stala se tak populární, že se Anton coby litograf rozhodl ji rozmnožit formou pohlednice.[5] Takto se brzy rozšířila po celém Krušnohoří, a to i na saské straně. „Toler-Hans" se okamžitě chytil příležitosti a svůj občasný podomní obchod rozšířil o nový sortiment – Antonovy pohlednice. Ten jich zatím natiskl v Praze dalších tisíc kusů (tamtéž: 61). Nezapomeňme, že konec století je dobou rozvoje turistiky – staví se turistické chaty, rozhledny, turisté si z navštívených míst odvážejí upomínkové předměty a svým přátelům píší pozdravné pohledy.[6]

3. Buchholz byl převážně evangelický. Anton se tak jako katolík dostává do jiného prostředí. Sžívá se však s ostatními učni evangelického vyznání, stává se dokonce členem spolku evangelické mládeže.
4. Mluvilo se zde krušnohorským nářečím, kdo by býval promluvil spisovnou němčinou, byl by potrestán peněžní pokutou.
5. Přimaloval zasněžené smrky, uprostřed do půlkruhu zasadil emblémy krušnohorské sednice – kachlovou pec s lavicí, paličkářky, nástěnné hodiny a kočku. Pod nápis „*Gruss aus dem Erzgebirg*"/„*Pozdrav z Krušných hor*" přidal hornický symbol – mlátek a želízko.
6. V okolí Božího Daru byla na nejvyšším vrcholu Krušných hor Klínovci (1244 m) postavena roku 1883 kamenná rozhledna, k ní pak o deset let později dřevěná chata. Ta byla při příležitosti jubilejní výstavy uspořádané k poctě 60. výročí panování císaře Františka Josefa roku 1907 rozšířena o prostornou halu. Na saské straně vznikla roku 1889 na Fichtelbergu (1206 m) turistická chata podle návrhu Oskara Puschmanna. V nedalekém okolí Božího Daru vznikla na české straně roku 1885 další rozhledna na Plešivci (1028 m).



Güntherovy pohlednice různého stáří s písní Drham is drham / Doma je doma.
Zdroj: <ttps://de.wikipedia.org/wiki/Liedpostkarte>

V roce 1898 Güntherův tvůrčí potenciál doslova explodoval. Např. do roku 1901 vzniká 33 nových textů, z nich 21 je podloženo melodií (tamtéž: 62). U prvních písňových zápisů se ještě dopouští nepřesností, když nožičky od h^1 píše vpravo dolů nebo uprostřed noty. Protože nemá autorská práva, písně se rychle dostávají do repertoáru potulných muzikantů.[7] Pohlednice se prodávají i na Božím Daru v krámku Antonova mladšího bratra Julia, nabízejícího suvenýry, krajky a sportovní zboží. Tak mohl Anton díky zaměstnání i vedlejším výdělkům podporovat sourozence. Mohl dokonce přijmout výhodnou pracovní nabídku v Dánsku, rozhodl se však zůstat v Praze (tamtéž: 63, 69, 74).

Zásadní zlom v jeho životě představuje rok 1901. Ve věku padesáti pěti let mu umírá otec a Anton se vrací do Božího Daru, aby jako „Toler-Hans-Tonl“ převzal hospodářství a postaral se o početnou rodinu. To však neznamená konec jeho písňové tvorby. Naopak. Přibývá nová tematika, kromě opěvování domova, přírodních krás a krušnohorských tradic si všímá osamělých lidí

7. V Krušnohoří jím říkali *Fatzer*.

a jejich trpkého osudu, vedle idyly občas zazní i tragický motiv. Mohl si také založit živnost v podobě vlastního vydavatelství. Od této doby jsou pohlednice signovány.[8] S bratrem Juliem se Anton často vydává vlakem na českou i saskou stranu, aby zpěvem písně zpopularizoval a zvýšil jejich prodejnost (tamtéž: 79–86). Texty píše nadále v božidarském nářečí. Tím se však ve vzdálenějších lokalitách na saské straně již nemluvilo. Pokouší se proto najít jakýsi kompromis, čímž vytváří uprostřed krušnohorských dialektů jakýsi nový jednotící styl.

V roce 1902 se prostřednictvím písničkáře Hanse Sopha dostává do kontaktu se *Společností na podporu německé vědy, umění a kultury v Čechách / Die Gesellschaft zur Förderung der deutschen Wissenschaft, Kunst und Kultur im Böhmen*, která ho posléze finančně podpoří. Písně začíná vydávat pod mottem *Klänge aus der Heima*t a s pomocí božidarského učitele hudby Antona Heima je nechává opatřit klavírním doprovodem (tamtéž: 87). Tímto způsobem písně pronikají do všech sociálních vrstev.

Brzy si Günthera povšimne tisk,[9] který jeho činnost pravidelně komentuje, a krajinské spolky. *Krušnohorský spolek / Erzgebirgsverein*,[10] *Spolek Krušných hor a Českého středohoří / Erz- und Mittelgebirgsverein*[11] a *Krušnohorský spolek / Erzgebirgsverein*[12] mu umožňují pravidelné vystupování v Sasku. Fotografie tohoto období ukazují Günthera jako urostlého sebevědomého muže s nezbytnou dýmkou v ústech (tamtéž: 95). Ve své písni *De Pfeif* (*Dýmka*) z roku 1900 se vyjádřil takto: *„Mei Pfeif, die macht mir immer Freid, drüm raach ich aah ze jeder Zeit.“*[13] Je na vrcholu své popularity, dostává se mu uznání z vyšších míst, spolkových organizací, v roce 1907 ho na

8. *Ant. Günthers Selbstverlag, Gottesgab im Erzgeb. Böhmen* nebo *Eigentum und Verlag des Autors Ant. Günther, Gottesgab No. 113*, dále *Nachdruck verboten – Ges. Geschütz* anebo *Alle Rechte vorbehalten.*
9. Místní měsíčník *Glück auf!* (Zdař Bůh!).
10. Založen roku 1876 v Aue.
11. Založený roku 1903 v Praze.
12. Založený roku 1878.
13. V dialektu z okolí Božího Daru *„Má dýmka mě stále těší, proto neustále kouřím“*.

Pomník Antona Günthera z roku 1936, náměstí na Božím Daru. Foto M. Ulrychová 2017

Fichtelbergu přijímá saský král Friedrich August III. a o šest let později mu propůjčuje Čestný kříž (Ehrenkreuz). V roce 1908 vystupuje před arcivévodou Karlem při příležitosti jubilejní výstavy k poctě šedesátého výročí panování císaře Františka Josefa na Klínovci. K slavnostnímu okamžiku dochází i v jeho osobním životě – roku 1908 se žení s Marií Zettlovou a v následujících letech se stává otcem syna Erwina a dcery Marie. Často zajíždí účinkovat do Berlína a do Drážďan, kde je v roce 1908 založen *Zemský spolek saské ochrany domova/Landesverein Sächsischer Heimatschutz.* Zde navazuje přátelství s dvorním radou doktorem Oskarem Seyffertem, který je zároveň zakladatelem *Spolku saského národopisu / Verein für Sächsische Volkskunde.*[14] Z tohoto období stojí za zmínku *Schneeschuhfahrer-Marsch / Pochod lyžařů* (1911), v němž Günther humornou formou zachytil počátky lyžování v okolí Božího Daru (tamtéž: 130–137).

14. Založený roku 1897. Z iniciativy O. Seyffera bylo v roce 1913 v Drážďanech založeno *Zemské museum lidového umění / Landesmuseum für Volkskunst.*

Bohužel do těchto šťastných let zasáhne první světová válka. Günther narukuje k 74. a později 75. pěšímu pluku do Chomutova. Z jeho písní je zjevné, že je ovlivněn hurápatriotismem – projevuje v nich svoji loajalitu císaři, vyzývá vojáky k plnění vlasteneckých povinností a ani náhodou nepochybuje o tom, že by válka mohla být nespravedlivou. Na srbské frontě zažije obě ofenzívy rakouské armády, poté je jeho pluk nasazen na italskou frontu k řece Isonzo, kde utrpí průstřel nohy. Je odtransportován do Záhřebu a odtud do chomutovského lazaretu. Zde má čas na to, aby si vyřídil záležitosti s vydavatelem – firmou Friedrich Hoffmeister v Lipsku, s níž podepisuje exkluzivní smlouvu. Tak přicházejí na svět Güntherovy písně s klavírním doprovodem, zatímco pohlednicové se dále tisknou v jeho božidarském vydavatelství. V době války Günther napsal sedmdesát textů, z toho třicet podložil melodiemi. Vysloužil si hodnost desátníka a byl dvakrát vyznamenán stříbrnou medailí 2. a 1. třídy za udatnost. Po návratu domů oslaví narození své dcery Irmgardy a přejímá starost o vdovu a tři děti svého bratra Julia, který se z první světové války nevrátil (tamtéž: 173– 194).

Ve 20. letech se Günther profiluje jako zastánce patriarchálního světa a jeho tradic, ještě výrazněji se přiklání k náboženské ideji, odmítá politikaření, satiricky pohlíží na emancipační snahy žen, zesměšňuje novoty v životním stylu, např. brojí proti bubikopfu, krátkým sukním, charlestonu coby „horečnatému deliriu“ apod. Poválečné desetiletí je významné tím, že Güntherovy písně jsou průběžně zaznamenávány berlínskými firmami na gramofonové desky. Jen u Polyphonu bylo natočeno osm desek s šestnácti tituly (1921). V letech 1921–1931 natočil v Berlíně dvacet sedm písní, přičemž některé byly natočeny mnohokrát. Nejvyššího počtu dosáhla *Mein Vaterhaus / Můj rodný dům* a *Feierobend / Štědrý večer* (tamtéž: 248). Sbírá pocty, pravidelně vystupuje, tentokrát více na saské straně. Jeho jméno je zapsáno do bedekrů, jeho dům se stává cílem školních výletů německé mládeže. V korespondenci si tyto akce nepřestává pochvalovat, neboť mu prodej a podpisy pohlednic zajišťují trvalé příjmy.

Tak jako všechny pohraniční oblasti i Jáchymovsko je ve 30. letech 20. století postiženo hospodářskou krizí. I zde se stále výrazněji ozývá hlas Heinleinovy Sudetoněmecké vlastenecké fronty/ Sudetendeutsche Heimatfront, od voleb roku 1935 přejmenované na Sudetoněmeckou stranu. Henleinovu volání po jednotě sudetských Němců a spravedlivém vyrovnání jazykové otázky v Jáchymově téhož roku neodolá ani Günther a u této příležitosti se ozývá básní *Der neie Wind / Nový vítr*, v níž promlouvá o nových nadějích, vycházejícím slunci, nastolení práva a pořádku, míru, o práci, zajišťující chléb, doslova: „*Es deitsche Volk ist wieder aufgewacht, nu Herrgott gaab den Segn, deß wieder deitscher Glaubn on Trei be der Arbit onner Führer denn sei. Führ ons en Frieden entgegen!*“[15] (Tamtéž: 265–266) I když na tento čin měl Günther později podle pamětníků pohlížet jako na životní přešlap, nemohl zabránit, aby za zvuků jeho lyžařského pochodu nevykročili při svých přehlídkách v Sudetech stovky henleinovců.

Po nástupu Hitlera k moci se hranice mezi Československem a Německem stávala stále méně průchodnou, což znamenalo i poznenáhlý konec Güntherova působení v Sasku, tudíž i omezení jeho příjmů. Nastávaly komplikace s vystoupením, naposledy v Sasku zpíval v roce 1935. Řada přátel ze saské strany mu navrhovala přestěhovat se s celou rodinou do Německa, nicméně Günther tyto nabídky odmítal. Mezi svými rodáky byl stále uznávanou osobností. V roce 1936 mu Boží Dar vystrojil k 60. narozeninám mohutné oslavy.

Bohužel se asi žádnému historikovi nepodaří vysvětlit důvod, který dovedl Günthera na vrcholu popularity k sebevraždě. Spáchal ji 29. dubna 1937. Jeho pohřbu se zúčastnilo 7 000 lidí z obou stran hranice (tamtéž: 287). Můžeme se jen mlhavě domnívat, že se Güntherovi rozpadl svět, který představoval jistotu jeho života, svět založený na tradičních hodnotách, jež přestaly fungovat, na víře v Boha, která byla zatlačena do pozadí.

15. „*Ať se německý lid znovu probudí, nechť mu požehná Bůh, aby ho opět v práci vedla německá víra a věrnost! Veď nás k míru!*“

Jaké bylo Güntherovo pojetí lidové písně? Günther řadil písně v dialektu (*Mundartlieder*) k lidovým písním a jejich zpěv a zvroucnění v čase (*Verinnerlichen*) považoval za jednu z možností, jak posílit citovou výchovu a upevnit sociální vazby. Ačkoliv sám písně psal a byl svědkem jejich zlidovění, měl o nich romantickou představu, v podstatě vycházející z grimmovského pojetí: *„Im heimatlichen Volksliede liegt die Seele des Volkes. Aus dem Volke wurde es genommen, deshalb spiegelt sich das Volk in seinen Liedern wieder. Im Liede finden wir uns immer wieder.*“[16]

Günther byl autorem textů, melodie a interpretem v jedné osobě, prostřednictvím vlastních pohlednic se dokonce sám staral o jejich rozšíření. Jeho osobnost potvrzuje postřeh mnohých sběratelů o mnohostrannosti významných interpretů, u nichž se kumuluje talent k mnoha činnostem. U Günthera to byl všestranný hudební talent spojený s výtvarným nadáním. Vytvořil prototyp písní, které obyvatelé Krušných hor přijali za své, a to bez rozdílu příslušnosti ke státním celkům. Svými písňovými pohlednicemi se stal průkopníkem tohoto žánru, který byl ve 30. letech v Československu německým obyvatelstvem na Chebsku hojně využíván k propagačním účelům.[17]

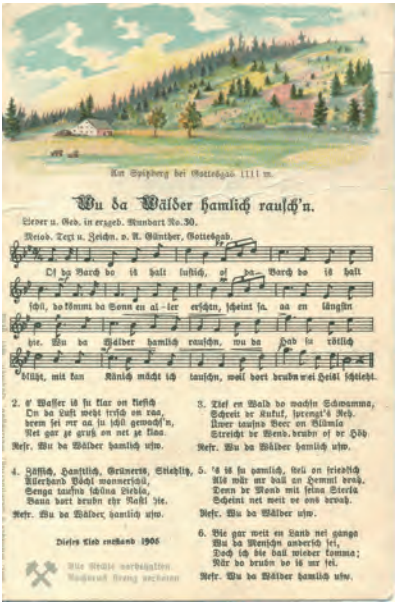
Tematické spektrum písní je široké. Mladý Günther vychází od pojmu *drham/doma,* který zahrnuje rodný dům, rodinu a les, přechází k širšímu pojmu *Heimat*[18] znamenajícímu Krušnohoří, jeho obyvatele hovořící německy a jejich tradice. Domovem je tedy *„schiene Arzgebirg“*/*„krásné Krušnohoří*, ale také dějiny a život lidí, k nimž Günther patří. Láska k domovu nemůže být jen sněním, ale musí být aktivním postojem, který chrání přírodu a životní prostředí. Láska k domovu také chrání člověka před odcizením. Chce-li někdo domov uchovat, ale zároveň měnit, musí se snažit uchovat lidské společenství (solidaritu) a měnit to, co mu škodí.

16. *„V národní písni spočívá duše lidu. Z lidu vzešla, proto je jejím zrcadlem.“*
17. Platí to zejména o pohlednicích Gustava Zindela (1883–1959), propagujících ideu tzv. velkého Chebska.
18. Překládáme ho jako *domov, domovina* nebo *vlast* ve smyslu latinského *patria.*

Písňová pohlednice s akvarelem Gustava Zindela, nedat. Archiv Města Cheb

Günther nebyl členem žádné strany: *„Mei Haamit ist mei Arzgebirg, mei Volk ist mei Partei!“*[19], píše v roce 1925. Je pravým lokálním patriotem (nikdy neopouští své rodiště!), ve svých textech však neopomene zdůraznit příslušnost k většímu jazykovému společenství. *„Haamit“* u Günthera prezentovaná oblíbeným arzenálem německých romantiků (např. *„srdce“*, *„zurčení potoka“*, *„zpěv ptáků“*, *„klid lesa“*, *„teplá jizba“*, *„útulnost“*, ale také *„klapot paliček“* nebo *„zapálená dýmka“*) je tak spojena se závažnějším pojmem *„deitsch“* (německý): *„Deitsch is mei Haamit!“ / „Německý je můj domov!“*, píše v jedné z písní. Na obsahu tohoto slovního spojení se během Güntherova života nic nemění. Na české straně hranice zlidověly zejména písně opěvující přírodu, anebo ty, které jsou spjaty s lidovými tradicemi,

19. V dialektu z okolí Božího Daru *„Můj domov je moje Krušnohoří, moje strana je můj lid“*.



Güntherova pohlednice s písní Wu da Wälder hamlich rausch'n / Kde lesy šumí domovem. Zdroj: <ttps://de.wikipedia.org/wiki/Liedpostkarte>

zejména pracovními úkony. Zde je např. velmi vzácná skupina tzv. paličkářských písní.[20]

Günther vytvářel jednoduché, snadno zapamatovatelné nápěvy, často navazující na hornické písně, mající mnohdy charakter tzv. obecné noty. Každá slabika je podložena jiným tónem melodie. Ta je převážně symetrická, tvořená periodickým osmitaktím, přičemž každá perioda odpovídá jednomu textovému řádku. Písně jsou jednohlasé, strofické, bez refrénu nebo s refrénem. Písně vztahující se k aktuální společenské tematice mají větší počet slok a jejich melodika se mnohdy podobá kupletu. V notaci dával Günther přednost jednoduchým tóninám C, D, G, F a B dur. Melodie bývá založena na rozloženém akordu, ve fanfárové melodice jsou časté např. rozložené sextakordy. Začáteční motiv prokazuje často skok

20. Do svého repertoáru je v překladu manželů Balounových přejal karlovarský folklorní soubor *Dyleň*.

ze spodní kvinty na tercii. K dalším znakům patří tvoření sekvencí a stereotypní závěrečné formule. Ambitus většinou tvoří oktáva, není však výjimkou ani duodecima. Rozsah je tudíž zvládnutelný i pro neškolené pěvce. Některé písně naopak mají až patnáctitónový rozsah, přičemž se v refrénu vyskytují náznaky jódlování. V rytmice dává Günther přednost třídobému lendleru a dvoudobému pochodu s výrazným uplatněním tečkovaného rytmu.[21] Ve většině případů se vyskytuje předtaktí. Mnohdy se střídá sudé a liché metrum, přičemž sudý takt Günther zásadně notuje jako čtyřčtvrteční.

Mluví-li se dnes o krušnohorské písni, máme tím na mysli především písně Güntherovy.

Nebyl však v tomto směru v Krušnohoří jedinou výraznou osobností. Již výše jsme se zmínili o rodáku z Horní Blatné H. Sophovi (1869–1954). Také on složil mnoho set písní opěvujících krásy Krušnohoří, také on vydával své písně na vlastnoručně ilustrovaných pohlednicích, z nichž mnohé jsou dosud mylně přisuzovány právě Güntherovi.[22]

V 90. letech minulého století se vzbudil velký zájem o Güntherovu tvorbu. Svědčí o tom množství nahrávek jeho písní, jejichž interpretace se ujímají mladí písničkáři, v Krušnohoří pak pěvecké spolky. V Oberwiesenthalu byla Güntherovi věnována pamětní síň v nedávno nově otevřeném muzeu.[23] Zároveň ho před budovou muzea připomíná pomník koncipovaný podobně jako pomník na Božím Daru.[24] Güntherovy písňové pohlednice se

21. Zde byl výrazně ovlivněn pochody rakouské armády.

22. Hans Soph se vyučil malířem porcelánu, procestoval mnoho míst v Německu (Hannover, Lobenstein, Jena), působil i ve Vídni. Posléze se usadil ve Zwickau, kde tvořil až do své smrti. V roce 1955 o něm vyšla monografie, jeho skladby jsou v Německu vydávány v četných reedicích (Burachovič: 114–115).

23. Museum Oberwiesenthal bylo otevřeno v roce 2014. Sídlí v budově někdejší lesní správy. K nahlédnutí je zde k dispozici 29 pohlednic, jejichž dotisk pořídili v letech 1995–2004 Güntherovi dědici. Zajímavým způsobem jsou zde instalovány nahrávky pěti Güntherových nejznámějších písní. Muzeum zároveň vydalo výzvu ke sběru pohlednic vydaných v písničkářově božidarském vydavatelství. Se stejnou výzvou jsem se setkala za výlohou knihkupectví v saském Annabergu.

24. Na pomníku je uveden Güntherův výrok: *„Es ganze Laabn is ne Sehnsucht nooch der Haamit.“* („*Celý život je touhou po domově.*“)

Dům Antona Günthera na Božím Daru. Foto M. Ulrychová 2017

objevují i v nových expozicích našich muzeí v Karlových Varech, Jáchymově a na Božím Daru. Na portálu YouTube jsou zároveň již k dispozici i Güntherovy autentické nahrávky z 20 a 30. let minulého století.

Jako člověk narozený a vyrostlý přímo na hranici dvou států měl v sobě krušnohorský písničkář zakořeněnou svobodu. Mohl hranici denně volně překračovat, aniž by ho tato čára na mapě omezovala. Tím nepochopitelnější pro něj musela být ztráta tohoto celoživotního návyku. Günther dobrovolně odešel, aniž by musel zažívat následné tragické události, které učinily z jeho domova peklo. Prožívali ho nejen zde narození, ale všichni ti, kteří do něho byli posléze nedobrovolně zataženi.

Prameny:

CD *Anton Günther. Sänger des Erzgebirges.* Originalaufnahmen 1921–1931. B. T. Music, 1995.

Literatura:

BALOUNOVÁ, Aleša – BALOUN, Miroslav 1993: *Lidové písně a tance nejzápadnější části Čech.* Praha: Editio Kneifl.

BURACHOVIČ, Stanislav 2009: *Lexikon osobností Karlovarska.* Karlovy Vary: Promenáda, Muzeum Karlovy Vary.

GÜNTHER, Manfred – LUTZ, Walter 2011: *Anton Günther. Freiheit zwischen Grenzen. Die Biographie.* Friedrichsthal: Altis-Verlag.

Elektronické zdroje:

„Anton Günther (Volksdichter)“. *Wikipedia* [online] [cit. 10. 9. 2017]. Dostupné z: <https://de.wikipedia.org/wiki/Anton_G%C3%BCnther_%28Volksdichter%29>.

„Fichtelberg“. *Wikipedia* [online] [cit. 10. 9. 2017]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Fichtelberg>.

„Klínovec“. *Wikipedia* [online] [cit. 10. 9. 2017]. Dostupné z: : <https://cs.wikipedia.org/wiki/Kl%C3%ADnovec>.

„Liedpostkarte“. *Wikipedia* [online] [cit. 10. 9. 2017]. Dostupné z:: <ttps://de.wikipedia.org/wiki/Liedpostkarte>.

„Plešivec“. *Wikipedia.* [online] [cit. 10. 9. 2017]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Ple%C5%A1ivec_(Kru%C5%A1n%C3%A9_hory)>.

Drham is drham or *Home is Home*: The Picture of Home in the Songs of Anton Günther

Anton Günther (1876–1937), lithographer and singer-songwriter, is considered to be the inventor of song-postcards. He created them during his temporary stay in Prague (1895–1901) while working at a lithography workshop of the A. Haase publishing house. Being separated from the small town of Boží Dar in the Krušné hory mountains (the Ore Mountains, *Erzgebirge* in German) where he was born, Günther reflected his homesickness in his songs. The songs (with lyrics in German) became popular among other natives of the Krušné hory mountains in Prague. To avoid having to frequently copying the songs by hand, the author engraved the songs, completed them with a small picture and printed them as postcards. After his return to Boží Dar, where he inherited a modest homestead, the song-postcards became his welcome subsidiary earnings. The song topics included themes of home, the family environment and the beauties of the mountains, and as such they became models for other authors, who promoted the idea of a great Chebsko region in the 1930s. Recently, a collection of Günther's song-postcards was completed and displayed at an exhibition in the neighbouring Oberwiesenthal, Saxony, Germany. Conversely, the town of Cheb, Czech Republic, managed to buy postcards with regional folk culture themes from private collectors.

Key words: Anton Günther; song-postcards; lithography; the Ore Mountains; German dialect; song lyrics; home; family; the beauty of the mountains.

ĽUDOVÁ HUDBA V MESTE – ODRAZ ZMIEN V NÁSTROJOVOM ZLOŽENÍ (SO ZRETEĽOM NA SLOVENSKÉ ZÁHORIE)

Peter Michalovič

Na hru ľudových muzikantov a ich hudobné cítenie, resp. hudobnú predstavivosť a ľudový vkus vždy prirodzene vplývalo prostredie, ktoré sa ich bezprostredne dotýkalo, formovalo ich[1] a to isté platilo aj v opačnom smere. Okrem zásadnejších a dlhodobejších vplyvov, medzi aké patrilo napríklad pôsobenie sakrálnej hudby, prichádzalo aj ku krátkodobým a nárazovým ovplyvneniam. Viacero takýchto príkladov sa ponúka pri pohľade na tanečný ľudový repertoár a na odraz módnych dobových tancov často cudzej proveniencie (mazúrka, lendler, šotyš, valčík, fox atď.) v pestrej štruktúre tradičnej tanečnej kultúry Slovenska. V ľudovej hudbe spolu s týmito zmenami dochádzalo k repertoárovým a žánrovým posunom a ku premenám v nástrojovom obsadení, vždy s určitým časovým odstupom a v kontexte premien celej štruktúry hudobnej kultúry určitého spoločenstva.[2]

V príspevku sa zaoberám dvoma „okrajovými" problémami etnomuzikológie: malými tanečnými kapelami, najvýstižnejšie nazývanými *svadobné kapely*, a ich repertoárom, presnejšie neľudovými zdrojmi, ktoré repertoár týchto zoskupení najviac ovplyvnili. Nástrojové obsadenie týchto kapiel (zmiešané sláčikovo-dychové alebo heligónka, resp. harmonika s dvoma až tromi aerofónmi) mimovoľne spôsobilo profesionálny bádateľský nezáujem o tento žánrovo-nástrojový poddruh ľudovej hudby,

1. Tieto dôležité fenomény postihol a rozpracoval už koncom 40. rokov 20. storočia v zakladateľskej slovenskej etnomuzikologickej práci *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* Jozef Kresánek (1951: 18 – 21).
2. Tejto téme osobitne pozri Elschek, Oskár 1990: Metodika empirického výskumu hudobnosti. In: *Sociologické a štýlovokritické koncepty v etnomuzikológii. 20. etnomuzikologický seminár*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, s. 22 – 29.

rovnako ako ich repertoár, ktorý je tak žánrovo pestrý, že ho radšej skoro nikto neskúmal.[3] (V súčasnej muzikológii sa na tento fakt síce už viackrát poukázalo, ale neuveriteľne rýchlo meniace sa nástrojové obsadenie, repertoár a herný štýl svadobných tanečných kapiel spôsobilo, že sa prakticky nezachovali ich adekvátne zvukové záznamy. Táto problematika je o to pozoruhodnejšia, keď si uvedomíme, o aký enormne veľký počet kapiel a ľudových muzikantov ide, aký výrazný vplyv na dedinské a malomestské spoločenstvo zväčša mali a aké dôležité miesto často zastávali v hudobno-kultúrnom a spoločenskom živote jednotlivých obcí. Napríklad v Chvojnici, jednej z najmenších obcí Záhoria – v súčasnosti 360 obyvateľov – účinkovali v 60. rokoch 20. storočia súčasne až tri tanečné kapely (Pleša 2009: 7).

Od začiatku 20. storočia ovplyvňuje populárna tanečná hudba všeobecne hudobnú kultúru a vkus postupne aj s výraznou podporou masových médií (rozhlas, gramofónové vydavateľstvá, hudobné nakladateľstvá – tzv. malé vydania, film). Na niektoré javy sa až s odstupom času dokážeme pozrieť objektívnejšie, napríklad na radikálny nástup diatonickej heligónky (neskôr chromatickej harmoniky) ako sólového nástroja i súčasti menších kapiel. Heligónka bola totiž schopná nahradiť svojím hutným zvukom aj viacčlenné kapely, ktoré boli v medzivojnových a najmä povojnových rokoch skôr vzácnosťou. Obchodný trh dostatočne napomohol nástupu tohto nástroja, o čom svedčia hojné dobové reklamy viacerých českých a rakúskych firiem na stránkach časopisov a kalendárov najmä z prvého desaťročia 20. storočia; tieto graficky veľmi vydarené reklamy na predaj heligónok vyšli paradoxne v tom istom čísle skalického kalendára *Nová domová pokladnica* (1910), ako články Jozefa Nováka, skalického kňaza, zberateľa a propagátora ľudových piesní, ktorý sa hanlivo

3. K tejto problematike pozri napr. Garaj, Bernard 1997: K problematike regionálnych štýlov ľudovej ensemblovej hudby na Slovensku. *Slovenská hudba* 23, č. 1 – 2, s. 101 – 113; Elschek, Oskár 1997: Regionálne hudobné štýly – ich európske a slovenské kontexty. *Slovenská hudba* 23, č. 1 – 2, s. 88 – 100.

vyjadroval o harmonikách kaziacich vkus a ľudovú pieseň vôbec (Novák 1910).[4]

Čo sa týka repertoáru, heligónka a harmonika (prípadne v spojení s ďalšími nástrojmi[5]) na Záhorí a západnom Slovensku prebrala a šírila v 30. a 40. rokoch 20. storočia okrem tradičného miestneho repertoáru z veľkej väčšiny český a menej slovenský piesňový repertoár od známejších až po anonymných autorov. Medzi najobľúbenejších autorov (a súčasne aj interpretov, hráčov a spevákov) patrili harmonikár Franta Poupě (1902 – 1981), huslista Antonín Pauch, Antonín Fanta, Franta Blahník (1904 – 1963), Ed. Gratz a ďalší. K obľúbeným speváckym dvojiciam patrili Mlejnek a Severin, Karel Ctibor a Vašek Zeman. (Popritom sa celý rad autorov ako Josef Stelibský, Jaroslav Mottl, Jarka Mach, Sláva Mach, Jaroslav Jankovec, Jára Beneš, Alois Aust, Eduard Ingriš, J. V. Novák, R. L. Vašata venoval komponovaniu najmä pre veľký orchester.) Tento žánrový okruh piesní s výraznou dávkou neskrývaného sentimentu súvisel s motívom lásky a tragickosti. Dôkazom toho sú i názvy piesní: *Ztracené děvče, Tvoje oči plakat budou, Na hřbitově blízko dveří, Už mně koně vyvádějí, Až budu v nebíčku, Loučení s kamarády, Až zhasnou mé oči, Ty budeš vzpomínat, Akáty bílé, žaluji vám, Hřbitove, hřbitove* atď. Piesne v podaní harmonika – husle s mužským dvojhlasom (niekedy doplnený o ženský hlas) mali oproti tanečnej orchestrálnej hudbe osobitý zvuk, pôsobili sugestívnejšie, citlivejšie, podobne ako ľudová pieseň, i keď išlo až na výnimky o komponované piesne. Ide o akúsi českú podobu viedenského hudobného štýlu, tzv. *šramlu, šramlových* kapiel, teda malých tanečných hudieb nazvaných

4. Tejto problematike sa venuje sčasti tiež článok Ľudovíta Košíka *Národný buditeľ a kňaz Jozef Novák*. In: Záhorie 2, roč. VIII, Skalica 1999, s. 12 – 14. Novákovi dedikoval pôvodné vydanie prvého spevníka *Záhorácke pjesničky* Janko Blaho v roku 1948.
5. Heligónka sa najčastejšie spájala do nástrojových zoskupení s bubnom (najmä juh Záhoria, Jabloňové, Lozorno, Láb), s husľami a bubnom (Lopašov, Dojč), s husľami a klarinetom (kopanice pri Sobotišti, Chvojnica) a trúbkou. V lokalitách Vrbovce, Podbranč a v okolitých kopaničiarskych samotách a tiež na myjavských kopaniciach (predovšetkým Turá Lúka) sa osobité nástrojové trio heligónka, trúbka a klarinet udržalo dodnes ako určité rezíduum miestnej špecifickej nástrojovej tradície.

podľa ich zakladateľa, viedenského huslistu a skladateľa Johanna Schrammla (1850 – 1893).[6] Názov *Die Schrammelmusik* označoval spočiatku poloľudové hudby viedenských kaviarní a krčiem v obsadení 2 husle, gitara, harmonika, neskôr sa k nim pridal aj klarinet (tzv. oktávový, vo vysokom ladení *f* s tónovým rozsahom *a-b*^{3}). Móda kaviarenských *šramlových* kapiel sa začiatkom 20. storočia rozšírila najmä do Bratislavy a Brna, sčasti aj do malomestského prostredia. Na moravskom vidieku podobné kapely zakladali rakúski sklári, ktorí často nevychádzali najlepšie s miestnymi muzikantmi, pre ktorých boli konkurenciou, a preto sa pomenovanie „šraml" prenieslo aj na označenie špatne hrajúcej ľudovej kapely (Kurfürst 2002: 781).

Túto tvorbu môžeme považovať za počiatky dnešného mestského folku, pesničkárstva, ktoré dosiahlo jeden z vrcholov napríklad v tvorbe českého skladateľa Karla Hašlera (1879 – 1941), obľúbeného aj na Slovensku. Po hudobno-formálnej stránke išlo zväčša o trojdielnu piesňovú formu (*aba*), veľkorozsahové durové a molové melódie interpretované zväčša dvojhlasne v súzvučných terciách a sextách. Mužské hlasy boli takmer vždy vysoko položené tenory, popritom používali speváci v extrémnych výškach s obľubou techniku spevu falzetom (istú paralelu podobných výrazových prostriedkov nachádzame tiež v ľudovom, vysoko položenom mužskom dvojhlase na moravskom Podluží – napríklad spevák Jožka Severín). Melódie piesní boli – podobne ako u ľudových piesní – jednoduché, zapamätovateľné a doplnené o univerzálne a nadčasové kompozičné muzikantské maniere charakteristické pre tanečnú hudbu (napr. používanie pridanej sexty k durovým a molovým akordom alebo subdominantného akordu so zníženou terciou a pridanou sextou), v piesňach bolo niečo chytľavé, čo súdobý poslucháč podvedome očakával.[7] Sprievodné

6. Johann Schrammel absolvoval Viedenské konzervatórium, v roku 1877 založil súbor a napísal preň okolo 150 pochodov, tancov, ľudových popevkov.
7. K tomu pozri Gössel, Gabriel 2006: *Fonogram. Výlety k počátkům historie záznamu zvuku 2*. Praha: Radioservis, s. 240, 422.

reklamné slogany na publikovaných dobových šlágroch tento fakt len dokresľujú: „*Písničky, které se každému líbí*“, „*Nejpodařenější český fox s textem i hudbou*“, „*Celý svět zpívá největší šlágr v posledních 20 létech*“. V rokoch 1937 – 1938 boli nahrávky na etikete HMV harmonikára Franty Poupě a huslistu Toni Paucha komentované takto: „*Lidové desky, jaké dosud nebyly! Náš nejpopulárnější virtuos na chromatickou harmoniku. Nejskvělejší lidové šlágry 1937!*“. I keď to boli piesne v trojdobovom rytme (valčík, wals), prípadne štvordobovom (tango), boli práve v tomto nástrojovom obsadení interpretované vo voľnejšom tempe – skôr na počúvanie, ako k samotnému tancu.

K popularite podobných piesní výrazne dopomohol prekvitajúci filmový priemysel, ktorý najmä v Čechách v 30. rokoch minulého storočia doslova „chrlil“ filmy s neodmysliteľnými piesňovými hitmi; niektoré z postáv s veľkou bravúrou stvárnil aj spevák a herec František Krištof Veselý (nar. 1903), rodák zo Skalice. Okrem toho vychádzali niektoré úspešné piesne tlačou ako jednotliviny (tzv. malé vydania) vo viacerých hudobných nakladateľstvách českých a slovenských.[8] Je potešiteľné, že sa na tú dobu značné množstvo dobových populárnych piesní v podaní nástrojového dua harmonika a husle so speváckym duom zachovalo na gramoplatniach.[9]

Pre slovenskú tanečnú hudbu 30. rokov 20. storočia s prvým rozmachom slovenskej populárnej hudby v rokoch 1938 – 1939

8. Názvy niektorých nakladateľstiev: „Grando“ Praha; Nakladatel E. J. Rosendorf, Praha; Accord Praha; Fr. Kudelík, Praha... Existoval celý rad ďalších vydavateľstiev, ktoré mali však trocha odlišný okruh záujmu, napr. Nakladatelství R. A. Dvorský, Praha sa zameralo v 30. rokoch na tvorbu Jaroslava Ježka, Jiřího Voskovca a Jana Wericha, nakladateľstvo Fr. A. Urbánek a synové, Praha a tiež Mojmír Urbánek, Praha sa orientovali na hudbu známejších skladateľov a zahraničnú tvorbu, prípadne na operetné piesne (Nakladatel Ferry Kovářík, Praha; Nakladatel Jan Švehla, Praha; Nakladatel Zdeněk Vlk, Praha; Nak. Jaroslav Stožický, Brno; Jana Hoffmanna vva, Praha; J. V. Mangl, Praha; Edition „Continental“ Praha). Na Slovensku boli šírené piesne tiež cez gramofónové firmy Ultraphon a Esta, noty vydával hlavne nakladateľ Ján Stožický, Bratislava (resp. Ústredný závod hudobninami J. Stožický, Bratislava) a Dusíkovo hudobné nakladateľstvo v Bratislave, menej Ján Domko, Turč. Sv. Martin a Frank Zemplínsky, Bratislava.
9. Piesne vychádzali na gramoplatniach vydavateľstiev Ultraphon, Odeon, Esta, Columbia, HMV.

bolo zasa príznačné uvedenie tancov modifikovaných v slovenskom hudobnom prostredí, a to slovenského tanga interpretovaného aj označovaného v dvojčasťovej forme (pomalej a v tangovom rytme) ako „*pieseň a tango*“ a foxtrotu (fox, ľudový fox, ľudový foxtrot, čardášový fox) ako dvoch protipólových tanečných foriem: prvej pomalšej, zasnenej, sentimentálnej a druhej veselej, rytmickej. Popri ostatných piesňach vo valčíkovom, walsovom, polkovom, pochodovom a swingovom rytme mali najbližšie k ľudovej piesni práve „ľudové foxy“, niektoré z nich dokonca vychádzali priamo z ľudových textov a piesní, alebo naopak práve po čase zľudoveli (napr. *Šuhaj vezmi ma!, Hoc som malý gazda, Ej, horička zelená!, Pilo by sa, pilo* a pod.). Z ľudových foxov spomeňme napríklad piesne *Moja Marka* (hudba Emil Doležel, slová J. Ebringer), *Ťuk, ťuk, ťuk* (slová a hudba Janko Pelikán[10]), *Ej, horička zelená* (hudba Janko Pelikán, slová Jarko Elen), *Mariška* (hudba Viliam Peierberger, slová Janko Pelikán), *Šuhaj, vezmi ma* (hudba Vojtech Jarušek, slová Ľubo Kupčok). V roku 1938 vychádzajú ľudové foxy (a tiež valčíky, tangá a polky) v edícii nových slovenských autorov, napr. *Kač, Kač, Kačena* – senzačný ľud. fox (Emil Šamko), *Ja ti už neverím* – ľudový fox (Michal Nitranský), *Poď sem, milá!* – úspešný fox (Teo Martinský), *Anička – vzor slovenského ľudového tanga* (P. J. Holly), k ďalším autorov patrili Peter Karvaš, Dr. Fomina, L. E. Bieloweszki, Šaňo Galgavý, Z. Bernáth, Karol Mózsi, R. Drögsler atď. V roku 1937 vychádzali v redakcii „Kruhu priateľov slovenskej modernej hudby“ popri pôvodných slovenských šlágroch ako novinky (!) aj „pesničky slovenských primášov“. Vo vydavateľstve Ústredný závod hudobninami J. Stožický (Bratislava, Michalská 11) a v redakcii „Kruh priateľov slovenskej modernej hudby“ v Bratislave vyšli ako pesničky slovenských primášov napr. *Dínom, dánom – ľudový fox, Pilo by sa pilo, Hej, javor, javor – ľudový čardáš, Keď z večera – tango,*

10. Janko Pelikán sa narodil v Kožichoviciach (1916) v Čechách, ale už ako 3-ročný sa presťahoval do Šaštína – v tomto mestečku bola mimoriadne v obľube kaviarenská cigánska hudba, na gymnázium chodil v Skalici – kde hrával na klavíri v miestnom kine, neskôr pôsobil ako autor, textár a spevák populárnej hudby v rokoch 1936 – 1939.

Priď dnes večer – fox. Je pravda, že toto úsilie o „zošlágrovatenie“ ľudovej piesne ako jedného z prúdov populárnej hudby sa stalo neperspektívnym a rovnako aj ľudová pieseň odolala tomuto modernizačnému úsiliu (Zelenay 1996) a v podstate odoláva doteraz. Najznámejší predstaviteľ tohto úsilia, teda skĺbenia ľudovej piesne a populárnej hudby, bol známy primáš Jožko Pihík (1890 – 1956), ktorý bol od 20. rokov 20. storočia považovaný takmer štvrťstoročie za najlepšieho interpreta slovenskej ľudovej hudby. Začiatkom 30. rokov (vtedy hrával v bratislavskej kaviarni Astória na Suchom mýte) sa snažil prispôsobiť ľudovú pieseň prichádzajúcemu foxtrotu, jednoduchú piesňovú formu často dokomponovával (aj textovo) o vlastné časti (Zelenay 1996).

Spomedzi autorov, ktorí slovenské tango preslávili, bol najznámejší hudobný skladateľ Gejza Dusík (1907 – 1988). Spolu s Pavlom Braxatorisom vytvorili v autorskej dvojici väčšinu svojich piesní a operiet, medzi najznámejšie tangá patrili *Tak nekonečne krásna, Už dávno to viem, S tebou pod Tatrami, Dedinka v údolí* (ktorá sa niekedy neuvádzala ako tango, len ako pieseň). K ďalším autorom slovenských tanečných piesní patrili napr. J. Mihola, O. Weisová, Paľo Čády, Tibor Lengyel (resp. Ctibor Lenský), Viliam Kostka, M. Mohler, Viktor Freyer, F. Kováčik, A. Baláž, Zdeno Hron, J.V. Schöffer, Zdenek Cón, Karol Valečka, R. Hrebenár, R. Červenka, Július Móži, M. Knechtsberger, D. Bittó, E. Schneider, E. Polák, F. Fleischmann, E. Genersich, T. Š. Martinský, B. Sládek, V. Modrý, V. Šálek, M. Stránsky, D. Pálka, J. Matuška a ďalší. V 40. rokoch sa k tanečným populárnym piesňam pridali ako „aktuálne“ aj piesne vojenské, národne orientované, napr. piesne *Pod slovenskou zástavou – pochod* (hudba J. V. Schöffer, slová Š. Hoza), *Na stráži pod hviezdami – pieseň a tango* (hudba K. Valečka, slová P. Čády), *Slovenskí junáci – pochod*, *Slovenská zástava – pochod, Hor sa junač! – pochod slovenskej mládeže, Slováci napred – pochod južných Slovákov, Na stráži Slovák musí byť – pochod, Kto si verný Slovák – ľudový pochod*, piesne oslavujúce Hlinkovu gardu – *Gardista, kamarát – pochod od Medera a Košíc, Pochod šurianskych gardistov, Chceme nazad*

Košice, Pod slovenským nebom – hymna H.G., Slováci, stojte na chotári! – pochod trenčianskej H. G.

V 50. rokoch pribudli zasa pracovné a budovateľské piesne, napr. v Slovenskom hudobnom vydavateľstve vyšli najmä pochodové piesne: *Mierom a prácou* (hudba R. Hrebenár, slová O. Merhaut) a v edícii „Piesne všetkých" vyšli napr. *Už vyšlo slnko, Pieseň päťročnice, Pochod sväzákov* (J. Pöschl), *Republike*, *Poďme, chlapci, dievčatá*, *Pieseň mladých traktoristov* (K. Elbert), *Radosť z práce* (R. Červenka), *Duní zem* (P. Čády), *Hor sa, mládež, na Trať mládeže* (V. Dubecký), *Na pochod* (Z. Cón), *Pochod brigádnikov* (Š. Jurovský), *Pieseň pracujúcich* (A. Moyzes), *Pieseň všetkých* (A. Očenáš), *Päťročnici zdar!* (F. Alwin), *Pochod budovateľov mieru* (J. Chvaštula) atď., avšak s menšou odozvou u malých tanečných kapiel.

K tomuto takpovediac pramennému vydávaniu piesní pribudli v 60. rokoch 20. storočia veľmi obľúbené edície určené pre nástrojové zoskupenia nazývané „Malý tanečný súbor" a „Malý zábavní soubor", ktoré v menších partitúrach i s rozpísanými partami pre jednotlivé nástroje prinášali pravidelne slovenské, české a svetové šlágre, a stali sa tak ďalším významným repertoárovým doplnením ľudových tanečných kapiel v dedinskom a malomestskom prostredí.

Okrem uvedených inožánrových vplyvov treba spomenúť tiež vplyv najmä swingovej a džezovej americkej hudby (napr. hot-jazz pôvodne z New Orleans), ktorá od 20. rokov 20. storočia postupne prenikala do hudobného vnímania a predstavivosti európskych etník. Vo väčšine prípadov išlo v tradičnom prostredí skôr o napodobovanie z formálnej vonkajšej stránky – teda výberu nástrojov, určitého vzhľadu členov kapiel a ich názvov – ako o samotný repertoár, žáner, prípadne herný štýl. Hudobníkov a ich rôzne zoskupenia vnímalo spoločenstvo spontánne ako bežnú súčasť tradičného života. Kapely nemali spravidla žiadne pomenovanie – ak aj, boli to označenia anonymné, všeobecné, napríklad „*hrubá muzika", „hrubá banda,* alebo len „*banda"* (časté označenie na severnom Záhorí, Podbranč ap.), pre sláčikovú kapelu „*husličkári*"

(napr. Kopčany), „*šmicúfka*“ (Chvojnica), prípadne vychádzali názvy z mena kapelníka alebo výrazného muzikanta – jednotlivca (*Kumpáňi, Brlíci, Brlíkovci* – Letničie; *Fojtlíné, Fojtlínových hudba* – Sobotište, kapelník Karol Fojtlín; *Kolárikova kapela* – Brezová p. B., kapelník Kolárik; *Tomkova kapela* – Moravský Sv. Ján, Ján Tomek, kapelník malej dychovky; *Vargova kapela* – Kunov, Varga bol kapelník sláčikovej hudby; *Oríšci* – Čáčov, Martin Oríšek, primáš), resp. názvy vychádzali z prezývok („*Apaci*“ – Brodské, Dujsík – Apaka, známy muzi-kantský rod v Brodskom; „*Kenediofci*“ – Skalica, saxofónista sa podobal na J. F. Kennedyho), prípadne si ich označili obyvatelia z okolia podľa obce, odkiaľ pochádzala väčšina muzikantov (*Šťepanofská kapela, Hoštetská kapela, Orešaňi, Prítržaňi*), alebo používali tiež exoticky a módne znejúce názvy.[11] Najčastejšie sa takýmto kapelám hovorilo „džez“ i napriek neadekvátnemu žánrovému zaradeniu, pretože jednoznačne najčastejšou hudobnou príležitosťou týchto kapiel boli svadby, kde sa naopak viac ako kdekoľvek inde udržiaval miestny tradičný piesňový, tanečný a hrový repertoár. V menších mestách na Záhorí (Skalica, Holíč, Malacky, Stupava, ale aj mestečkách ako Šaštín–Stráže, Gbely) mali tieto tanečné kapely relatívne bližšie k repertoárovej skladbe salónnych kapiel či menších orchestrov, teda komponovanej hudbe českej, slovenskej, ale i cudzej proveniencie, v ostatných obciach zasa k ľudovému repertoáru. Tento fakt sa však nedá vôbec generalizovať – pravdepodobne najväčšiu úlohu v repertoárovom zameraní toho-ktorého telesa zohrali konkrétne miestne podmienky v udržiavaní ľudových hudobných tradícií a tiež muzikantské individuality, ich ambície, kontakty ap.

Nástrojové obsadenia svadobných kapiel môžeme sledovať systematickejšie od polovice 19. storočia vďaka archívnym a neskôr i fotografickým dokumentom. Ich repertoár zhruba

11. Známe sú malé kapely s exoticky znejúcimi názvami napr. v 30. rokoch 20. storočia, napr. v Skalici „Happy Boys“, v Hochštetne, dnes Vysokej pri Morave „Americká Hoštetská muzika“, v Gbeloch „Black Boys Melody“, v Malackách „Jazz Band Basta“. K tomu pozri Michalovič 2005.

od 20. rokov 20. storočia na základe archívnych informácií a muzeálnych materiálov.

Opakovaným výskumom svadieb v Skalici a viacerých okolitých severozáhorských obcí sa nám z repertoárovej skladby svadobných kapiel vyformovalo šesť najzákladnejších žánrovo-funkčných skupín, ktoré sú v podstate dodnes platné, samozrejme v istých vývinových modifikáciách v rámci každej skupiny a ich vzájomných pomeroch. Základné žánrovo-funkčné skupiny repertoárovej skladby svadobných kapiel:

a) svadobné obradové piesne (pri pýtaní nevesty, odobierke, rozlúčke so svadobnými hosťami);

b) ľudové a poloľudové piesne, spievané pri svadobnom stole;

c) svadobné tance (*čerešničky, šátečkový, varajkový, holúbek, káčer, nejsem prítel smutnosti, klobúkový* a rôzne hry ľudového pôvodu);

d) ľudové a poloľudové tance (*čardáš, sedlácká, polka, valčík)*;

e) nefolklórne tance (najmä české a slovenské komponované polky a valčíky, slovenské, české a maďarské tangá, foxy, foxtroty, šimi, swing – angloamerickej proveniencie);

f) rôzne spievané hry (zväčša české kuplety), ktoré viedol svadobný družba za asistencie hudobníkov – predstavujú cudzí, neľudový element, avšak pevne zakorenený najprv v mestskej skalickej svadbe a postupne v okolitých obciach.

Rozšírenie spomínaných nástrojových zoskupení o ďalšie dychové nástroje[12] a v 70. rokoch 20. storočia aj o nástroje elektronické prináša ďalšie repertoárové posuny, stále viac vzďaľujúce sa od ľudovej hudby k populárnej masmediálnej hudbe. Najväčšiu časť repertoáru svadobných kapiel tvorili tanečné piesne umelé a zľudovelé (polky, valčíky, tangá, foxy) a módne dobové tanečné piesne. Značnú časť repertoáru si zdatnejší muzikanti (zväčša „kapelníci“) rozpisovali, resp. odpisovali sami,

12. K najčastejšiemu typu nástrojového obsadenia svadobnej kapely s harmonikou patril spojenie harmoniky, saxofónu (alt a bas) a bubna. K tomuto obsadeniu sa podľa možností muzikantov i objednávajúcich pridávali najčastejšie husle, trúbka a trombón.

prípadne si ich dávali odpisovať profesionálnemu rozpisovateľovi nôt (napr. p. Synek v Hodoníne).

Napriek pomerne veľkej variabilite nástrojového zloženia malých tanečných ľudových kapiel bola v nich súhra pomerne jednoduchá. Muzikanti boli schopní interpretovať piesne z miestneho tradičného repertoáru – teda také, ktoré dôverne poznali všetci muzikanti – bez nôt, naspamäť. Preto v podobných zoskupeniach dochádzalo bežne k relatívne náhodnému účinkovaniu muzikantov z inej kapely, ale podobného žánrového zamerania a samozrejme z toho istého alebo veľmi blízkeho okolia.

V závere tohto historicko-archívneho uvažovania o viacerých možných vplyvoch na tanečné kapely účinkujúce v slovenskom dedinskom a malomestskom prostredí (so zreteľom na Záhorie), zdôrazníme dva podľa nás dôležité a charakteristické znaky práve takto žánrovo vyhranených ľudových kapiel, totiž anonymitu a zároveň ich nenahraditeľnosť. Anonymitu preto, lebo aj napriek všeobecnej obľúbenosti muzikantov v ich najbližšom okolí a určitej úcte k ich osobitému umeniu zo strany ostatného „nemuzikantského" spoločenstva len máloktorí prekročili svojím účinkovaním, samozrejme často aj reálnymi dispozíciami, obľúbenosť malého okruhu svojho pôsobiska. Resp. po skončení aktívneho účinkovania muzikantov sa na nich v relatívne rýchlom čase úplne zabudlo a keďže tento špecifický žáner repertoárovo vždy osciloval medzi umelou, populárnou a ľudovou hudbou, zostali tieto zoskupenia – ako sme spomínali – až na výnimky aj mimo odborného záujmu, resp. nezachovali sa zvukové nahrávky. Napriek tomu sú svadobné tanečné hudby ako subžáner nenahraditeľné, o čom svedčia stovky fotografií kapiel a muzikantov[13] v rôznych zoskupeniach tvorených

13. V Záhorskom múzeu v Skalici (fond DHK) sú archivované výsledky výskumov tohto druhu z obcí Cerová, Dojč, Borský Mikuláš, Brodské, Čáčov, Častkov, Čáry, Gajary, Gbely, Holíč, Chropov, Chvojnica, Jablonica, Jablonové, Karlova Ves (časť Bratislavy), Kátov, Kopčany, Kostolište, Koválovec, Kunov, Kúty, Láb, Lakšárska Nová Ves, Letničie, Lopašov, Lozorno, Malacky, Mokrý Háj, Moravský Sv. Ján, Oreské, Petrova Ves, Plavecký Peter, Podbranč, Prietrž, Prievaly, Radošovce, Rohov, Rohožník, Rovensko, Sekule, Senica, Skalica, Sobotište, Sološnica, Šaštín-Stráže, Štefanov, Unín, Veľké Leváre, Vrádište, Vrbovce, Vysoká pri Morave, Záhorská Bystrica, Závod.

flexibilne podľa potrieb vychádzajúcich z miestnych tradičných zvyklostí i konkrétnych individuálnych rodinných požiadaviek a možností konkrétnych muzík, vždy s úsilím vyhovieť maximálne požiadavkám miestneho spoločenstva pri rôznych hudobných príležitostiach v dedinskom, malomestskom i mestskom prostredí.

Literatúra:

KRESÁNEK, Jozef 1951: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení.

KURFÜRST, Pavel 2002: *Hudební nástroje*. Praha: TOGGA: Praha.

MICHALOVIČ, Peter: Terénny výskum ľudovej hudby v múzeu. *Ethnomusicologicum IV. Empirický výskum v etnomuzikológii, etnológii a folkloristike*. Bratislava: ASCO, s. 143 – 148.

NOVÁK, Jozef 1910: *Ľudová pieseň slovenská*. In: Blaho, Pavel (ed.): *Nová domová pokladnica*. Skalica: s. 122 – 138.

PLEŠA, Ján 1990: Chvojnické muziky a muzikanti minulého storočia. *Vrbovčan – spravodaj obcí Vrbovce a Chvojnica*, č. 50, september – október, s. 7.

ZELENAY, Pavol 1996: *Antológia slovenskej populárnej hudby. 2. časť. Rodný môj kraj. Zem slovenská*. Bratislava: OPUS.

Folk Music and the Town: The Reflection of Changes in an Instrumental Line-up (with Regard to the Region of Záhorie in Slovakia)

The music of Slovak folk musicians and their perception of music was influenced by and formed by their environment. Apart from the influence of sacred music, there were short-term influences, such as the 19th century popular dances of mostly foreign origins (the Mazurka, the Landler, the Schottische, the Waltz). Alongside these influences, there were shifts in folk music in the repertoire and genre, and changes in instrumental line-up. Small dance bands called wedding bands spread around. After the beginning of the 20th century, Slovak folk music culture and taste was heavily influenced by the media (recording industry, broadcasting, music publishing houses, film). In the 1930s and 40s, it was mostly the piano accordion and the button accordion, which together with other musical instruments spread not only traditional local repertoire, but mostly Czech and Slovak song repertoire of various authors. The film industry contributed immensely to the popularity of many songs. The 1930s music environment in Slovakia required popular dances to be modified to the Slovak taste (the Folk Fox-trott, the Csardas-Fox). One of the streams of popular music strived to make popular hits of folk songs; this process can be observed in Slovak music till these days.

Key words: Folk music; popular music; Slovakia; Záhorie; accordion; string music; jazz music; publishing houses; wedding bands; band leaders; band names.

Přílohy:

Heligonkár s huslistom pri tradičnej tanečnej zábave na sobotištských kopaniciach, zač. 20. storočia. Archív Záhorského múzea v Skalici

Mokrý Háj, zmiešaná sláčikovo-dychová hudba, 1929. Archív Záhorského múzea v Skalici

Sláčiková hudba s cimbalom na dvore u Héskovcov v Kútoch, 1932 – 1933.
Archív Záhorského múzea v Skalici

Tanečné veselie pri harmonikárovi k ukončeniu žatvy v Gbeloch, 60. roky 20. storočia.
Archív Záhorského múzea v Skalici

Reklamy na výrobu a predaj heligónky v dobovej tlači zo začiatku 20. storočia

Nástrojové duo heligónka a trúbka na svadbe v Dojči, 1946.
Archív Záhorského múzea v Skalici

Nástrojové obsadenie heligónka a bubon na svadbe v Lábe, 20. roky 20. storočia. Archív Záhorského múzea v Skalici

Nástrojové duo heligónka a klarinet na oberačkovej slávnosti v osade Javorec pri Sobotišti, 30. až 40. roky 20. storočia. Archív Záhorského múzea v Skalici

Titulné strany dobových tanečných piesní, tlačených v 30. a 40. rokoch 20. storočia najmä vo vydavateľstvách J. Stožický a Dusíkovo hudobné nakadateľstvo v Bratislave

Tanečná hudba (Jazzband Basta) Alojza Prachára v netradične väčšom sláčikovom obsadení, 1930. Archív Záhorského múzea v Skalici

Tanečná hudba z Moravského Sv. Jána, 40. roky 20. storočia.
Archív Záhorského múzea v Skalici

LIDOVÁ PÍSEŇ A ZPĚV NEJMLADŠÍ GENERACE

Marta Toncrová

Zaměření letošního kolokvia mne vedlo k volbě tématu, které by se očekávalo spíše na semináři věnovaném hudebněpedagogickým problémům. Zvolila jsem ho proto, že se domnívám, že i tímto způsobem můžeme sledovat proces zrcadlení, v tomto případě konkrétně odraz či reflexi lidové hudební kultury v životě a kultuře určité věkové kategorie současné populace – ve zpěvní aktivitě dětí školního věku a mládeže.[1] Všimněme si, co a jak se odráží v sestavě repertoáru dětí, co tvoří základ budoucího zpěvního fondu a jak probíhá proces vnímání hudby u této věkové skupiny. Informace může poskytnout výzkum u jednotlivých informátorů, lze je rovněž získat pomocí dotazníkové ankety (např. písemného dotazníku) anebo můžeme vést rozhovor, provádět záznam zpěvu přímo ve skupině dětí, popřípadě v rodinném prostředí atd. Vhodným postupem je rovněž návratný výzkum v jedné lokalitě ve stejné věkové skupině, popřípadě komparace výsledků podobných zkoumání v různých geografických podmínkách. V uplynulých desetiletích jsme v rámci výzkumů realizovaných brněnským pracovištěm Etnologického ústavu AV ČR využili v různé míře všechny jmenované postupy. V tomto příspěvku uvádím některé poznatky a výsledky z terénních šetření, která se na uvedeném akademickém pracovišti provádějí od 70. let 20. století. Jako vhodný zdroj pro zodpovězení zvolených otázek se rovněž ukázala autopsie, to znamená sledování vývoje hudebního života a vůbec vztahu k hudbě ve vlastní rodině (Toncrová 2016).

1. Poměrně dlouho se pozornost soustřeďovala při výzkumu zpěvu na dospělé zpěváky. Děti a jejich poměrně jednoduché až primitivní projevy příliš sběratele nelákaly. Obrat nastal přibližně ve druhé polovině 20. století, kdy se začal studovat život dětí se všemi jeho kulturními jevy.

Tento příspěvek není sumarizací výsledků konkrétního dlouhodobě a systematicky koncipovaného projektu, spíše předkládá výběr některých zjištění ze studia života a kultury dětí školního věku, tak jak je přinesla několikaletá práce v terénu. Výzkum jsme prováděli na různých místech, v městském i venkovském prostředí, ve všech třídách základních škol. Rozdílný postup jsme zvolili vzhledem k věku. To znamená, že u žáků nižších postupných ročníků se pouze nahrával zpěv, od pátých tříd jsme pracovali také pomocí písemné dotazníkové ankety. Od šestého postupného ročníku jsme se setkali rovněž s rukopisnými zpěvníky, které obsahovaly oblíbené písně uplatňující se na výletech, třídních oslavách, akademiích a podobných příležitostech. Největší rozsah písňového repertoáru jsme zjistili u dětí druhých až čtvrtých tříd, nicméně chuť zazpívat si projevovali i žáci osmých a devátých tříd, kteří jednoznačně dávali přednost aktivnímu zpěvu před teorií, třebaže u chlapců dochází v tomto věku k určitému omezení pěveckých schopností během mutace.

***

Jako dětský zpěv, popřípadě zpěv dětí (dříve také převážně jako dětský folklor) se ještě donedávna označovaly některé jednoduché až primitivní dětské popěvky či písně zpravidla malého tónového i formového rozsahu s nenáročným, jednoduchým textem. K nim se řadily rovněž písně zpívané dětem dospělými, označované obvykle jako písně pro děti (zejména ukolébavky), dále zpívaná rozpočítadla či říkanky, někdy doprovázené i pohybem, a podobné hudebně-slovesné útvary (Hrabalová 1968: 300–301). V posledních desetiletích 20. století se podstatně změnil pohled na zpěvní aktivitu nejmladší generace i na otázku dětského folkloru vůbec. Prostor etnologického výzkumu na tomto poli se rozšířil na celou řadu jevů a projevů z dětského života, včetně spontánního i organizovaného zpěvu a písňového repertoáru této věkové skupiny (Pospíšilová 2005, 2006; Scheufler 1975).

Výzkum takto pojatý netrvá tedy příliš dlouho. Nicméně přinesl poznatky naznačující, že v této specializaci etnologického výzkumu nejde jen o studium vybraných projevů charakteristic-

kých pro určitou věkovou kategorii. V současném bádání o životě a kultuře dětí etnologie sleduje svébytnou kulturní rovinu žijící vlastním, specifickým způsobem. Pro dnešní dobu, v níž dochází k převaze pasivního vnímání, k unifikaci nebo globalizaci kultury, k proměně i zániku řady folklorních projevů, je důležité, že v rámci skupiny nejmladších nositelů dosud existuje v určité míře recepce a reprodukce toho, co označujeme tradičně jako lidovou píseň. Rozvíjí se samozřejmě i vlastní produkce, byť se tak děje většinou formou parodie. Ostatně i v jiných projevech se dětský svět jeví jako stále živý a aktivní. Významný český folklorista Oldřich Sirovátka se vyjádřil v tom smyslu, že současný folklor u dětí je nejživější, nebo naopak, že děti jsou nejproduktivnější tvůrci a nositelé folkloru v současné době (Sirovátka 1983: 31).

Pokud jde o zpěv, můžeme v této věkové vrstvě odlišit několik vrstev. Je to zpěv spojený:

1. s rodinou,
2. s bydlištěm a lokálním společenstvím,
3. se školou (tj. se stálým dětským kolektivem, jako je třída), popř. s jiným dětským kolektivem (zájmové kroužky, sportovní oddíly apod.),
4. s příležitostným dětským kolektivem (např. v prázdninových táborech nebo při jiných letních pobytech),
5. zpěv odrážející vliv médií,
6. vlastní dětská tvorba.

Ad 1. **Zpěv v rodině** vytváří zpravidla nejranější základ zpěvního repertoáru, pokud se ovšem v rodině zpívá. Rozdíly vznikají pak podle toho, o jakou rodinu jde, kde žije. V městské rodině se zpěvní aktivita formuje jinak než na vesnici s dosud živou či vědomě pěstovanou tradicí, jako je tomu třeba v některých lokalitách na Slovácku. Pro názornost poslouží dva příklady. Ve Velké nad Veličkou v roce 1999 školák na pokyn, aby něco zazpíval, zanotoval bez rozmýšlení horňáckou píseň k tradičnímu tanečnímu projevu – k verbuňku. Tak to byl zvyklý slýchat kolem sebe od útlého věku v rodině i při různých veřejných produkcích a příležitostech. Dítě ve městě zazpívalo zase píseň, kterou se

naučilo ve školce, nebo to, co znalo od babičky. Zdroje aktivního zpěvu mohou být i jiné. Mohu uvést příklad z vlastní rodiny. Moje dcery slyšely v předškolním věku nahrávku zpěvu dětí ze školy v Loděnicích, natočenou při jednom z našich výzkumů v jihomoravském pohraničí. Byla to směs nejrůznějších, možno říci celonárodních písní. Tyto písně se naučily zpívat a oblíbily si je tak, že je každý den poslouchaly místo pohádky. Na otázku, které písně znají a rády zpívají, pak vybíraly po několik let právě z nich. Písně převzaté od jiných dětí, od Brna vzdálených poměrně mnoho kilometrů, se tak prostřednictvím zvukových záznamů staly ustálenou součástí jejich zpěvního fondu (srov. Toncrová 2000).

Ad 2. **Zpěv ve škole** je nebo donedávna byl pevně stanoven především učebními osnovami. Záleželo proto na výběru písní v učebnicích, který nebýval vždy pro žáky v různých částech republiky nejvhodnější. Často v nich děti postrádaly písně svého bydliště, většinou naprosto chyběla vazba písně a prostředí, snad jen s výjimkou regionů Slovácka, Valašska, Chodska (srov. Toncrová 1993). Dnes je situace jiná, neboť někde se výběr písní pro výuku řídí nejen rozhodnutím pedagoga, ale v některých zařízeních (školách) jsou to samotní žáci, kteří mohou rozhodnout, co chtějí zpívat. S touto informací jsem se setkala kupříkladu při výzkumu v roce 1999 na Lerchově gymnáziu v Brně.[2] Proto se v hodinách hudební výchovy může lišit, a skutečně se také liší, repertoár v závislosti na místě, kde je škola, ale také na osobě pedagoga i na celkovém přístupu školy k tomuto předmětu. Přes skeptické prognózy samotných pedagogů je nicméně cenným současným poznatkem skutečnost, že děti dávají v rámci hudební výchovy zpěvu před teorií. Důvodem není vždy jen jistá uvolněnost v tomto učebním předmětu a při samotném zpěvu, ale fakt, že zpěv je způsobem seberealizace, že je vnitřní potřebou a nejvhodnějším způsobem relaxace či jistou tvůrčí aktivitou (např. nácviky pro soutěže, akademie a jiná vystoupení v průběhu školního roku).

2. Srov. dokumentační sbírky a fondy brněnského pracoviště Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i., (dále EÚB) sign, P_k 591.

Ad 3. **Zpěv v dětských kolektivech** probíhá v relativně **ustálených uskupeních**, jaké představuje např. třída. Podobný kolektiv se vytváří také v rámci zájmové činnosti, ať jde o sportovní, technický nebo umělecký kolektiv. I uvnitř takové skupiny se může vytvářet určitý model společného zpěvu, např. ve volných chvílích, při oslavách, na opakujících se soustředěních. Tyto kolektivy fungují zpravidla po určitou dobu, takže se může vytvořit tzv. skupinový repertoár, tradující se celou skupinou po určitou dobu, třeba i po několik let (Toncrová 1997, 2003).

Ad 4. Osobitý druh dětského skupinového **zpívání** probíhá **v příležitostných kolektivech**, které se mezi dětmi vytvářejí např. o letních prázdninových pobytech. Zde se potřeba společného zpěvu naplňuje prostřednictvím písní přinesených účastníky z různých míst. To znamená, že se na kratší dobu formuje společný repertoár, sestávající z tzv. tábornických písní (z nedostatku jiného označení používáme tento pomocný výraz).

Ad 5. **Módní písně šířené médii** hrají neustále jistou roli v dětském repertoáru. Výzkumy naznačují, že jsou jeho nejvíce proměnlivou složkou. Skupina písní tvoří oblíbenou část repertoáru pouze po určitou dobu, aby pak byla nahrazena dalšími skladbami. Není to vždy bezpodmínečně hudba z oblasti taneční hudební sféry. V 80. letech 20. století to byly po písních Karla Gotta či skupiny Bonie M např. také skladby z repertoáru tehdy velmi populární dechové kapely Moravanka. Stalo se tak i přesto, že právě dechová hudba a její repertoár, odborně zahrnovaný pod termín „lidovka“, nepatří v této věkové kategorii k oblíbeným (Kotek 1998: 97–106). Lze dokonce říct, že dechovka představuje hudební žánr mladými recipienty naprosto zatracovaný. Nicméně velká a zcela nečekaná popularita Moravanky pronikla bariéry vytvořené vytrvalým odporem dětí a mladistvých k dechovce a skladby z jejího repertoáru se na čas staly součástí i dětského a mládežnického zpěvu. Vliv módních písní nelze proto pominout, patří v této věkové skupině k silným činitelům. Módní písně však tvoří součást dětského repertoáru jen několik let, jak už bylo zmíněno a jak to dokládají návratné výzkumy.

V podstatě jde často jen o zpěv písňových torz, tedy částí skladeb, nejčastěji oblíbených refrénů nebo zpěv podle psaných textů, což je obvyklá rekvizita při zpívání skladeb tohoto žánru. Tato oblast spontánního prozpěvování souvisí těsně s působností masmédií, ať je to rozhlas, televize, nebo nahrávky na různých nosičích.

Ad 6. Jako **vlastní tvorbu** možná trochu nadneseně označujeme další složku dětského zpěvu. Jde vesměs o tvorbu nových textů na již existující nápěvy. Tento typ komponování upomíná na praxi tzv. kontrafaktur, která se uplatňovala přinejmenším od dob renesance, možná i od dřívějších dob. K hotovému nápěvu, často obecně známému, se složil nový, aktuální text. V minulosti se tato praxe týkala duchovních textů, které se spojovaly se světskými nápěvy, třeba u písní zařazovaných do kancionálů, sborníků s hudbou k bohoslužebným účelům. Mohl ovšem být i opačný postup (*Akademický slovník cizích slov* 1998: 146). V současném v dětském zpěvu se spojují oblíbené nápěvy s žertovnými, posměšnými textovými útvary, využívanými touto věkovou skupinou prostě jen pro zábavu. Anebo jde o skladby pro určité opakované rituály, jako je třeba v dnešní době stále velmi rozšířené „poslední zvonění“.

Závěr

Zpěvnost dětí je poměrně složitý kulturní systém, ovlivněný různými faktory. Vyvěrá z přirozených potřeb dětí, mezi jiným z potřeby seberealizace zpěvem. Jaká bude jejich zpěvnost v dospělosti, to záleží na podmínkách, v nichž se utváří už v raném věku, a na osobním vztahu této věkové skupiny k hudbě, jak to potvrzují opakované etnomuzikologické výzkumy. Přímá závislost se jeví mezi intenzitou zpěvní aktivity a procesem mezigeneračního přenosu v rámci rodiny nebo lokálního společenství. Důležitý je také vliv osobnosti pedagoga, a to jak v počátečních ročnících školní docházky, tak přístup učitele hudební výchovy v pozdějších ročnících. Jako příklad opakovaně a ráda uvádím učitele v Loděnicích, v obci v jihomoravském pohraničí, nově osídlené po odsunu Němců, kde se prováděly první

výzkumy tohoto druhu. Učitel v Loděnicích nehleděl na osnovy a naučil děti ve druhé a třetí třídě bezpečně zvládnout řadu písní v nápěvu i textu. Během jedné vyučovací hodiny jich nazpívaly přes čtyři desítky.[3] Učitel hudební výchovy na základní škole v Nedašově, v obci na samé hranici se Slovenskem, sám aktivní člen kapely, zase sledoval hudební výukou příští potřeby žáků, hlavně pokud jde o aktivní začlenění do společného zpěvu. Vedl je k osvojení takových písní, které jsou oblíbeny ve společnosti, s cílem, aby se v dospělosti mohli živě zapojovat do společné zábavy. Samozřejmě v centru repertoáru byly rovněž místní lidové písně, zvláště oblíbené ve skupinovém zpěvu lokality.[4]

Z pohledu etnologie a etnomuzikologie je hudební výchova předmět přinejmenším stejně důležitý předmět jako výchova literární, výtvarná nebo tělesná. Nejde o oddechový předmět nebo o něco, co je možno zanedbávat, a to jak ve školním výchovném procesu, tak v rodině. Navíc je možné na tomto místě připomenout mnohokrát prokázaný pozitivní vliv aktivní hudební činnosti a zejména zpěvu na zdraví nejmladší generace.

V tomto pojednání nejde o výsledky nějakého uceleného projektu, který by mohl přinést odpověď na všechny kladené otázky. Využívám toho, že poslední desetiletí se na brněnském akademickém pracovišti této otázce věnuje stálá pozornost, a vybírám některé otázky, které by mohly zapadat do tématu tohoto kolokvia. O podobném problému se často jedná v prostředí pedagogů. Jde však přece jen o jiný pohled než jaký si klade etnologie.[5] Pedagogové sledují vhodnost lidových písní jako učebního materiálu, studují je ve vztahu k pěveckým schopnostem dětí, zkoumají lidové písně jako prostředek k pochopení hudebně teoretických problémů apod. Etnologie si všímá, jak se k lidovým

3. Záznam je uložen ve fonotéce EÚB, sign. P_k 16, natočeno v Loděnicích 21. 5. 1978.
4. Nahrávky jsou uloženy v dokumentačních sbírkách a fondech EÚB, signatura P_k 438, 441, 442, natočeno v Nedašově 21.–23. 4. 1998.
5. Tato problematika se promítá např. do náplně mezinárodních konferencí pořádaných Katedrou hudební výchovy Pedagogické fakulty v Brně. Přednesené příspěvky jsou publikovány ve sborníku *Musica viva in schola*.

písním staví nejmladší generace, jakou podobu má současný dětský repertoár, jak se může díky jejich vnímání dále utvářet spontánní zpěvnost, jak naplňuje zpívání vnitřní potřeby zpěváků, jaké faktory působí na zpěv pozitivně či opačně, jakou může mít podoba lidové písně a spontánní zpěvnosti v budoucnosti, tedy otázka dalšího vývoje, proměn či zániku toho, co označujeme setrvačně jako lidovou píseň.

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

Literatura:

Akademický slovník cizích slov 1998: Praha: Academia.

HRABALOVÁ, Olga 1968: Dětský folklor. In: *Československá vlastivěda. Díl III. Lidová kultura*. Praha: Orbis, s. 300–301.

KOTEK, Josef 1998: *Dějiny české populární hudba a zpěvu (1918–1968).* Praha: Academia.

POSPÍŠILOVÁ, Jana 2005: Kultura dětí. In: TYLLNER, Lubomír – UHEREK, Zdeněk (eds.): *Kultura – společnost – tradice – I. Soubor statí z etnologie, folkloristiky a sociokulturní antropologie.* Praha: Etnologický ústav AV ČR, s. 115–143.

POSPÍŠILOVÁ, Jana 2006: Od Bartošovy sbírky Naše děti k současnému stavu bádání o kultuře dětí. *Acta musealia Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně. Suplementa 1. František Bartoš jazykovědec, pedagog, etnograf. Konference k 100. výročí úmrtí*, s. 75–80.

SCHEUFLER, Vladimír 1975: Volný čas a dětské hry pražského předměstí třicátých let. *Etnografie dělnictva 2.* (= Národopisná knižnice 10.) Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV, s. 3–31.

SIROVÁTKA, Oldřich 1983: Kdo udržuje současný folklór? *Slovenský národopis* 31, č. 1, s. 30–36.

TONCROVÁ, Marta 1993: Lidová píseň v hodinách hudební výchovy. In: FEGLOVÁ, Viera (ed.): *Postavenie ľudovej kultúry vo výchovno vzdelávacom procese. Zborník príspevkov zo seminára v Poľnom Kesove 20. – 22. apríl 1993.* Nitra: Katedra folkloristiky a regionalistiky, Fakulta humanitních vied a Vysoká škola pedagogická, s. 87–92.

TONCROVÁ, Marta 1997: Studentské rukopisné zpěvníky. In: Krist, Jan (ed.) *Společenství dětí a kultura.* Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 186–190.

TONCROVÁ, Marta 2000: Mechanismus mezigeneračního přenosu folkloru. Na příkladech z Horňácka l. Hudba a zpěv. In: Hlôšková, Hana (ed.): *Tradičná kultúra a generácie.* Bratislava: Ústav etnologie SAV, s. 143–149.

TONCROVÁ, Marta 2003: …co si zpívají. In: POSPÍŠILOVÁ, Jana (ed.): *Rajče na útěku. Kapitoly o kultuře a folkloru dnešních dětí a mládeže s ukázkami.* Brno: Doplněk, s. 75–131.

TONCROVÁ, Marta 2016: Zpěvnost nejmladší generace. In: Pospíšilová, Jana – Altman, Karel (eds.): *Děti v Brně.* Brno: Doplněk, s. 127–145.

Folk Song and the Singing of the Youngest Generation

The paper deals with the reflection of folk song and music in the spontaneous singing of school children and youth within ethnomusicological research; in other words, it explores children's folklore and folklore for children in their musical life and the urge of young ones to sing. In this area, ethnomusicology relies on various techniques, such as interviews and documentations of the singing of individuals, recording of group singing, or recording of family singing. It is important to do recurring research; it is possible to rely on personal experience as well. Research also deals with the sources of formation of the singing repertoire and a range of factors which might influence them. The singing activity of the youngest generation happens in the family environment, in local communities, in schools as part of the educational process, and in regular and irregular groups. Also in the focus of research is the influence of the media, especially of popular music, on the singing of children and school children's creative activity.

Key words: Folk songs; children; spontaneous singing; research; repertoire; ethnomusicology.

POKŘIVENÉ ZRCADLO FOLKLORU (NA PŘÍKLADU ESTONSKÝCH NÁRODNÍCH TRADIC)

Iivi Zájedová

S dělením lidového tance na nestylizovaný a stylizovaný se estonská kultura potýká již od počátku vzniku obou přístupů k prezentaci tohoto folklorního projevu. Tyto směry jdou proti sobě a v různých obdobích estonské historie má nadvládu jeden nad druhým. Neblahý zásah do lidové kultury Estonska pak přinesla sovětská okupace v letech 1945–1991, která znamenala další nedobrovolné změny vývoje této kulturní oblasti. Předkládaná studie uvádí různé etapy vývoje lidového tance v Estonsku od začátku 20. století a pokusí se stručně vysvětlit důvody změn v přístupu k lidovému tanci (Zajedova 2016).

Estonský folklor stojí v samotném centru estonské kultury (Zajedova 2008). Pro Estonce se jejich lidové písně, tance, kroje a festivaly staly národní normou, která v období národního obrození přerostla v politicky korektní formu boje za národní samostatnost. V období sovětské okupace (1945–1991) pak folklor představoval jak pro Estonce v Estonsku, tak pro ty, kteří odešli do zahraničí, nástroj pro budování a potvrzení identity. Zpěv a lidový tanec patřily k důležitým prostředkům prezentace estonských migrantů v jejich novém domově v Austrálii, USA, Kanadě, ve Velké Británií, v Německu a v dalších zemích.

Je důležité si uvědomit, že po skončení druhé světové války se národní kultura začala vyvíjet v Estonsku rozděleně, neboť statisíce Estonců utekly před sovětským terorem a okupací na „západ“. Ti, kteří zůstali v Estonsku, byli od ostatních nedobrovolně odděleni tzv. železnou oponou. Ke změně došlo až v roce 1991, kdy se Estonsko znovu osamostatnilo. Různé slavnosti se nicméně stále konají starým způsobem – na domácí půdě Estonské republiky a také v různých estonských komunitách a diasporách ve světě (Zajedova – Rüütel 2014). Všeobecně známé jsou slavnosti

estonského zpěvu, které se konají pravidelně od roku 1869 (každý pátý rok vyjma období války). Slavnosti lidových tanců mají v estonské kultuře neméně důležité místo a v roce 2003 byly zapsány na Reprezentativní seznam nemateriálního kulturního dědictví lidstva UNESCO (srov. Nemeržitski – Zájedová 2016).

Počátky folklorního revivalu

Estonsko bylo po celá staletí součástí větších státních celků. V rámci Terry Mariany (oficiální označení tzv. Starého Livonska, zprvu volného sdružení a posléze konfederace menších státních a správních celků na území zejména dnešního Estonska a Lotyšska) byly části Estonska poddány Řádu mečových bratří (posléze Livonskému řádu), Dánsku a pobaltským biskupstvím. Koncem 16. století, po rozpadu Livonské konfederace coby poslední státní formy Terry Mariany, se stala většina estonského území součástí Švédské říše. Po porážce Švédska v Severní válce bylo Estonsko přiřčeno roku 1721 Nystadskou smlouvou k Ruské říši. Po celou dobu (do roku 1917) však v zemi zůstávala vůdčí vnitropolitickou silou německá šlechta a měšťanstvo. Estonci žili dlouho ve svém tradičním kulturním světě, charakteristickém společnou činností, způsobem komunikace a jejími formami. Nejstarší estonské festivity souvisely hlavně s vesnickými komunitami, tančilo se především za doprovodu dud, estonské citery (*kannel*), houslí, o něco později také akordeonu. V posledních desetiletích 19. století se ale v Estonsku – stejně jako i ve Finsku – začala významně rozvíjet urbanizace a lidé odcházeli do měst. Právě odchod do měst stál u vzniku vnitřní potřeby lidí připomínat si a obnovovat rolnickou kulturu předků. Využití lidového tance na jevišti má však o něco mladší historii: v roce 1904 byly také některé tance (např. *tuljak, kaera-jaan, labajalg*) zařazeny do programu koncertu společnosti „Estonia“ při shromažďování peněz na výstavbu divadelní budovy (Tõnnus 1991: 99). V roce 1915 byla zorganizována veřejná prezentace lidových tanců u Tartuského divadla Vanemuine, a tato událost je považována za první jevištní představení estonského lidového

tance. Téměř ve stejné době, na podzim 1915, byla prezentace lidových tanců také součástí představení hry *Vlkodlak* estonského dramatika Augusta Kitzberga (1855–1927) v divadle Estonia (dnes Národní divadlo Estonska).

Lidové tance a kroje byly také propagovány Světovou asociací estonské mládeže (Ülemaailmse Eesti Noorsoo Ühendus – ÜENÜ), založenou v roce 1919, čímž získávaly mezi mladými Estonci stále více popularity. K důležitým momentům patřily také aktivity **Anny Raudkatsové** (1886–1965), učitelky gymnastiky a lidového tance, první sběratelky estonských lidových tanců a zakladatelky estonské terminologie lidového tance. Raudkatsová vystudovala tělocvik na Finské univerzitě a poté se začala programově věnoval propagaci a revitalizaci folklorního tance ve městech, a to formou vytváření národních tanců na základě tanců lidových. Začaly být pořádány tzv. národní slavnosti, propagovalo se nošení národních krojů: lidová kultura byla uchopena jako kolektivní paměť, která spojuje národ.

Lidovy tanec v období samostatnosti

Po pádu carského Ruska v důsledku Velké říjnové revoluce vyhlásilo Estonsko 24. února 1918 nezávislost. Vznik samostatného estonského státu v roce 1918 znamenal výraznou proměnu společnosti a její kultury. Budování samostatného státu přineslo mj. nadšení pro rozvoj národní kultury – protože byla koncepce estonského nacionalismu silně konzervativní, získala národně orientovaná kulturní činnost mezi Estonci silný ohlas. Během tohoto období se lidový tanec aktivně rozšířil mezi mládeží, neboť aktivity podobného druhu byly vnímány jako činnost podporující budování státu. Na jedné straně se lidový tanec tančil autentickým způsobem v plenéru, na druhé straně byl přenášen na jeviště, kde se však rozešel s původní situací i funkcí. Důležitým aspektem se stal vývoj tělesného pohybu, zásadním elementem pak divadelnost. Tanec sám již nebyl předáván tradičním způsobem od jednoho nositele ke druhému, ale za pomoci sekundárního nositele, který se to naučil od vedoucího taneční skupiny. Dokonce tu byly pokusy

o vylepšení úrovně lidového tance tím, že se na začátku zkoušky prováděly několik minut jednoduché gymnastické cviky, která byly pojaty spíše jako rychlejší zapojení do prostředí výuky. Na tomto poli se angažovala zejména již zmíněná taneční pedagožka a sběratelka Anna Raudkatsová. Ve své knize *Estonské lidové tance* (*Eesti rahvatantsud*) např. uvádí, že styl estonského folklorního tance je ušlechtilý a pokorný, důstojný a korektní – dynamika a temperament jsou kontrolovány; tanec by měl být navíc příjemným relaxováním (Raudkats 1926: 14). V rámci rozvíjení národní kultury byly prvky lidových tanců využívány pro rozvoj pohybových schopností také v rámci hodin tělesné výchovy.

Vedle sebe a ve stejnou dobu existoval tedy v Estonsku autentický lidový tanec i tanec tradicí inspirovaný, avšak autorsky vytvořený pro potřeby národní kultury a s ní spojených oblastí. Z obou těchto okruhů pak vyrostla nová autorská tvorba jevištních tanců inspirovaných folklorem. Zároveň však začal popularizátor lidové kultury August Pulst v letech 1922–1936 intenzivně prosazovat autentický lidový tanec, neboť si uvědomoval nebezpečí jeho zániku.

Jak bylo uvedeno výše, k důležitým propagátorům estonských lidových tanců a krojů patřila od roku 1919 Světová asociace estonské mládeže (ÜENÜ). Právě z tohoto spolku vzešli významní organizátoři velkých národních slavností **Ernst Idla**[1] (1901–1980) a **Ullo Toomi**[2] (1902–1983). První významnou veřejnou slavností samostatného Estonska, v jejímž programu najdeme folklorní tanec, byl *Den estonské kultury.* Akce se konala 19. a 20. června 1926 na stadionu Kadriorg v Tallinnu a zúčastnilo se jí více než 1 500 mladých lidí v krojích nejen z Estonska, ale také Švédska, Dánska, Finska a Litvy (Viires 2001: 268).

Význam této události pro rozvoj zájmu o folklorní tanec v Estonsku můžeme přirovnat k vlivu prvního festivalu eston-

1. Ernst Idla byl estonský učitel gymnastiky.
2. Ullo Toomi je považován jak v Estonsku, tak mezi krajany za otce estonských národních tanců a jeho kniha *Valimik eesti rahvatantse* (Toomi 1947) se stala biblí zájemců o estonský tanec.

ských písní na chorálovou kulturu sborového zpěvu v této zemi. Významnou silou v tzv. hnutí folklorního tance se stalo zejména gymnastické nadšení mezi mládeží. Sugestivní osobností prvních her se stal Ernst Idla, který ve 20. letech vystudoval na univerzitě v Berlíně. Tento učitel gymnastiky si předsevzal vytvořit pro Estonce gymnastický systém vycházející z jejich způsobu života. Použil k tomu především silové a dovednostní hry a také lidový tanec. Vedle tělesné výchovy se pokoušel ukázat lidem folklorní tanec také v jeho původní podobě (Iidla – Normet – Tiik 1991). Stylizace lidových tanců, vlastní tvorba národních tanců a rozvíjecí směr, který propagovala Anna Raudkatsová, se stáhly do pozadí, protože módním se opět stal původní lidový tanec.

V roce 1934 proběhly první Estonské hry (*I Eesti Mängud*), které se staly začátkem tradice dnešních velkých tanečních festivalů.[3] Ullo Toomi uvedl na stadion 250 tanečních párů. Program prvních her kombinoval cvičení a prezentaci lidových tanců v jejich autentické podobě. Druhé a také poslední Estonské hry se konaly v roce 1939.[4]

Lidový tanec v období okupace

Sovětská okupace v roce 1940 a znovu po skončení druhé světové války v letech 1945–1991 zlomila Estonsko i jeho národ – masové represe i masová emigrace do zahraničí změnily sociální a národní strukturu: počet Estonců se snížil a stejně jako je tomu v případě lotyšského národa nedosáhl až do současnosti svého původního čísla (Zájedová 2006: 155).[5] V důsledku prosazování

3. Pro pěvecké sbory se stal první podobnou akcí Pěvecký festival (*Üldlaulupidu*) v roce 1868.
4. Na počátku roku 1940 dosáhl Ernst Idla svého cíle a založil nezávislý Institut Ernsta Idla pro gymnastiku. Dne 22. září 1944 emigroval s celou rodinou do Švédska. Již v roce 1945 založil ve Stockholmu Idlovu gymnastickou skupinu, která sdružovala některé bývalé členky jeho estonského gymnastického institutu, k nimž se přidali i mladší lidé ze Švédska. Idla se stal brzy ve Švédsku známým a svěřili mu uspořádaní Světelné slavnosti Lingiady konané v roce 1949 na stockholmském stadionu (Iidla – Normet – Tiik 1991).
5. Např. v roce 1934, šest let před první sovětskou okupací, žilo v Estonsku 88,1 % Estonců, podle sovětského sčítání v roce 1989 to pak bylo již jen 61,5 % (Zájedová 2006: 155).

tzv. třídní struktury sovětského státu byla likvidována buržoazie, inteligence i soukromí zemědělci; rapidně stoupl podíl dělníků a rolnických bezzemků.

Pokud bylo pro Estonce slovo lid/národ spojeno s představou celého společenství, v souladu se sovětskou třídní strukturou, která vycházela z teze, že veškerá moc je v rukách pracujícího lidu, získalo toto slovo nový politický význam – šlo zejména o třídu dělníků a rolníků. Tento přístup byl zásadně odlišný od přístupu německého pojetí romantismu 18. století (Johann Gottfried von Herder) a jeho idylického chápání lidu jako tzv. nejnižších vrstev společnosti, schopných vytvářet něco užitečného a bezprostředně vnímat krásu a umění, což vyšší vrstvy společnosti již nemohou. V sovětském konceptu byl sice pojem lid také synonymem „nižších“ tříd společnosti, ale pracovní síla byla jak tvůrcem, tak i vládcem bohatství společnosti. Ideologický slogan „Umění patří lidu“ znamenal, že kultura musí být přístupná všem, stejně jako i příležitost k tomu, aby se na ní všichni podíleli.

V případě Estonců to sice historicky znamenalo celou jejich komunitu a tradice, ale sovětská kulturní koncepce neměla zájem o autentické kulturní dědictví – sovětská kultura musela být sice formou národní, ale obsahem socialistická. Toto pojetí však v sobě neslo jak rozpor, tak i možnosti. Obsahově tu byl především nátlak slovanské kultury, současně byla každé svazové republice dána možnost v určitých rámcích pěstovat i národní kulturu – a ta měla vzkvétat. Z oblasti tance byl povolen zejména balet a tzv. národní tanec, stát je materiálně podporoval, a tak byly podmínky pro jejich rozvoj příznivé. Na druhé straně státní aparát kontroloval osoby, které se uměním zabývaly. Nicméně právě oblast činnosti spjatá s národní kulturou dávala Estoncům i dalším anektovaným národům prostor, v němž bylo možné udržet si samostatnou existenci, i když jen skrytě.

V prvních sovětských letech byl rozhodujícím bodem v kulturním životě Estonců návrat k folkloru. V roce 1947 byla uspořádána Slavnost písně, která byla doprovázena Slavností tance. O estonském tanci se najednou začalo psát, že má přirozenou lehkost, flexibilitu

a živost. Ale již od roku 1950 se objevil nový způsob, jak ovlivnit podobu autentického lidového tance: do programu slavností byly vedle estonských lidových tanců jako *jooksupolka*, *kaerajaan* zařazena čísla jako tanec ševce, polka kolchozu a brigadýrů, polka dělníků a horníků a pracující mládeže. Objevily se také tance, které patřily spíše do oblasti pohádkového tance – např. *Zlatý kolovat*. Byl tu také pokus o přeměnu lidového tance na tanec masový.

Další pokusem, jak zasáhnout do estonských lidových tradic, byla snaha zařadit estonský lidový tanec do tanečních čísel vytvářených v duchu přístupu Igora Mojsejeva.[6] Toto pojetí stavělo na vysoce uměleckém zpracování folklorního materiálu a silně se odklánělo od tradičního k nově vytvořenému scénickému tanci. Jestliže na začátku byly estonské lidové tance vyzdvihovány za svou propracovanost, následně jim byl přičítán přílišný konzervatizmus a přehnané dodržování etnografických záznamů. „Doporučeno“ bylo vytvářet nové, bohatší, jevištně pojaté tance na základě etnografy zapsaného materiálu a po roce 1950 tento trend skutečně převládl.

Změny nastaly i v doprovodné hudbě: tradičně hrál v Estonsku k tanci jeden muzikant nebo jen několik hudebníků, nyní doprovázely tance velké orchestry lidových nástrojů. Změny se dotkly i oděvu: tradičně se nosil v každé farnosti jiný kroj, státní komise však rozhodla, že se při prezentaci tance musí nosit kroj jednotný (čímž se vyjadřovala masovost). Další „novinkou“ bylo, že kroje nebyly vybírány dle místa původu tanečníku, ale bylo nutné žádat v Moskvě o povolení konkrétních druhů estonských krojů. Změnila se i původní délka kalhot u mužů. Muži, kteří měli tradičně kalhoty jen po kolena, začali nosit dlouhé kalhoty. Z tradičních krojů žen zmizely součástky či znaky, které určovaly jejich věk a sociální status. Nicméně vliv scénického tance byl v tomto období velmi silný: vytvářely se nové základní kroky

6. Igor Mojsejev (1906–2007), vedoucí moskevského Státního pěveckého a tanečního souboru, vyvinul sovětský artisticko-akrobatický taneční směr, hodně vzdálený od autentického lidového tanečního projevu.

jednotlivých tanců, změnilo se ale i držení rukou, a to do podoby, která se v původním lidovém tanci dříve nikdy nevyskytovala (Aassalu 1955). Změnila se také definice: nově vytvořený **národní tanec** nyní reprezentoval lidový tanec, autorsky vytvořený tanec byl prezentován jako lidová kultura. Autentický lidový tanec byl odebírán z repertoáru a změna nastala i v prezentaci tanečního stylu, kde se začaly používat prvky estonskému folkloru cizí (vysoké zvednutí nohy, skoky, držení nohy).

Na konci 60. let se v reakci na sovětskou okupaci Estonci rozhodli k návratu k autentickému folkloru coby symbolickému gestu. Na půdě folklorního hnutí začaly rozvíjet svou činnost soubory, které se snažily pracoval v opozici s oficiálním směrem (např. soubor „Leigarid“ pod vedením Kristjana Toropa nebo „Leegajus“ pod vedením Igoa Tõnurista a Kristiny Kuutmaové). Etnografický přístup začal být patrný také v jevištním tanci. V polovině 80. let pak přibyly tance vytvořené taneční pedagožkou a choreografkou Maie Oravovou, výrazně inspirované estonským tanečním folklorem. Původní taneční tradice se nicméně až do dnešních dnů zachovala pouze na dvou místech – v oblasti Setucka[7] a na ostrově Kihnu[8].

Období tzv. zpívané revoluce

Prologem nového osamostatnění se v letech 1987–1991 stalo národní hnutí, které vydláždilo cestu k legitimnímu odtržení Estonska od Sovětského svazu a obnovení národního státu. Symbolickým nositelem svobody utlačovaného národa byla již zmíněná Slavnost estonského zpěvu a také písňový repertoár, který měl základy z dob národního obrození. Například neoficiální národní hymna *Mu isamaa on minu arm* (Moje vlast je moje láska) z pera slavného estonského sborového dirigenta a skladatele Gustava Ernesaksa (1908–1893) nebyla v období sovětské

7. Seto nebo Setu (česky Setuové nebo Setukové) – etnická skupina Estonců (přibližně 10 tisíc osob) žijící převážně v oblasti Setumaa v jihovýchodním Estonsku.
8. Ostrov Kihnu se nachází v Livonském zálivu. Má rozlohu 16,65 km². Na ostrově se nacházejí čtyři vesnice.

Vystoupení zpěvaček z oblasti Setucka, 2012. Osobní archiv I. Zájedové

nadvlády zakázaná, a tak nahradila zakázanou hymnu Estonské republiky. Ernesaks zhudebnil slova básně, kterou napsala Lidia Koidulaová (1843–1886), estonská básnířka, spisovatelka, novinářka a národní buditelka.

Období let 1987–1991 znamenalo obnovení společenské, kulturní, politické a historické paměti Estonska. Vše, co mělo národní znaky, bylo vřele přijato. V těchto podmínkách měla zvláštní a důležití politický význam estonská tradice pěveckých slavností. Přestože byly na některé vlastenecké písně úspěšně vytvořeny také tance (např. *Severská země*, choreograf Mait Agu), autentický lidový tanec neměl v tomto období tak důležité místo jako slovní vyjádření. Historie lidstva ukazuje, že neverbální umění se vyvíjí většinou v období nátlaku, verbální zase v politicky aktivních podmínkách.

Zmíněné období let 1987–1991 předznamenalo ale další důležitý vývoj. Lidový zpěv a tanec aktivizoval celé folklorní hnutí, přičemž hlavní příčinou bylo hledání svých kořenů.

Během tohoto období došlo k aktivní rekonstrukci stávajících spolků a vytváření spolků nových. V roce 1988 tak vznikl Spolek estonského folkloru. Zpívaly se zde hlavně staré estonské písně, tj. původní aliterované verše (*regilaulud Kalevipoeg*).[9] A lidové tance se začaly tančit co nejvíce podle původního vzoru. Po celém Estonsku byly založeny desítky takových skupin – jak ve městech, tak i na vesnicích. V roce 1988 vznikl také Spolek estonského národního tance a hudby, směřující k jevištnímu zpracování lidového tance.

Nové osamostatnění

Po nezdařeném puči v Sovětském svazu obnovilo Estonsko v srpnu roku 1991 definitivně svoji samostatnost. V tomto období Estonci objevili na různých úrovních (politických, hospodářských, kulturních atp.) svět a snažili se velmi rychle vynahradit si půlstoletí své nucené uzavřenosti. Ve společnosti byla nastolena liberální tržní ekonomika a globalizovaná masová kultura, bylo napadáno mnoho základních hodnot včetně lidové kultury. V nových podmínkách se Estoncům zdálo, že zabývat se národní kulturou je zastaralé a že etnocentricky pojatá lidová kultura neuspokojuje větší část obyvatelstva v kulturním dění. Rivalem se staly pompézní koncerty s vysokou technickou profesionalitou v masové performanci atp. Během prvních let po znovuosamostatnění podpořil stát profesionální kulturu,

9. V první polovině 19. století vzbudily zájem estonských národních buditelů vyprávěné i zpívané příběhy o Kalevipoegovi, tedy synu Kalevově. Někteří Estonci se domnívali, že by bylo možno zrekonstruovat podle nich někdejší lidový epos, který by se vyrovnal známým eposům jiných národů. Bezprostředním impulzem k širokému a aktivnímu zájmu o tuto slovesnou látku se stalo první vydání finské *Kalevaly* roku 1835. Hlavním sběratelem pověstí o Kalevipoegovi se ve 30. letech 19. století stal Friedrich Robert Faehlmann. Pro dlouhodobé zdravotní problémy však svou práci do své smrti roku 1850 nedokončil a bohužel se ani nedochoval jím nasbíraný folklorní materiál. Po Faelhmannově smrti se práce na eposu chopil lékař a znalec lidové slovesnosti Friedrich Reinhold Kreutzwald. První redakci *Kalevipoega* dokončil Kreutzwald roku 1853. Epos se v této podobě skládal ze dvanácti zpěvů. Druhá redakce, která se stala konečnou verzí eposu, byla hotova v roce 1857, a spolu s německým překladem a odbornými komentáři byla vydána tiskem postupně v pěti sešitech v letech 1857–1861 (Annist 2005).

Sbor evropských Estonců na Slavností zpěvu v kanadském Seedriorgu, 2013. Uprostřed (s věncem na krku) dirigent Kalev Lindal a patron slavností maestro Roman Toi. Osobní archiv I. Zájedové

nikoliv však národní kulturu. Rychlé zhroucení hospodářských struktur způsobilo bídu, ztrátu zaměstnání a stav bez sociální ochrany. Pyramida sociálních potřeb ale říká, že pokud nejsou zajištěny základní životní potřeby (jídlo, bydlení), nemůže člověk uspokojovat potřeby kulturní a společenské.

Od roku 1994 se nicméně situace začala postupně měnit. Hlavním sponzorem folklorně zaměřených akcí stal Estonský kulturní kapitál (fond při estonském ministerstvu kultury), dále Fond národní kultury a později také Fond hazardních her.[10]

10. Zákon o kulturní dotaci a o založení kulturních nadací byl přijat první vládou Konstantina Pätsa 8. července 1921, ale Parlament (Riigikogu) jej neschválil. Kulturní kapitál byl založen teprve v roce 1925. Od roku 1995 uděluje estonská Kulturní nadace každoročně ceny nejvýznamnějším kulturním osobnostem, a to v oblasti architektury, audiovizuálního umění, zvukové tvorby, literatury, tělesné výchovy a sportu, vizuálního a užitého umění, uměleckých děl a lidové kultury. Kandidáti jsou nominováni Nadačními radami. Rada pro daň z hazardních her (HMN) je orgán zřízený Parlamentem, který obdrží platby z hazardních her a distribuuje tyto prostředky na sportovní, kulturní, výzkumné, dětské, mládežnické, rodinné, zdravotnické a sociální projekty. Srov. *Hasartmängumaksu Nõukogu* [online] [cit. 20. 7. 2017]. Dostupné z: <http://www.hmn.ee/hasartm%C3%A4ngumaksu-n%C3%B5ukogu>.

Závěr

Dnes je část kulturního sebehledání malého estonského státu ukončeno a situace stabilizována. Vedle sebe funguje jak směr scénického (slavnostního) zpracování lidového tance, tak i směr zaměřený na prezentaci nestylizovaného (autentického) lidového tance. V městě Viljandi se každoročně koná Folk festival, pravidelně probíhá také festival „Baltica“ (mezinárodní akce konaná od roku 1987 koná střídavě v Litvě, Lotyšsku a v Estonsku.), činné jsou i taneční kluby a regionální folklorní hnutí (hlavně ve městě Võru, v oblasti Setucka a na ostrově Kihnu). Příkladem akce zaměřené na nestylizovaný lidový tanec je Finsko-estonská slavnost tance prezentující ve svém programu výhradně autentické lidové tance. První se konala v roce 2000 v Helsinkách, druhá v roce 2000 v Tartu, třetí roku 2012 v Tampere (Finsko). Také umělecký směr zaměřený na scénický tanec je mírnější a tolerantnější vůči původnímu lidovému tanci. Obě pojetí tance se vyvíjejí, mají svou síť, která nabízí školení pro zájemce, a udržují si uměleckou úroveň i mezinárodní komunikaci.

* Článek vznikl na základě výzkumu a podpory grantu ER č. 9132 ETF “The role of national folk dancers in maintaining Estonian culture through performances at major cultural events”. Je zároveň věnován 100. výročí vzniku Estonské republiky (EV100).

Prameny a literatura:

AASSALU, Heino 1955: *Treeningharjutused isetegevuslikele ravatantsukolletiividele* [*Cvičení pro kolektivy „lidových“/národních tanců*]. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus; Eesti Raamat.

ANNIST, August 2005: *Friedrich Reinhold Kreutzwaldi „Kalevipoeg“*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

IIDLA, Ingrid – NORMET, Dagmar –TIIK, Aksel 1991: *„Ernst Idla – võlur Tallinnast“* [*Ernst Idla – čaroděj z Tallinnu*]. Tallinn: Eesti Raamat.

NEMERŽITSKI, Stanislav – ZÁJEDOVÁ, Iivi 2016: Tančit a zpívat pro lepší život? Výsledky výzkumu folklorního hnutí v Estonsku. *Národopisná revue* 26, s. 328–331.

RAUDKATS, Anna 1926: *Eesti rahvatantsud* [*Estonské lidové tance*]. Tartu: Postimees.

TOOMI, Ullo 1947: *Valimik eesti rahvatantse* [*Výběr estonských lidových tanců*]. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst.

TÕNNUS, Richard 1991: *Anna Raudkats oma ajas* [*Anna Raudkats ve svém období*]. Tallinn: Eesti Raamat.

VIIRES, Ants 2001: Suur murrang eesti rahvakultuuris [Velký průlom v estonské lidové kultuře]. In: Viires, Ants: *Kultuur ja traditsioon. Eesti mõttelugu* 39 [Kultura a tradice. Estonské vnímaní]. Tartu: Ilmamaa.

ZÁJEDOVÁ, Iivi 2006: *Pobaltská regionální spolupráce: kooperace v regionu 1991–1997 očima estonské politické historiografie.* Praha: Karolinum.

ZAJEDOVA, Iivi 2008: Cultural Expression – Estonia. In: BATEMAN, Graham (eds.): *World and Its People. Poland and the Baltic States.* Oxford: Oxford University Press, s. 1063–1065.

ZAJEDOVA, Iivi 2016: Eesti kultuuri suurpeod maailmapärandis [Estonské velké slavnosti ve světovém dědictví]. *Mäetagused* 63, s. 7−20. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.7592/MT2016.63.zajedova>.

ZAJEDOVA, Iivi – RÜÜTEL, Eha 2014: Folk Dance Practice and Transmission of the Folk Dance Tradition by Expatriate Estonians in Sweden and Germany. *Český lid,* 101, 57–76.

Elektronické zdroje:

Hasartmängumaksu Nõukogu [online] [cit. 20. 7. 2017]. Dostupné z: <http://www.hmn.ee/hasartm%C3%A4ngumaksu-n%C3%B5ukogu>.

The Distorted Mirror of Folklore (on an Example of Estonian National Traditions)

The article focuses on the attitude of Estonians to the folk dance and their alternating preference of authentic dance, its arrangement and new choreographies in different periods of history. Estonian language and folklore is at the heart of Estonian culture. The nature of Estonian folk dance is considered collectivist, calm and dignified. It is also stated on the home page of the Estonian Folk Dance that folk dancing as a leisure activity has a vital role in keeping a group together. Folk costumes, songs and festivals grew in significance and political importance during the national awakening movement (1850-1918). Phenomena associated with folklore could be observed in Estonia and were used also during the Soviet occupation (1945-1991) in the homeland and by compatriots abroad in identity building and as a phenomenal weapon: besides singing the folk dance was also used to introduce Estonia to local people. For Estonians, their national format (which Estonians were always able to offer) became the politically correct form of self-expression. For long decades this form, comprising folk costumes, folk songs, folk dances and festivals in a national romantic spirit, and originating from the period of national awakening, has suited Estonians, to maintain a sense of identity. Such self-expression took over the role of specific self-definition and self-empowerment during several politically critical periods. Today, both stage dance features and the authentic folklore type non-stylized folk dance function side by side.

Key words: Folk dance; national culture; folklore movement; authentic folklore; stylized folklore, Estonian traditions.

Přílohy:

Lep-Esto slavnost v San Francisku, 2013. Osobní archiv I. Zájedové

Estonská slavnost, Amsterdam 2017. Osobní archiv I. Zájedové

Slavnosti estonské písně 2009. Foto Kaarel Mikkin. Zdroj: Enterprise Estonia, www.visitestonia.com

Folk festival v městě Viljandi. Foto I. Zájedová 2016

CO ZRCADLÍ PÍSNĚ?
POKUS O ZMĚNU POHLEDU

Jiří Plocek

Dnešní člověk je doslova zaplaven oceánem hudby, z níž velká část má podobu písně: tedy hudební formy, v níž se pojí melodie s textem, nebo z jiného pohledu zpěv s instrumentální hudbou. Písně posloucháme – či jsme jim vystaveni – doma, na koncertech, v obchodech, v dopravních prostředcích. Náš životní prostor je díky masově používaným komunikačním a reprodukčním technologiím „vytapetován" hudbou a písněmi v míře nesrovnatelné s minulostí. Reproduktory všeho druhu ve veřejných prostorách, sluchátka napíchnutá do MP3 přehrávačů a mobilů, zvukové pozadí za každým videem. Rozvoj prostředků k šíření hudby jde pochopitelně ruku v ruce s rozmachem hudební produkce, profesionální i amatérské, poučené i laické, která proniká do veřejného prostoru – zvláště pak internetového.

Píseň jako vícerozměrný objekt studia

Písně jsou nejen produktem lidského ducha, ale také o něm vypovídají. Zrcadlí obrazně řečeno stav duše člověka v odpovídajícím dobovém kontextu, člověka tvůrce i člověka příjemce. Písní je nepřeberné množství. Jak ale tuto obrovskou a pestrou množinu kulturních projevů smysluplně popsat? Je možno najít nějaké společné jmenovatele mezi písněmi různých žánrů, různého původu a různého užití? Lze najít spojnice mezi písněmi minulosti a dneška?

Existuje několik vědeckých oborů, které se pokoušejí vnést na toto pole systém. Muzikologie se pokouší popsat písně z hlediska formy. Snaží se také rozlišit písňové žánry, které se v té které době vyskytovaly a hrály určitou společenskou roli. Pokusila se rozlišit i dvojí povahu hudby (a můžeme analogicky dovodit, že i písní) nebo spíše polarizaci, která charakterizuje míru poučené (tedy ovlivněné příslušným vzděláním) účasti na jejich tvorbě.

Označení oněch dvou pólů zní **artificiální** a **nonartificiální** (Fukač – Poledňák 1977: 316–335) a má vztah také ke stupni bezprostřednosti neboli spontaneity při tvorbě. Toto je neobyčejně důležitý aspekt, protože nonartificiální výtvor, který z formálního hlediska (hudebního či jazykového) sice může obsahovat nedokonalosti či přímo „chyby“, zrcadlí bezprostředněji než jeho protipól skutečnost duše autora a jeho emoční hnutí. Lidové písně (a též dnešní populární hudební produkce) jsou v tomto ohledu neobyčejně důležitou studijní matérií.

Etnomuzikologie, hudební folkloristika či antropologie hledají spojitost mezi obsahovou stránkou písní a charakterem etnika či sociální vrstvy, jež je produkuje. Jiné obory se zabývají (zdá se mi však, že zatím ne s obdobnou intenzitou jako ty výše uvedené) dalšími aspekty písní – např. v případě psychologie a psychoterapie jejich terapeutickým potenciálem.

V prostředí etnograficko-folkloristickém, kolem něhož kroužím v posledních dvou desetiletích, převládá, pokud jde o písně označenované jako lidové, pohled založený na funkci. V minulosti souvisely písně s úkony magickými (např. zaříkávání), obřadními (např. v rámci svatby), náboženskými, pracovními a také s přímočarou zábavou. V této souvislosti musím zdůraznit, že mluvíme o prostředí venkovském, jež bylo svébytným a sociálně významným prostorem, mezi jehož základní charakteristiky patřila i určitá vzdělanostní a komunikační uzavřenost. Vedle venkova se v průběhu 19. století začala intenzívně rozvíjet společnost městská, což bylo spjato s rozvojem technologií, včetně těch komunikačních, a průmyslové produkce. Město začalo výrazně ovlivňovat i život venkova, který je dnes zcela jiným světem než před dvěma sty lety. Je daleko více propojena a zapojena do jednoho komunikačního a životního prostoru nejen s městem, ale i s celým světem. Tvůrčí ozvěnou této skutečnosti je například britský hudební projekt *The Imagined Village* (2007).[1] Významní představitelé britského folku

1. CD *The Imagined Village.* Real World Records, 2007.

a dalších hudebních žánrů tu přepracovávají texty starých písní v duchu současného sociálně-kulturního kontextu (nová témata – prolínání kultur, kritika současné podoby kapitalismu apod.). Využívají také inspirace různými současnými hudebními žánry.

To, co se dnes v českých zemích především označuje za lidové písně – tedy písně, jež nalézáme v odpovídajících sbírkách 19. a 20. století (za nimiž stojí jména František Sušil, Karel Jaromír Erben, František Bartoš a jež doplňuje bohatá žeň regionálně zaměřených sbírek), tvoří určitou entitu. Ta má svoje vymezení a dále se výrazně nerozvíjí po obsahové stránce ani v použité poetice – a ani nemůže, neboť je odrazem určitého dobového i psychologického kontextu. Má ovšem silný inspirativní potenciál. Pokud někdo ze současných písničkářů napíše píseň v „lidovém" duchu (např. Vlasta Redl – *Galánečka*, *Husličky*, Petr Ulrych – *Červánky*, Jaromír Nohavica – *Když mně brali za vojáka*), tak už ji většinou za lidovou nepovažujeme, a to nejen proto, že známe jejího tvůrce. V něčem je „jiná", ale přesto k nám promlouvá podobně jako píseň lidová. Máme sklon si ji zapamatovat a zpívat, připadá nám v něčem „povědomá", máme s její mluvou něco společného. Tito písničkáři svou tvorbou propojují svět starých písní se světem písní nových, které se zdají odlišné a v jejichž stále narůstajícím oceánu se ještě dobře neorientujeme.

Autoři starých lidových písní nám jsou povětšinou neznámi a písně samy jsou dnes především předmětem druhotného, vědomého zpracování, tedy folklorismu. Podle Lubomíra Tyllnera, autora monografie o tradiční hudbě a o hledání kořenů (Tyllner 2010), nelze směšovat tuto lidovou píseň s plody současné nonartificiální hudební tvořivosti, mezi něž můžeme počítat například folk (ale i rock): *„Folk music, resp. písničkářské hnutí nelze zaměňovat za folklor. Obě oblasti se v mnohém potkávají, mimo jiné v tom, že písničkáři rádi zařazuji do svého repertoáru lidové písně a vystupují na koncertech a festivalech, kde se prezentuje také lidová píseň. V mnohém jsou si blízké i výrazové prostředky obou žánrů. Jejich podstata je však odlišná, třebaže se k sobě často přibližují."* (Tyllner 2010: 89) Bohužel tu chybí

podrobnější rozbor, v čem je rozdílná podstata těchto žánrů – ve stupni autorské anonymity, v tématech, v rozdílných příležitostech uplatnění v době vzniku? Naznačil jsem výše, že tato zdánlivě oddělená pole nemusí být ve své podstatě zcela odlišná.

Rozdíl v pojetí by mohl naznačovat i název kapitoly v Tyllnerově knize, z níž pochází uvedený citát a která se týká novodobého písničkářského hnutí – **Písničky o něčem: písničkáři, folk, folk music**. Z něj by mohlo vyplývat, že folklor jsou písničky „o ničem". Nemyslím to teď vůbec ironicky, ale jakoby ten název naznačoval, že lidové písně nevypovídají **o ničem, čím dnes žijeme**. Rád bych v následujícím textu přispěl k překonání této zdánlivé nesouměřitelnosti a k nalezení pojetí, jež uvede písně minulosti i dneška, písně folkové i písně lidové do jednoho smysluplného celku.

Struktura písňového pole a její proměny

Vedle lidových písní minulosti (venkovských) a jejich současných ohlasů můžeme sledovat rozvoj dalších společensky významných písňových vrstev či žánrů, které souvisely s rozmachem městské kultury, s růstem počtu a různorodosti obyvatel měst. Vedle sociální stratifikace hrál v životě písní roli také dobový kontext. Jednu dobu nabyla funkčního vrcholu kramářská píseň jako svého druhu informační médium, v jiných obdobích zafungovaly společenské písně spjaté s národním či politickým vývojem. Svou roli hrála a dodnes hraje píseň náboženská užívaná při liturgii či náboženských akcích (např. při poutích). S rozmachem sektoru zábavy, jemuž se později v souvislosti s rozvojem prostředků masové komunikace a produkce hudebních nosičů začalo říkat zábavní průmysl, začaly hrát významnou roli písně, jež v mnoha odborných pracích (zvláště staršího původu) nesou dnes už trošku zvláštně znějící a možná i poněkud pejorativně vyznívající název šlágr. V zásadě jim raději budeme říkat obecně písně populární, protože pro svou neobyčejnou schopnost oslovit lidské city získaly širokou odezvu u posluchačstva, tedy popularitu.

Podle předchozí – pochopitelně velmi zjednodušené – rozehrávky mé úvahy je zjevné, že se struktura písňového pole v průběhu staletí mění a rozvíjí ruku v ruce s proměnami lidské společnosti. S proměnami jejího vnitřního sociálního členění, ale současně také s proměnami role člověka jako jednotlivce. V této souvislosti bych chtěl upozornit na jeden důležitý aspekt, týkající se především **západního světa**: Nahlédneme-li s velkou mírou zobecnění na společensko-politický vývoj posledních několika století, tj. například skrze studium vývoje různých typů politického uspořádání, tak v jejich světle můžeme mluvit dokonce o jasné kontinuální **emancipaci člověka jako individua**. Přes různé excesy a odbočky se vývoj děje směrem ke stále větší demokratizaci společnosti. Komplementárně k tomuto vývoji můžeme také z hlediska psychologického mluvit o postupujícím individuačním procesu. Tento proces lze popsat zjednodušeně formulací, že se člověk stává vědomějším sebe sama. Zrcadlem individuačního procesu je pokrok ve vědeckém poznání a současně i otázky, které průměrný jednotlivec řeší vnitřně v rovině psychologické reflexe svého života, vztahů, životního smyslu.

Na druhou stranu jsou na jednotlivce kladeny čím dál tím větší společenské nároky: člověku obecně v demokratizačním procesu přibývá nejen osobní svobody, ale i odpovědnosti a občanských a politických kompetencí. Vzniká tu potřeba a nutnost se vyjadřovat k věcem, reflektovat okolní dění, nebýt jen služebnou částečkou v dění, které určuje někdo jiný (autority, privilegovaná mocenská vrstva). U tvořivých a citlivých povah, jako jsou třeba folkoví či rockoví písničkáři, se tato potřeba vyhrocuje až téměř do neurotického puzení. To je velký posun vůči tradiční venkovské společnosti – jak v měřítku vnitřním (sebevědomí jednotlivce), tak v měřítku tematickém. Příznačným rysem venkovského života minulosti (zvláště pak v období poddanství) – a tím i starých písní – je značná dávka fatalismu či odevzdání, ať už ve vztahu k okolí (přírodě), tak ve vztahu k autoritám. Míra odevzdanosti (fatalismu, pokory) dřívějších písňových výpovědí – v kontrastu s dneškem – by stála za hlubší prozkoumání.

V současné době lze obecně vnímat v písňových textech vedle nepopiratelného lyrismu i vyšší úroveň osobní konfrontace a vymezování se, někdy až na pomezí agrese. A to jak ve vztazích mezilidských, tak i vůči autoritám, což je dáno onou obecnou emancipací a zvýšeným sebevědomím jednotlivce. Já jednotlivce je dnes mnohem vyprofilovanější a zjevnější než dříve. Jsem si vědom toho, že tyto teze mohou znít provokativně či příliš zjednodušeně, ale uvádím je především kvůli svému přesvědčení, že je nutno prozkoumat i tyto aspekty písňových (a koneckonců i dalších kulturních) výpovědí.

Jistě, i v prostředí venkovském v minulosti existovaly osobnosti, které překračovaly svým osudovým určením a schopnostmi průměr, to byli ti rebelové, „potížisté" či naopak v pozitivním slova smyslu osvětáři nebo osobnosti respektované pro svou životní moudrost. Jiří Pajer ve své práci *Svět lidové písně* velmi příhodně naznačuje, že z řad těchto osobností – zpěváků, kteří byli často současně i (spolu)tvůrci písní – pramenily zřejmě prvotní tvůrčí impulsy a projevy, které určovaly charakter místní kultury (Pajer 1989: 46–47). Vliv těchto osobností, jež jsou dle mého přesvědčení stejného psychologického typu jako dnešní písničkáři, byl omezen místně. Jejich inspirující motivy se šířily daleko pomaleji než během posledních dekád, kdy díky moderním technologiím a toleranci ke svobodě projevu je tvůrce, jako například Bob Dylan, svými písněmi schopen zformulovat generační výpověď napříč národy a současně reflektovat aktuální politické a sociální trendy. A jeho poselství se šíří rychlostí zvuku. Právě Dylan je příkladem autora, jehož písně také zarezonovaly – při vší jednoduchosti podání – neobyčejnou rychlostí ihned po zveřejnění. Jeho vzpomínková kniha nás uvádí do myšlenkového světa jeho písničkářských počátků i ke kořenům inspirace, kde na jednom z čelných míst stojí píseň lidová.[2]

2. Originál Dylanovy vzpomínkové knihy vyšel v roce 2004. Zpěvák v ní na více místech říká, že začínal hrát a zpívat lidové písně, protože pro něj byly nástrojem, jak vyjadřovat pohled na svět, a teprve postupně na ně navázal svou vlastní tvorbou,

Princip, který vše spojuje: Duše člověka

Proč o tom všem mluvím tak zeširoka? Protože v té ohromné rozmanitosti, zdánlivě nepropojitelné, zůstává nakonec něco, co je trvalé, a to je člověk a jeho životní projevy, jimiž definuje a naplňuje svou existenci – v individuální rovině i v rovině společenské. Člověka nelze jednoduše rozdělit na etapy a období, v člověku dneška je skryt i člověk minulosti. Člověk se svými projevy je výsledkem kontinuálního vývoje. Z úhlu této optiky si troufám říct, že můžeme na písně nazírat i jinak, a to z hlediska metafyzické, nadčasové funkčnosti – tedy funkčnosti, která se nevztahuje k dobovým podobám rituálů (soustavám znaků či symbolů), ale k něčemu, co je trvalé, co podstupuje každý člověk v každé době. Jako příklad můžu uvést proces **hledání osobní identity,** jejíž uvědomění (nalezení) je zásadním předpokladem pro nalezení smysluplnosti vlastního života a své sociální role. Kdo se k jejímu uvědomění nedobere, tak se trápí a bloudí. Nastolují se tu zásadní otázky: Čím niterně jsem, kam patřím? – Písně nám pomáhají identifikovat se s obrazem, symbolickou postavou, gestem či jednáním. Psychologicky vzato – s archetypem (pravzorem): hrdinou, mudrcem, služebníkem...

Podobně **písně s milostnou tematikou**, jež jsou nejbohatším tematickým souborem napříč kulturami i dějinami, zase zrcadlí lásku jako dynamický vztah, který podléhá určitým zákonitostem a případně určitým stádiím. Ta mají metafyzický

která rezonovala s tím, co prožíval on a jeho generace. Jeden příklad Dylanovy tvorby z mnoha: Píseň *Blowin' in the Wind* z roku 1962 má zcela charakter lidové písně s krystalicky jednoduchou poetikou odpovídající dnešní době a s univerzální sdělností. I její syrové podání v původní verzi – neučesaný zpěv a primitivní kytarový doprovod, který zdaleka nevyužívá harmonizační možnosti melodie, to potvrzují. Připojuji ukázku první sloky a svůj orientační překlad: *How many roads must a man walk down / Before you call him a man? / How many seas must a white dove sail / Before she sleeps in the sand? / How many times must the cannon balls fly / Before they're forever banned? / The answer, my friend, is blowin' in the wind / The answer is blowin' in the wind – Kolik cest musí člověk projít, / než jej nazvou mužem? / Kolik moří musí bílá holubice přelétnout, / než usne v písku? / Kolikrát musí letět dělová koule, / než je navěky zakázána? / Odpověď, můj příteli, vane ve větru, / odpověď vane ve větru.*

charakter – prvotní zamilovanost, která je svým způsobem silnou psychickou závislostí pod vlivem projekcí, poté stahování projekcí a zakoušení reality – jinakosti toho druhého – a následně přijetí nebo nepřijetí osudové partnerské role, do níž byl člověk intenzívním prožitkem zamilovanosti vržen a v níž pak má v životě něco uskutečnit, něco poznat, něco vyřešit. Toto je esenciální životní situace, již jsem naznačil pouze velmi zjednodušeně, ale ona charakterizuje člověka napříč dějinami. To, co se mění, je stupeň její reflexe a míra, kam až jednotlivý člověk v té které době v naplňování lásky jako smysluplného životního vztahu dojde. Svého času jsem udělal rozhlasový pořad, v němž jsem pomocí lidových písní reflektoval průběh celého láskyplného vztahu dle výše uvedeného schématu. Část oněch písní jsem nalezl například ve sbírce *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými* Františka Sušila, jejíž první vydání bylo uzavřeno roku 1859 a je svým způsobem výsekem z moravské zpěvnosti první poloviny 19. století. A můžu s jasným vědomím říct, že totéž jsem schopen učinit i s dnešními folkovými či obecně populárními písněmi, které vypovídají o lásce a její dynamice se stejnou bezprostředností jako staré lidové písně.

V čem bude rozdíl, který by byl hoden studia a srovnávání? Například ve způsobu poetického uchopení (metafory, reálie, životní situace) a v míře, jak se v oněch vztazích a jejich popisu prosazuje reflektující já autora písně.

Píseň jako zrcadlo duše – metodické postřehy

Píseň zrcadlí míru lidské sebereflexe v nejširším slova smyslu – protože nám znovu a znovu v nových obrazech a metaforách formuluje naše emoční hnutí, vztahové kontexty, naše životní směřování na pozadí celkového vývoje lidstva. V každé době nás píseň v adekvátní podobě inspiruje, podněcuje, nabíjí, o něčem vypovídá.

To, o čem tu píšu, je jen hrubý nástin směru mého uvažování, k němuž jsem dospěl po letech zakoušení písňového světa z různých stran. Je možné, že se „vlamuji do otevřených dveří“

a budu vděčen za připomínky, které mi rozšíří obzory. V každém případě však chci tento přístup dále rozpracovat ve svém zamýšleném projektu „Píseň duše“.

Píseň chápu jako fenomén, jehož život nelze jen dělit na uzavřené kategorie či období a cítím, že existuje i další cesta, jak překročit nutná oborová omezení pohledu na píseň jako na komplexní entitu. Základem by měl být multidisciplinární přístup, protože bude třeba nějakým způsobem u vědomí vzájemné komplementarity zrevidovat kulturní, sociální a psychologické aspekty písně.

Moje výchozí teze zní: Zrcadlem duše současného člověka jsou jak nové písně, tak i mnohé písně staré, které nám něco říkají, které si s významnou mírou spontaneity zpíváme nebo je s niternou odezvou posloucháme. Všechny dohromady nás postihují v psychické celosti. Staré lidové písně neplní jen funkci zábavní či estetickou, jak by se mohlo jevit při zběžném pohledu na četné folklorní festivaly a nejrůznější akce, při nichž hraje lidová muzika. Plní i jiné funkce, které jsou důležité v osobní i sociální rovině: Mají například význam pro tvorbu komunit, pro jejich rituály a pro jejich identitu. Totéž platí i pro písně nové. Obtíže v teoretickém uchopení současné písňové tvorby jsou pochopitelné, protože nemůžeme jednoduše popisovat řeku, v níž sami plaveme, či lépe řečeno, v níž jsme kolikrát potopeni až po uši.

Prvotním postupem pro taková zkoumání musí být tedy osobní introspekce: Reflexe toho, co zažívám v kontaktu s písní. A poté je nutno se ptát: Co zažíváš ty? Proč se spolu scházíme na koncertech, proč toužíme něco prožívat?

Když jsem tady uvedl, že těmito úvahami možná vkračuji do již otevřených prostor, musím pro pořádek uvést, že jsem se nedávno nezávisle na mém snažení setkal s prací, která jde podobným směrem. Shodou okolností jsem narazil na knížku Daniela Levitina, jejíž název v českém překladu zní *Svět v šesti písních. Jak hudební mozek utvářel povahu člověka* (2008). Autor, než se vydal na dráhu výzkumníka v neuropsychiatrii, byl hudebníkem a hudebním producentem. V roce 2008, kdy vydal svou knihu, vedl laboratoř pro hudební zkoumání, poznání a expertízu na

McGillově univerzitě v Montrealu. V ní výzkumníci sledují pomocí moderních metod funkční projevy a změny, které hudba působí v mozku. Levitin se ve své knize snaží dobrat klíčových společných jmenovatelů, které charakterizují píseň od dob, kdy ji člověk začal produkovat (tedy dle našich poznatků). Snaží se najít průnik mezi poznatky hudební vědy, archeologie, srovnávací biologie, antropologie, psychologie a svou životní zkušeností. Z tohoto úhlu pohledu rozdělil obecně písňový fond do šesti kategorií – písně přátelství, písně radosti, písně uklidnění, písně poznání, písně náboženské (ve smyslu transcendence) a písně milostné.

Uvádím zde Levitinovu práci především pro ilustraci, že se něco děje, ale zatím jsem se s ní podrobněji nekonfrontoval. Spíše se snažím propracovat vlastní východiska. Levitinova práce se od mého přístupu liší hned na začátku používáním pojmu mozek v kontextu, v němž bych očekával termín duše nebo aspoň psychika. Dalším podrobnostem se nyní vyhnu.

Pro rozpracování svého pohledu na píseň jako funkční fenomén jsem musel začít vypracovávat teoretický instrumentář, pomocí něhož mohu píseň uchopit. Základem mého pohledu na funkci (či působení) písní je pojem **rezonance**. Dalším klíčovým pojmem je pro mne **symbol**. V jednom ze svých dřívějších příspěvků na náměšťském kolokviu (Plocek 2006) jsem rozebral pojem a funkci symbolu, který ve shodě s hlubinnou psychologií nepovažuji jen za nositele významu (tím je pro mne znak), ale především za reakční komponentu psychických dějů. Plnohodnotný symbol v nás vyvolává reakci (a na druhou stranu nám pomáhá ji identifikovat). Vedle jednoho či více významů, které si při tom uvědomujeme, v nás také rozezní/rozrezonuje určité emoční hnutí (vzrušení, úlevu apod.). Například zvukový symbol tónového intervalu kvarty, známý jako *hó-ří*, v člověku nepřináší jen informaci, že někde hoří a jedou tam hasiči, ale s velkou pravděpodobností vyvolá i úzkostný pocit, který podle situace může být základem nějaké akce – změny chování, změny ostražitosti a tak dále. Toto je zjednodušený příklad, ale vystihuje podstatu věci.

Píseň je symbolické sdělení par excellence. Za určitých okolností v nás vyvolá pocitovou rezonanci, kterou zaregistrujeme (prožijeme). Může být ovšem i spouštěčem dalších procesů – myšlenkových, imaginativních a dalších. Rezonance je děj, který nás spojuje neviditelným vláknem s nějakým konkrétním podnětem. To je pro další úvahy dosti zásadní motiv, protože nám může pomoci konkretizovat, **co vyvolává** nějakou reakci – jaký symbol, jaký motiv, jaký obraz. Můžeme také zkoumat, **kam** ta reakce směřuje, jaký má smysl, jakou funkci. Píseň, jež v nás rezonuje, je vlastně naším osobním symbolem. Identifikuje nás jako jedince. Soustava písní, jež v nás rezonují natolik silně, že si je vnitřně „přivlastníme", že se k nim vracíme – ať už poslechem či vlastní interpretací, jsou obrazem – nebo přinejmenším jedním z obrazů – naší duše.

Dalo by se říci, že se tu dostávám na tenký led, že příliš směřuji k subjektivitě, k jedinečnosti jednoho každého z nás. Ale ono při bližším ohledání většího počtu případů vyjde najevo, že existují společné psychické či kulturní motivy (symboly archetypické povahy), jež má smysl teoreticky uchopit.

Náznaky nové kategorizace

Píseň může působit nejen jako formulace vlastní **identity**, ale také jako **pojivo, prostor setkání**. Jako akt, který spojuje zpěváky, posluchače. Dokonce může člověkem či společenstvím hýbat. Zde by se našlo dostatek příkladů písní, které si lidé například zpívali na koncertech folkových zpěváků a skupin a které vyjadřovaly jejich tužby, jejich potřeby, nebo prostě jen jejich citový stav. Jednou z ukázkových písní tohoto typu je Hutkova *Náměšť*. Ta vyvolávala natolik silnou rezonanci, že po Hutkově odchodu do emigrace žila dál svým životem nejen mezi Hutkovými posluchači, ale v daleko širších vrstvách. A vrátila se pak v době polistopadových demonstrací jako veřejný symbol ducha onoho děje, jemuž říkáme sametová revoluce. Byla jednou z nejzpívanějších písní na shromážděních. Zde absolutně nemůžeme mluvit o zábavní funkci písně. V tomto případě jde o píseň jako o **politický akt,**

politické gesto. O zábavě nelze jednoduše mluvit ani v případě dřívějších folkových (a také rockových) koncertů. Je to otázka terminologická, ale já jsem přesvědčen, že se v těchto případech kromě funkce sjednocující uplatňovaly a stále uplatňují i funkce **rituální, magické, náboženské** (či svým způsobem **terapeutické**). Tyto niterné potřeby lidského společenství, aby mohlo vůbec jako společenství fungovat, se s příchodem moderní doby nevytratily – ony metamorfovaly do jiných situací a kontextů.

Problematice náboženského aspektu českých folkových písní 60. až 80. let 20. století se jako první ve větším rozsahu věnovala kniha sociologa náboženství Zdeňka R. Nešpora *Děkuji za bolest…* (2006). Žel, v uchopení tématu, například v otázce, čím vším byly pro publikum folkové koncerty, zůstala na úrovni aktivisticko-hodnotící, podmíněné osobními východisky autora – folkové koncerty například hodnotí jako parareligiózní „očistné rituály“, které posluchačům umožňovaly přijmout „rozhřešení“ a shodit ze sebe zodpovědnost za vlastní životy v totalitě (Nešpor 2006: 329–337). V nedávné době se objevila další práce, tentokrát od historika a politologa Přemysla Houdy, jinak publicisty v Lidových novinách, která se zabývá „folkem jako společenským fenoménem v době tzv. normalizace a která bohužel také trpí jistým zúžením pohledu na komplexní fenomén folkové písně (Houda 2014). V každém případě jsou obě práce prvními obsáhlejšími a záslužnými příklady nových a aktuálních pohledů na funkce písní v současném světě.

Závěrečná poznámka

Nebylo smyslem této mé úvahy ani v mých silách navrhnout jasné nové kategorizační schéma. Chtěl jsem především učinit pokus o posunutí perspektivy pohledu od nazírání na píseň jako na něco, co stojí vně badatele. Chtěl jsem posunout badatelovo já směrem k písni pomocí reflexe určitých psychologických mechanismů tak, aby byl schopen vnímat píseň jako fenomén, který propojuje současnost s minulostí a současně zrcadlí v každé chvíli člověka jako dobově ukotvenou bytost, jdoucí však dějinami

odněkud někam. Proto jsem nastínil souvislosti historicko-politické i psychologické. Bez vědomí jejich komplementarity nelze píseň uchopit jako živoucí útvar s jeho dynamikou. Prací na své vlastní sebereflexi ve styku s písní přibližujeme se i tepu současnosti.

Komplexnost působení písní bude vyžadovat obohacení a současně zpřesnění popisu jejich fungování – jak s ohledem na vnitřní skutečnost duše (psychický vývoj, rovnováha), tak s ohledem na vnější děje (akce, gesta). Stará lidová píseň („folklor"), jež v nás vyvolává rezonanci, není jen dokumentem minulosti, ale je odrazem určité části naší současné psychiky. Folková (ale i rocková) píseň, jako druh jedinečné výpovědi o současném člověku, je matérií, která se nabízí pro zkoumání dalších funkčních aspektů odrážejících potřeby doby. Máme pořád ještě výhodu, že je mezi námi stále přítomna a současně už můžeme na určité jevy nazírat s odstupem. A všechny dohromady tvoří jeden smysluplný celek.

Literatura:

CD *The Imagined Village.* Real World Records, 2007.

DYLAN, Bob 2005: *Kroniky. Díl první.* Přeložil Jiří Popel. Praha: Argo.

FUKAČ, Jiří – POLEDŇÁK, Ivan 1977: K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby artificiální a nonartificiální. *Hudební věda* 14, s. 316–335.

HOUDA, Přemysl 2014: *Intelektuální protest nebo masová zábava?* Praha: Academia.

LEVITIN, Daniel J. 2008: *The World in Six Songs: How the Musical Brain Created Human.* Nature. Dutton/Penguin Books.

NEŠPOR, Zdeněk R. 2006: *Děkuji za bolest…* Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.

PAJER, Jiří 1989: *Svět lidové písně.* Strážnice: Ústav lidového umění.

PLOCEK, Jiří 2006: Symboly – kouzelné klíše k duši. In: PAVLICOVÁ, Martina – PŘIBYLOVÁ, Irena (eds.): *Kouzla ve world music. Od rituálů k webovým stránkám*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, s. 66–73.

TYLLNER, Lubomír 2010: *Tradiční hudba. Hledání kořenů.* Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky.

What do Songs Reflect?
An Attempt to Provide a New Classification of Songs

Songs are ubiquitous: geographically as well as in history. Since time immemorial, they have been part of human culture. They were mostly created spontaneously, and folk songs especially provide a reflection of the spiritual life of man with the highest level of spontaneity. Working intensively and meticulously, the collectors managed to gather a wide variety of songs from different nations. The classification of songs is usually derived from their contents, place of origin, form, and occasion of the performance/singing. Further division works with song genres, where the scope of genres continues to change over ages. The most wide-spread popular songs of the new era (modern folk songs, rock songs, and popular songs in general) have been classified as if the substance differed from the songs of the past. I have tried to formulate an innovative approach in understanding songs as a complex phenomenon, which shares some typical features and functions across time and genres. I have suggested the possibilities for classification based on the subject functioning, among others, based on what the song means for people, their spiritual and social life. The psychological rules of human life have a timeless character, such as love and its development, the search for individual identity, or archetypical roles. What keeps changing is partially the props of the period, and hence the used system of symbols, and the poetic approach. Both today and in the past, the song can be a political gesture, a means of encounter, a healing aspect. For understanding the song as a vivid and functioning phenomenon, I propose two basic terms: psychological resonance, and the symbol. Resonance stands for evidence of the fact the song is a living thing, it plays a certain role, or that it reflects something. The symbol is a component which draws resonance. The song is a symbolical statement: it says something to us, and evokes something in us. This is the basis for the observation and analysis, and hopefully for the future new classification.

Key words: Song; folklore; cultural phenomenon; symbol; resonance; classification.

AJ, TY MILÝ ORLE, VIDĚLS KRÁVY MOJE? REFLEXE MORAVSKÉ PÍSNĚ V SEVERO-AMERICKÉM DOMORODÉM PROSTORU

Julia Ulehla

V červenci 2017 jsem se v Kanadě zúčastnila třídenního setkání zaměřeného na sdílení duchovního dědictví mezi kulturami. Na místě byla malá skupina stařešinů domorodých národů, strážců vědění, badatelů a odborníků na kulturu domorodých kmenů Krí, Syilx, Anišinábe, Métis, Havaj a Haida. Já jsem se akce zúčastnila na pozvání organizátorky Virginie Magnatové, profesorky kritických a tvůrčích studií na Univerzitě Britské Kolumbie v Okanaganu V. Magnatová je odbornicí na okcitánskou kulturu – zabývá se obnovou okcitánského písňového dědictví s francouzskými kořeny. Já jsem byla na místě v pozici člověka praktikujícího jihomoravskou tradiční lidovou píseň a kulturu, které jsou jistým hybridním způsobem součástí mého vlastního kulturního dědictví, jak vysvětlím v následujících řádcích. Setkání se uskutečnilo v rámci výzkumného projektu V. Magnatové s názvem „Pocta kulturní rozrůzněnosti prostřednictvím kolektivní vokální praxe“. Projekt byl sponzorovaný grantem kanadské vlády (Styčný grant SSHRC[1]), jehož cílem je dát dohromady jedince z komunit původních obyvatel, osadnických komunit a přistěhovaleckých komunit na obřadech, při nichž sdílejí své kulturní dědictví. Během uplynulého roku (2016) jsem byla jednou z postgraduálních studentek, které pomáhaly V. Magnatové s organizováním těchto obřadů na území národů Musqueam a Squamish (ve Vancouveru v Britské Kolumbii) a Syilx (v Kelowně v Britské Kolumbii) a které se těchto akcí účastnily.[2]

1. SSHRC je Rada pro výzkum společenských a humanitních věd.
2. Projektu se kromě mě zúčastnili: Stařešina Delphine Derickson, Stařešina Winston Wuttunee, Joseph Naytowhow, Dr. Carolyn Kenny, Dr. Vicki Kelly, Dr. Manulani Aluli Meyer, Dr. Jill Carter, Dr. Virginie Magnat, studentky doktorského studia, Mariel Belanger, Corrine Derickson a Claire Fogal.

Červencové setkánína území národa Syilx v jihovýchodní Britské Kolumbii se řídilo obřadními protokoly Syilxů a Kríů, protože starší stařešinové byli většinou Syilxové a Kríové. Hlavním cílem setkání bylo dát dohromady poradní radu starších složenou z původních obyvatel, která by dohlížela na projekt V. Magnatové, radila jí a také se zúčastnila několikadenní kolektivní vokální praxe. Já jsem byla vedle vedoucí projektu jediná další viditelně neindiánská osoba – i když moje babička z matčiny strany byla příslušnice kmene Čerokí, já sama nejsem nositelka čerokíjské kultury ani ji nepraktikuji.

Do jisté míry nejsem ani vhodný kandidát na titul „kulturní praktik jihomoravské tradiční lidové písně" – řada lidí, jejichž text jsou součástí tohoto sborníku, by tomuto popisu vyhovovala lépe. Můj otec utekl z komunistického Československa a já jsem se narodila v Tennessee. Doma jsme nemluvili česky a má matka je Američanka. Navzdory tomu jsem od roku 1983 jezdila pravidelně ročně či jednou za dva roky na jižní Moravu a všichni ze strany rodiny mého otce žijí v České republice. Jelikož jsem smíšená Čechoameričanka (či lépe Moravoameričanka), je moravská kultura nejživější tradiční kultura, k níž jsem měla přístup, a to částečně díky knize mého pradědečka Vladimíra Úlehly *Živá píseň* (1949) věnované slovácké lidové písni. Díky textu knihy, která přesahuje prostor a čas, jsem se setkala s pradědečkem a jeho názory a často si připadám, jako bychom spolu vedli rozhovor. Publikace mi také poskytla přístup k více než třem stovkám písní, které sesbíral a které jsou v knize uvedeny. Některé z nich dokonce zpívali mí příbuzní a já jsem se je díky knize naučila, i když tu chybělo ústní předávání a vazba na kulturu se přerušila, když můj otec emigroval. Vztah k tradiční kultuře jsem si pěstovala také díky příkladu babičky a dědečka, kteří lidové písně ze Slovácka se zaujetím a nadšeně zpívali; pomohl mi také můj otec, který v řadě našich postupně se rozvíjejících rozhovorů vždy jednal jako kulturní velvyslanec a rozhodoval ve sporných případech; a konečně mi také v posledních dvou letech pomohl terénní výzkum na jižní Moravě, do nějž jsem se pustila

v rámci svého doktorského studia etnomuzikologie na Univerzitě Britská Kolumbie ve Vancouveru. V České republice se učím mluvit česky a zároveň zkoumám slovácké písničky v tradičním a experimentálním kontextu. Zároveň ale také provádím performativní a kontemplativní výzkum týkající se slováckých písní v Severní Americe. Jinými slovy – zpívám v řadě různých prostředí jak v Severní Americe, tak v České republice a sleduji, co se stane, když to dělám, a učím se z toho.

Moji kolegové, přátelé a rádci na zmíněném setkání byli z naprosto odlišných prostředí, přesto se také oni snažili naučit se a zapamatovat si svůj jazyk, nebo jej vyučovat (v několika krajních případech dokonce těsně před tím, než by ten jazyk úplně zanikl); někteří z nich byli vysídleni z míst, kde tradičně žili; jiní pocházejí ze smíšených rodin a zápasí se složitostí hybridní identity v rámci hegemonie osadnické kultury Kanady; všichni pak pracují na tom, aby oživili odpovídající tradiční znalosti a kulturní praktiky, které mohly být obnoveny až po předchozí fyzické a kulturní genocidě, diskriminujících a rasistických zákonech, internátních školách pro domorodé obyvatelstvo, záborech země a vysidlování. Samozřejmě nechci dávat na stejnou úroveň nebo srovnávat historii původních obyvatel Severní Ameriky po (evropské) kolonizaci s dějinami českého národa v době rakousko-uherské monarchie, nacistické okupace a komunistického režimu. Přesto však bych ráda zdůraznila, že každá z těchto kultur byla svým způsobem v určité době ohrožována a potlačována. A že z mého pohledu a mé pozice jsem se od spoluúčastníků setkání hodně naučila; mohla jsem se hodně poučit z toho, jak bojovali a s jakým úsilím se starali o vyjádření své tradiční kultury v moderním světě.

Zvláště jedna událost ze setkání dobře ilustruje několik témat, které bych v tomto textu ráda zdůraznila. Konkrétně to jsou: *kultura spojená s krajinou (písně spojené s krajinou), kontinuita* a *„radikální vzájemnost“* – jak tento termín používá hudební terapeutka, mezioborová umělkyně a odbornice na domorodá studia Carolyn Kennyová a badatelka praktikující

havajské a domorodé poznání Manulani Aluli Meyerová. Radikální vzájemnost vlastně umožňuje, aby spolu lidstvo v rámci spoluexistence i rostlo. Setkání poskytovalo možnost takto chápaný pojem přímo zažít. Každý z nás se zapojil prostřednictvím svého vlastního konkrétního kulturního kontextu, gnozeologie a pozice. Měli jsme společný úkol – zjistit, jak bychom mohli opravdu vzájemně růst, spíše než sklouznout do falešné uniformity, v níž bychom vymazali své typické rozdíly, nebo nebyli schopni najít styčné a vztahové body. Stařešinové během našeho společného setkání neustále zdůrazňovali jak slovy, tak skutky vztah ke krajině a význam kontinuity a také zkoumali, jak by během našeho společného setkání mohla vypadat radikální vzájemnost. Tyto proudy jsou v Severní Americe nedílnou součástí snah o smíření *(reconciliation)* a jsou také důležité pro studium a interpretaci tradiční lidové hudby v České republice. A navíc v širším slova smyslu poskytují odpověď na otázku, jak být lidskou bytostí na začátku 21. století, pro nějž je typická stále se zrychlující environmentální devastace, radikální a násilné náboženské zanícení a hromadící se napětí mezi globalistickými agendami a populistickými vírami (občas otevřeně xenofobními), přičemž v oblasti populismu se někdy občas využívá tradiční píseň.

Během prvního dne setkání jsme se všichni (celkem čtrnáct lidí) shromáždili k obřadu sdílení odkazu tradice v kulturním centru En'owkin v Pentictonu v Britské Kolumbii. Stařešinové z kmenů Krí a Syilx začali obřadem vykuřování, modlitbami, zpěvem, bubnováním a pak jsme pokračovali po kruhu a jeden po druhém jsme se představili a sdíleli píseň nebo příběh. Potom jeden z Kríů – Joseph Naytowhow, vypravěč, herec, hudebník, vedoucí představitel kultury a strážce znalosti zvané Nêhiyo Itâpsinowin, všem shromážděným nabídl uvítací píseň Kríů. Pokud vím, tak v repertoáru slováckých písní nejsou žádné písně na uvítanou, ale když na mne přišla řada, chtěla jsem Josephovi nějak odpovědět. Napadlo mne, že vhodnou odpovědí by mohla být písnička *Letěl, letěl roj.*

Letěl, letěl roj
nad mej milej dvor,
zatočil sa kolem
nad tým naším dvorem,
sedel na javor.

Na javor sedl,
na milú volal
by ona ven vyšla,
nebyla tak pyšná,
sama jedinná.

Ona nevyšla,
poslala posla,
posle, milý posle,
sprav ně to tam dobře,
jako já sama.

(Úlehla 1949: 546 [134/2])

Hlavní postava této písně, vypravěč, je v tak blízkém vztahu s rojem, že tento roj za něj mluví k jeho milé. Mohli bychom říci, že vypravěč je součástí přirozeného životního prostředí a má k němu ten správný vztah. Roj na dívku volá a žádá ji, aby vyšla ven, aby udržela kontakt a vztah, ale ona odmítá. Je uvnitř domu, odloučená od přirozeného života, svého nápadníka i roje, a odsuzuje se i k další odloučenosti tím, že odmítne jeho návrh. Z písně se stává místo, v němž platí pojmy jako přivítání, komunita a splynutí, člověk a vztahy více než lidské, izolace a pýcha. Je to také milostná píseň, živená touhou po kontaktu. Pro mne je tato píseň zvlášť důležitá, protože byla jednou z oblíbených písní mého praděda. Mluví o ní v *Živé písni* a také lidová zpěvačka Maryška Procházková ze Strážnice to potvrzuje v monografii Jiřího Pajera *Stoletá píseň* (2014: 214), že ji (praděd) Vladimír měl rád a zpívala se mu na pohřbu. Tohle vše také potvrdila moje babička Blanka Úlehlová.

V soukromém rozhovoru po obřadu mi M. Aluli Meyerová řekla, že nad námi cítila přítomnost mých předků. Zeptala se mne, zda bych

jí tu píseň darovala a zda by ji mohla nahrát. Corrine Dericksonová mi řekla, že ta píseň velice silně evokovala a vykouzlila obrysy krajiny. M. Aluli Meyerová i Vicki Kellyová, hudebnice a domorodá vědkyně, zdůraznily, že tím, jak jsem reagovala na Josepha Naytowhowa, se mi povedlo efektivně vstoupit do rituálu obřadu. Svými ohlasy a komentáři přijali přítomní mou účast a naznačili, jak bych mohla dál pokračovat. Když se mne M. Aluli Meyerová zeptala, zda by si mohla píseň nahrát, byla jsem nejprve nadšená a oddychla jsem si, že mohu také nabídnout něco cenného. Během dne jsem si ale uvědomila velkorysost její otázky. Nechválila tu písničku nebo to, jak jsem ji zpívala, jen kvůli mému egu. Přibírala mne do komunity a do vztahu a zároveň mi pomáhala pochopit, jakou bych mohla mít roli a jak bych mohla přispět, a to jak tím, co umím, tak tím, co se naučím.

V postkomunistické a ateistické moderní České republice můžeme stále nalézt pozůstatky minulého, posvátného a pohanského světa, které se dochovaly v lidových písních. A tak se nabízí otázka: Co kdyby orla, kterého slyšíme mluvit v písni *Hnala Anka krávy*, slyšeli i naši moravští předkové, a my se ho naučili slyšet také, podobně jako domorodé národy, které pořád udržují komunikaci mezi lidmi a živou přírodou – včetně zvířat, rostlin, vody, skal, hor a hvězd. Aniž bych chtěla srovnávat svoje moravské předky s nositeli domorodé kultury, vidím zde určité podobnosti.

Hnala Anka krávy
z Uher do Moravy.

Krávy poztratila,
sama poblúdila.

Pod javorem sedla,
orla tam zahlédla.

Aj, ty milý orle,
gde sú krávy moje.

Já sem ích neviděl,
enom sem ích slyšel.

Krávy rumázgaly,
voděnky pýtaly.

Voděnky studenéj,
travičky zelenéj,

Hledá dívča krávy
z jara do jaseni.
(Úlehla 1949: 378 [N67], 522 [95c])

Co kdybychom využili pro naše lidské záležitosti a rozhodování rady přírodního světa, podobně jako to dělá Anka, když prosí o pomoc orla, anebo jako to dělá mladý muž v písni *Zasadil sem čerešénku v humně*, když čeká s namlouváním své milé až do té doby, než třešeň, kterou zasadil, začne rodit ovoce?

Zasadil sem čerešénku v humně,
dá-li Pámbu, ona sa mně ujme.

Začala ně čerešenka rodit,
začal sem já k mojej milej chodit.

Došél sem k ní, na lavici spala,
bozkal sem ju, aby hore stala.

Bozkal sem ju na obě dvě líčka,
stávaj hore, sivá holubička.
(Úlehla 1949: 647 [328a])

Co kdybychom to uměli a mohli mít trvalý vztah se svými předky? Potom by nás možná navštívili v podobě ptáka nebo stromu, jako je to v písničkách *Ach, Bože můj* nebo *Vyletěla holubička.*

Ach, Bože můj, Bože, jakú já křivdu mám,
komu požaluju, dyž rodičů nemám.
[...]

V strážnickém hřbitově vyrůstá keříček
a tam odpočívá můj starý tatíček.

V strážnickém hřbitově holuběnka sivá
a tam odpočívá má mamička milá.
(Úlehla 1949: 482/1)

Mohlo by to alespoň trochu změnit náš vztah ke krajině a inspirovat nás k zodpovědnosti zabraňující devastaci životního prostředí? Pokládám tuto otázku doslova a bez nostalgie, jako způsob, kterým se dá přemýšlet o udržitelném, kulturně rozmanitém a spoluexistujícím budoucím životě na této planetě.

Na setkání v únoru 2017 mi Joseph Naytowhow řekl, že slovácké písničky, které jsem zpívala na minulém obřadu, mu připomínají písně domorodých obyvatel amerického Západního pobřeží a potom zazpíval *Píseň orla* a *Hymnu Západního pobřeží*. Tehdy jsem tomu rozuměla tak, že tím myslel, že v melodických rysech slováckých písní bylo něco, co bylo také v melodických rysech písní Západního pobřeží. Orli se objevují v několika slováckých písních, a tak jsem začala uvažovat o tom, zda melodie obou zmíněných tradicí neabsorbovaly nějaký aspekt letu orla. Podobně jako mnoho moravských písní, tak i písně, o které se se mnou podělil Joseph, obsáhly velký tónový rozsah, přesahovaly nebo vznášely se na nejvyšší výšce tónu z daných tónů písně a sestupovaly postupně až k nejnižšímu tónu. Tři velcí znalci moravské lidové písně – můj pradědeček Vladimír Úlehla, sběratel a editor lidových písní František Sušil (1804–1868) i hudební skladatel a folklorista Leoš Janáček věřili tomu, že lidové písně vyrůstají ze svých ekologických podmínek. Úlehla se to snažil dokázat jejich hudební analýzou (upozornil např. na shluky sekund před spočinutím na větším intervalu – spodní kvartě, horní kvintě či horní malé septimě, v nichž viděl ovlivnění melodiky rovinatou nížinou na Jižní Moravě – srov. Úlehla 1949: 279). Ale nemohlo by v písni být zachyceno i chování zvířat? Co když písně odrážejí vzájemný aktivní vztah mezi lidmi a jejich prostředím, tím prostředím, v němž lidé odrážejí (jako ozvěnou) zpět „pulzy, kódovanou informaci a čirý obraz“ (Shaw 2016), který vychází ze země a jejích obyvatel?

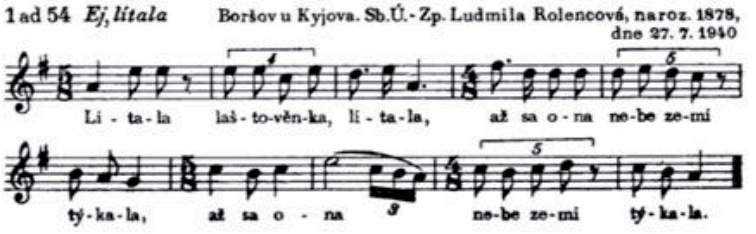
Moravská etnomuzikoložka Lucie Uhlíková mi naznačila, že moje hypotéza o chování zvířat, které by bylo včleněno do melodie, nemusí být pravdivá (nebo se přinejmenším nedá dokázat), protože v moravské písni je velmi labilní vztah textu a nápěvu: existuje mnoho různých textů, které sdílejí jednu a tutéž melodii (a naopak). Také zdůraznila, že hudební tradice na Moravě byla v neustálém pohybu, zejména od 19. století se hodně proměnila, že byla vystavená vlivu mnoha dalších etnických tradic a sama je také ovlivnila, a že nejsou k dispozici prameny, které by dokumentovaly opravdu staré (např. předkřesťanské) písně, žádné prameny z té doby neexistují. Ptala se kvůli mému příspěvku na kolokviu několika lidí, kteří znají píseň *Letěl, letěl roj* od dětství a podle nich (pro ně) ta píseň není o roji, ale je to milostná píseň o dvou zamilovaných, kterým jejich rodina brání v lásce. Je to píseň vyjadřující smutné emoce.[3]

Díky vysvětlení L. Uhlíkové jsem získala do situace širší vhled, přesto jsem ale neopustila svou původní hypotézu. Mohli bychom považovat píseň, a zvlášť tu píseň, která se zrodila z hlubokého lidského vztahu k přírodě a náhodou také v sobě nese nashromážděnou práci, úsilí a péči nespočetného množství jednotlivců, kteří píseň přenesli časem (což následně dává písni ještě větší vztahovou sílu, tj. člověka k člověku), za místo, v němž vznikají a přežívají vztahové významy? Dovoluji si tvrdit, že píseň vztažená ke krajině, která je alespoň částečně předávána ústní tradicí, má v sobě vztahové možnosti, které ve skrytu čekají, až budou aktivovány. A jestliže jsou jednou skupinou lidí aktivovány jedním způsobem, nepopírá to fakt, že další ploška může být aktivována jinou skupinou lidí. Snad je tato vztahovost, která má mnoho rovin, součástí toho jak a proč tyto písně uspěly a nevymizely.

Vzpomněla jsem si na rozhovor s Josephem Naytowhowem jednoho dne, když jsem sledovala, jak nad kamenolomem poletují

3. E-mailová korespondence s autorky s L. Uhlíkovou ze dne 29. 9. 2017.

vlaštovky. Jejich trhané pohyby a elegantně točivé letové dráhy jako by perfektně zrcadlily asymetrické rytmické vlny, které jsou obsaženy v písni *Lítala laštověnka.*



Zpívala jsem si *Lítala laštověnka* s vlaštovkami a ladila jsem své frázování podle tempa a rytmu jejich pohybů. Je to jedna z písniček, kterou znám od doby dospívání; naučila mne ji babička. Jak jsem zpívala a vtahovalo mne to stále více do vztahu s ptáky, začaly mi po tváři téct slzy, do mého bytí vstoupila záplava stejnosti, jako by neexistoval rozdíl mezi mnou a těmito úžasnými, půvabnými živými bytostmi tančícími ve vzduchu. Tento zážitek – znějící, vtělený projev písně, daný dohromady pomocí lidských hlasivek a vykonaný ve spolupráci s ptáky létajícími ve středu kamenolomu – dal vzniknout nejméně třem možným vztahům: poskytoval mi další potvrzení vztahu mezi touto konkrétní písní a světem přírody; dále více prohloubil vztah mezi lidskou zpěvačkou a více než lidským světem kolem ní, v tomto případě jejími zvířecími spoluobyvateli; a jako by volal – právě v tu chvíli – všechny lidské vztahy zodpovědné za znalost této písně.

Moje intuice mi říká, že i kdyby existovalo několik různých textů na stejnou melodii, nevylučuje to možnost, že je význam písně ukutý v syntéze konkrétního textu s konkrétní melodií. V každém případě je existence početných textů na jedinou melodii důkazem dalšího, hlubšího a složitějšího splétání významů a vztahů. (Tedy jakmile člověk zná stále více textů na jednu melodii, začínají se tyto texty vzájemně informovat a ovlivňovat.

Viz např. nápěv č. 108 v Úlehlově knize a všechny s ním spojené textové varianty (Úlehla 1949: 402–404), kde navzdory různým kontextům všechny texty popisují těžko postřehnutelné, nikoli každodenní momenty proměny, a pokud je vezmeme jako skupinu, mohou sloužit k vzájemnému prohloubení. Tak například v jedné variantě dívka děkuje rodičům a loučí se s nimi ve chvíli, kdy vstupuje do své nové role jako nevěsta, v jiné variantě byl muž na zábavě a nepracoval ani nespal doma čtyři dny – nachází se tedy v čase rituálu, anebo jinde se z muže stane vrah, zabije svou milou v době fašanku – v dalším rituálním, nikoli každodenním období roku).

Během červencového setkání jsem požádala Josepha Naytowhowa, aby mi vysvětlil, co si tehdy v únoru myslel. Odpověděl, že aspekt mého zpěvu, mu připomněl písně Západního pobřeží, v nichž je silná přítomnost „ducha“. Jinak řečeno, aspekt písní, který jsem z našeho rozhovoru vydedukovala (tedy sdílená přítomnost zvířecího chování v melodii), byl nesprávný. Podle Josepha jsou písně kmenů Západního pobřeží silně naplněny duchem. Budu strohá: pro mne se slovácké písničky staly způsobem, jak mluvit se svými předky, jak je vyvolat a jak pokračovat v pěstování vztahu s nimi. Když zpívám, cítím přítomnost něčeho, a i když je to neviditelné, zanechává to stopy fyzického chování, témbru zpěvu a ovlivňuje to ohlasy publika. Hegemonická severoamerická kultura neuznává otevřeně existenci ducha – můžeme dokonce říci, že je k existenci ducha nepřátelská – a tak pro mne bylo velkou úlevou, když jsem se o moravské lidové písně, tak plné duchovních významů, mohla podělit s lidmi jako Joseph, pro něž je přítomnost ducha neoddělitelnou a nepopiratelnou součástí života.

Anabáze spjaté se vznikem tohoto textu ukazují, jak by se mohla tradice písní spojených s krajinou vzájemně dialekticky informovat a obohacovat. Zdůrazňují také význam kontinuity a kontinuálního vztahu v této dialektice. Nejprve jsem nepřesně porozuměla Josephovi, což mne přinutilo, abych se znovu zabývala svým písňovým dědictvím a vzala v úvahu nové aspekty

vztahu písně k přirozenému světu, speciálně způsob, jímž mohli lidé vnést vzorce zvířecího chování do melodických kontur a být v aktivním vztahu k okolnímu přírodnímu světu. Kdybych ale Josepha znovu nepotkala a nezpívala s ním a nezeptala se ho, co myslel spojitostí mezi slováckými písněmi a písněmi Západního pobřeží, nikdy bych nepřišla na to, že je tato asociace naprosto odlišná od toho, čemu jsem věřila nejprve. A podobně, kdybych neměla příležitost přednést svůj příspěvek v Náměšti, L. Uhlíková by nikdy nepropojila svou perspektivu badatelky a nositelky tradiční kultury a nikdy by se lidí neptala na píseň *Letěl, letěl roj*.

Tuto svou zajímavou zkušenost zde podávám právě kvůli kontinuitě, abych viděla, co rezonuje i u ostatních účastníků kolokvia v Náměšti nad Oslavou (hudebníků, nositelů kultury, etnologů, etnomuzikologů, etnochoreologů, novinářů, Čechů, Slováků, Italů, Irů a Američanů, ať už míšenců, nebo ne). Je to právě kvůli kontinuitě, že zpívám slovácké písně na Slovácku, i když to někdy znamená nutnost překročit kulturní mezery či nepochopení a zhoršuje to citlivou problematiku kulturního vlastnictví. Je to právě kvůli kontinuitě, že se pokouším vybudovat určitý druh dialogu mezi vlastí a diasporou a odhadnout, zda lidé mají, nebo naopak nemají zájem o to, zda se jejich přátelé a rodina, kteří žijí v zahraničí, se snaží udržovat kulturní pouta se svou původní vlastí, a jak tato pouta vypadají, znějí a chutnají. Je to právě kvůli kontinuitě, že žádám Josepha, Manulani, Vicky, Virginii, Corrine a Lucii, aby mi řekli, co si myslí o tom, co píšu, a jak reaguji na odlišné názory. Mohla bych tím přispět k spoluvytvoření radikálně vzájemné budoucí existence na této planetě?

Literatura:

PAJER, Jiří 2014: *Stoletá píseň.* Strážnice: Nakladatelství Etnos.

SHAW, Martin 2016: *Small Gods*. Dostupné z: <http://drmartinshaw.com/essays/> [cit. 2.10. 2017].

ÚLEHLA, Vladimír 1949: *Živá píseň.* Praha: Fr. Borový.

And You, Dear Eagle, Have You Seen My Cows? Reflections of Moravian Song in North American Indigenous Spaces

According to mythologist Martin Shaw, folk tales are not the "penned agenda of one brain-rattled individual" who employs "the most succulent portions of the human imagination" to author them. Rather, he says, they emerge from humans listening to the thinking of the earth itself, and a kind of echo-locating in which the earth "transmits pulses, coded information, lucid image, and then sits back to see what echoes return from its messaging" (2016). Expanding Shaw's notion—of earth-as-author, humans-as-resounding-translators—to folk song, and narrowing the field to South Moravian folk song as case study, this article explores several ways in which this notion might be true. Nineteenth and early twentieth century Czech/Moravian scholarship emphasized the connection between folk song and its ecological conditions (Sušil, Janáček, Úlehla), and song texts often feature animals, ancestor spirits, and the sentient earth as animate, speaking characters. I employ an experiential, practice-based research to explore these themes, bringing South Moravian traditional songs into cross-cultural heritage sharing encounters with individuals from Indigenous land-based, oral cultures (Cree, Anishinaabe, Syilx, Métis, Haida, Musqueam, others). The result is a meditation on sustainability derived from song, wherein land-based song traditions offer an alternative to the human centric hubris of the anthropocene.

Key words: South Moravia; indigenous knowledge; land-based song; cross-cultural inquiry; performance-as-research; diaspora; spirituality.

AND YOU, DEAR EAGLE, HAVE YOU SEEN MY COWS? REFLECTIONS OF MORAVIAN SONG IN NORTH AMERICAN INDIGENOUS SPACES

Julia Ulehla

In July 2017, I participated in a three-day cross-cultural heritage sharing retreat with a small group of Indigenous Elders, Knowledge Keepers, Scholars, and Cultural Practitioners from Cree, Syilx, Anishinaabe, Métis, Hawaiian, and Haida Nations. I was invited to attend by the organizer, Dr. Virginie Magnat, Professor of Critical and Creative Studies at the University of British Columbia Okanagan. Dr. Magnat is also a Cultural Practitioner engaged in a process of recovering her Occitan song heritage. My presence at the retreat was as a Cultural Practitioner of South Moravian traditional song, which, in a hybridized way that I will explain shortly, is my own heritage. The retreat occurred within the framework of "Honoring Cultural Diversity through Collective Vocal Practice," a research project initiated by Dr. Magnat and funded by a SSHRC[1] Connection Grant from the government of Canada that brings together individuals from Indigenous, Settler, and Immigrant communities in heritage-sharing ceremonies. Over the last year, I have been one of several graduate students assisting Dr. Magnat with this project by helping organize and taking part in heritage-sharing ceremonies on Musqueam and Squamish territories (in Vancouver, British Columbia) and Syilx territory (in Kelowna, British Columbia).[2] The July 2017 retreat took place on Syilx territory in southeastern British Columbia, and was conducted under Syilx and Cree ceremonial protocols, as

1. SSHRC is the Social Sciences and Humanities Research Council.
2. The following individuals are involved in the project: Elder Delphine Derickson, Elder Winston Wuttunee, Joseph Naytowhow, Dr. Carolyn Kenny, Dr. Vicki Kelly, Dr. Manulani Aluli Meyer, Dr. Jill Carter, Dr. Virginie Magnat, and graduate students Mariel Belanger, Corrine Derickson, Claire Fogal, and myself. .

the most senior Elders were Syilx and Cree. The objective of the retreat was to gather together the Advisory Council of Indigenous Elders overseeing and advising Dr. Magnat on her project, and to participate in several days of collective vocal practice. Besides Dr. Magnat, I was the only ostensibly non-Indigenous person there, although, in fact my maternal grandmother was Cherokee Indian, but I am not a carrier or practitioner of Cherokee culture.

In some ways, I am an unlikely candidate for the title "cultural practitioner of South Moravian traditional song"—many people whose work appears in this volume might better fit that description. My father escaped communist Czechoslovakia in 1968 and I was born in Tennessee. We didn't speak Czech at home and my mother is American. Despite this, I have been going to South Moravia every year or two since 1983, and everyone on my father's side of the family lives in the Czech Republic. As a hybridized Czech-American, or rather Moravian-American, Moravian culture is the most vibrant, living traditional culture that I have had access to, due in part to my great-grandfather Vladimír Úlehla's book about Slovácko song, *Živá píseň* (*Living Song,* 1949). Cutting across space and time, his text has allowed me to encounter him and his ideas, and I often feel as though we are in conversation. The book has also provided access to more than 300 songs that he collected and included in the book, some of which were sung by my relatives, and which I have been able to learn despite the absence of oral transmission and the rupture of culture that happened when my father emigrated. Also fostering my relationship with traditional culture has been the living example of my grandparents, both of whom are/were devoted practitioners of traditional song from Slovácko; a series of continually unfolding existential conversations with my father, who unfailingly acts as cultural ambassador and litmus; and field work in South Moravia undertaken over the last two years as part of a PhD in ethnomusicology at the University of British Columbia in Vancouver. I am learning to speak Czech and researching Slovácko song in traditional and experimental

contexts in the Czech Republic, but I simultaneously follow a performative and contemplative inquiry with Slovácko songs in North America. In other words, I sing in a variety of contexts in both North America and the Czech Republic, and observe and learn from what happens when I do.

Although their contexts are much different, my mentors, friends, and colleagues at the retreat are also trying to learn, remember, or teach their language (in some dire cases, just before it completely dies out); some have been displaced from their traditional land; some come from hybrid families themselves, and grapple with the complexities of hybrid identity within the hegemonic Settler culture of Canada; and all are working to revive their traditional knowledge and cultural practices after physical and cultural genocide enacted by residential schooling, discriminatory and racist legislature, land grabs, and displacement. I do not mean to conflate or draw equivalence between the histories of Indigenous peoples in North America after colonization and the Czechs during the Austro-Hungarian Empire, Nazi occupation, and communist regime. However, I wish to emphasize that each of these cultures has been threatened and diminished in particular ways, and given my positionality, I had much to learn from the ways in which my fellow retreat participants have struggled to care for and embody their traditional cultures in the modern world.

One event that took place in particular illustrates several themes that I hope to emphasize, namely: *land-based culture (song)*; *continuity*; and what Music Therapist, Interdisciplinary Artist, and Indigenous Studies Scholar Carolyn Kenny and Scholar-Practitioner of Hawaiian and Indigenous epistemologies, Manulani Aluli Meyer described as *"radical mutuality"*—a possibility for humans to co-arise in mutual existence. The retreat itself was a chance to directly engage with this notion. We each participated from our own distinct cultural contexts, epistemologies, and positionalities, and our common task was to discover ways in which we might truly "co-arise," rather than gloss into a false uniformity, erasing whatever

differences we carried, or else fail to find points of contact and relation. The Elders emphasized a relationship to the land and the importance of continuity, and explored what radical mutuality might be throughout our days together, in both word and deed. These strands are an integral part of reconciliation efforts in North America, and they are also relevant to the study and practice of traditional music in the Czech Republic. Even more broadly, they provide a sustainable answer to the question of how to be a human being in a 21st century characterized by ever-accelerating environmental devastation; radical, violent, religious fervor; and a mounting tension between globalist agendas and (at times overtly xenophobic) populist beliefs, the latter a domain in which traditional music is sometimes employed.

During the first day of the retreat, fourteen of us gathered for a heritage sharing ceremony at the En'owkin Cultural Centre in Penticton, BC. The Cree and Syilx Elders began with a smudge, prayers, song, and drumming, and we proceeded around the circle to introduce ourselves and share a song or story. In keeping with the spirit of this inaugural event, Joseph Naytowhow, Nêhiyo Itâpsinowin Knowledge Keeper, Storyteller, Actor, Musician, and Cultural Leader, offered a Cree welcome song to those of us gathered. To my knowledge, there aren't any welcome songs in the Slovácko song repertoire, but when it was my turn I wanted to respond to Joseph in kind. It occurred to me that the song *Letěl, letěl roj* (*A swarm flew*) might be an appropriate answer.

Letěl, letěl roj nad mej milej dvor
Zatočil sa kolem nad tým naším dvorem
Sedel na javor

Na javor sedl, na milú volal
By ona ven vyšla, nebyla tak pyšná
Sama jedinná

Ona nevyšla, poslala posla
Posle, milý posle, sprav ně to tam dobře
Jako já sama

A swarm flew over my love's courtyard
It turned around our courtyard
It sat on the maple tree

On the maple it sat, it called to my love
That she would come out, and not be so proud
Herself alone

She did not come, she sent a messenger
Dear messenger, make things right for me there
Like I would do for myself
(Úlehla 1949: 546 [134/2])

The protagonist is in such intimate relation with the creatures of the swarm that they speak to his beloved on his behalf. We could say that he is a part of his natural environment and in right relation with it. The swarm calls to the girl and asks her to come outside, to be in contact and relation, but she refuses. She is indoors, cut off from the natural world, her suitor, and the swarm, and she further commits to isolation by rejecting the proposal. The song becomes a site where notions of welcome, community and communion, human and more-than-human relations, isolation, and pride are enacted. It is also a love song, saturated with longing for connection. This song is of particular significance for me because it was one of my great-grandfather's favorites. He discusses it in *Živá píseň*, and in Jiří Pajer's monograph *Stoletá píseň*, Maruška Procházková testifies that it was loved by Vladimír and sung at his funeral (p. 214), a fact that my grandmother Blanka Úlehlová corroborated.

In private conversations after the ceremony, Manulani Aluli Meyer told me that she could feel my ancestors up above us. She asked if I would gift the song to her and if she could record it. Corrine Derickson told me that the contours of the landscape were strongly conjured and evoked. Manulani Aluli Meyer and Vicki Kelly, Musician and Indigenous Scholar, emphasized that I was able to effectively enter into the ritual of the ceremony by responding to Joseph Naytowhow in this way. In so doing, they

accepted my participation and gave an indication of how I might continue to proceed. When Manulani Aluli Meyer asked me if she could record the song, initially I was excited and relieved to be able to offer something of evident value. But as the day wore on, I came to recognize the generosity of her question: she wasn't just praising the song, or my performance of it, for my ego's sake. She was gathering me into the community and into relation, helping me to understand what my role might be, and how I might contribute, both through my knowing but also through my learning.

In the post-communist, atheist state of modern Czech Republic, one can still find traces of a past, sacred, pagan world surviving in traditional songs. What if the eagle that speaks in *Hnala Anka krávy* (*Anka drove cows*) could be heard by our Moravian forefathers and foremothers, and we can learn to hear it again too, just as many Indigenous people maintain that animate nature—including animals, plants, water, rocks, mountains, and stars—communicates with humans? Without equating my Moravian ancestors with Indigenous cultural practitioners, I perceive possible similarities.

Hnala Anka krávy z Uher do Moravy
Krávy poztratila, sama poblúdila
Pod javorem sedla, orla tam zahlédla
Aj, ty milý orle, gde sú krávy moje
Já sem ích neviděl, enom sem ích slyšel
Krávy rumázgaly, voděnky pýtaly
Voděnky studenéj, travičky zelenéj
Hledá dívča krávy, z jara do jaseni

Anka drove cows from Hungary to Moravia
She lost the cows, she lost her way
She sat under a maple tree, spotted an eagle
Ah, my dear eagle, have you seen my cows?
I didn't see them, but I heard them
The herd grazed, drank water
Of cold water, on green grass
The girl searches for the cows from spring to autumn
(Úlehla 1949: 378 [N67], 522 [95c])

What if we let the natural world inform our human affairs and decision making, as Anka does when she asks the eagle for help, or as the young man does in *Zasadil sem čerešenku* (*I planted a cherry tree*) when he waits to begin courting his love until the cherry tree he planted begins to bear fruit?

Zasadil sem čerešenku v humně
Dá-li Pámbu ona sa mně ujme
Začala ně čerešenka rodit
Začal sem já k svojej milej chodit

Došél sem k ní, na lavici spala
Bozkal sem ju, aby hore stala
Bozkal sem ju na obě dvě líčka
Stávaj hore, sivá holubička

I planted a cherry tree behind the house
God willing, she will take for me
The cherry tree began to bear fruit
I began to court my love

I went to her, she was asleep on a bench
I kissed her, so that she would stand
I kissed her on both cheeks
Stand up, my grey dove

(Úlehla 1949: 647 [328a])

What if we can (and do) have continuing relations with our ancestors? Might it be that they visit us in bird or plant form, as in "Ach, Bože můj," or "Vyletěla holubička"?

Ach, Bože můj, Bože, jakú já křivdu mám,
komu požaluju, dyž rodičů nemám
V strážnickém hřbitově vyrůstá keříček
a tam odpočívá můj starý tatíček
V strážnickém hřbitově holuběnka sivá
a tam odpočívá má mamička milá.

Ah, my God, how I have been wronged,
To whom can I complain when I have no parents
In the cemetery in Strážnice there is a little bush,
And there rests my old father
In the cemetery in Strážnice there is gray dove,
And there rests my dear mother
(Úlehla 1949: 482/1)

Might this subtly change our relationship to land and inspire a responsibility to prevent environmental devastation? I pose these questions literally and without nostalgia as a way to think about a sustainable, culturally diverse, coexistent future life on this planet.

In February 2017, Joseph Naytowhow told me that the Slovácko songs I had sung during a recent ceremony reminded him of the songs of the West Coast Indigenous peoples, and then he sang the Eagle Song and the West Coast Anthem. *At the time,* I took him to mean that there was something about the melodic contour in the Slovácko melodies that was present in the melodic contour of the West Coast songs. Eagles appear in several Slovácko songs, and I began to consider whether an aspect of the eagle's flight path had been distilled into the melodies of both of these traditions. Like many Moravian songs, the melodies of the songs Joseph shared encompassed a large range of tones, —extending or hovering on the highest pitch of the song's pitch set, and descending somewhat stepwise to the lowest pitch. Three great experts of Moravian folk song, my great-grandfather Vladimír Úlehla, collector and editor of folk songs František Sušil (1804–1868), and music composer and folklorist Leoš Janáček all believed that folksongs grew out of their ecological conditions, and Úlehla tried to prove it through analysis (for example, he linked the accumulation of intervallic 2nds before a larger interval, a lingering minor 7th, and the repeated return to the 5th scale degree as ways to penetrate the distance of the alluvial fields, 1949: 279), but might animal behavior be reflected in the songs too? What if the songs reflect an active, reciprocal relationality between humans

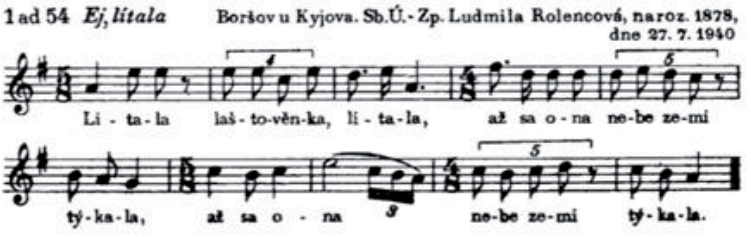
and their environment, one in which humans "echo" back the "pulses, coded information, and lucid image" (Shaw 2016) that issues from the earth and her inhabitants?

Moravian Ethnomusicologist Lucie Uhlíková has suggested to me that my hypothesis of animal behavior embedded in the melody may not be true, or at least is not provable, because in Moravian song, the relationship between text and melody is quite unstable: evidenced by the fact that many texts may share the same melody, and vice-versa. She also emphasized the constant state of flux of this Moravian musical tradition, its changes after the 19th century, its exposure to and influence from many other ethnic traditions, and the lacuna of any really old (i.e. pre-Christian) sources of songs. After my presentation at the colloquium, she interviewed several people who have known the song *Letěl, letěl roj* (*A swarm flew*) since childhood, and reported to me that for them, the song was not about the swarm at all. Rather, they perceived it as a love song about two lovers whose families forbid such a love, and that it expresses sad emotions.[3]

Dr. Uhlíková's understanding of the situation pushes me to widen my stance but not to relinquish my earlier hypothesis. Might we think of a song, especially a song which was born of a deep human relationship to nature, which incidentally also carries the accumulated labor, effort and care of the however-many individuals who brought it through time (which in turn gives the song even greater relational-potency, i.e. human to human), as a site in which relational meanings are made and lived out? I am proposing that land-based song that is at least partially orally transmitted is laden with relational possibilities, latently waiting to be activated, and whether they are activated in one way by one group of people doesn't negate the fact that another facet can be activated in a different group of people. Perhaps this multi-layered relationality is part of how and why these songs succeed at being perpetuated.

3. E-mail conversation with the author, September 29, 2017.

I remembered the conversation with Joseph Naytowhow one day as I was watching swallows fly in a quarry. Their erratic movements and gracefully lurching flight paths seemed to perfectly mirror the asymmetrical rhythmic surges present in the melody of *Lítala laštověnka* (*A swallow flew*).



I sang *Lítala laštověnka* with the swallows, and matched my phrasing to the tempo and rhythm of their movements. This is one of the few songs I have known since I was an adolescent; my grandmother taught it to me. As I sang on, I was drawn further and further into a relationship with the birds, tears began rolling down my face, a flood of *sameness* entered my being, as if there were no separation between me and the gorgeous, graceful living beings dancing in the air. This experience—the resounding, embodied manifestation of song, put through human vocal cords, executed in collaboration with birds flying in the center of a quarry—established at least three potent relations: it served to further confirm a relationship between this particular song and the natural world for me; it further deepened the relationship between the human singer and the more-than-human world around her, in this case, her animal co-inhabitant; and it seemed to call—into that moment in time—all of the human relations responsible for the knowing of the song.

My intuition is that even if several texts share the same melody, this does not exclude the possibility of meaning being forged from the synthesis of a particular text with a particular melody. If anything, the existence of multiple texts for a single

melody is proof of further, deeper, more complex interweaving of meanings and relationships, i.e. as one knows more and more texts for a single melody, the texts begin to inform and infuse one another. For example, in song N108 and all of its variants in Úlehla 1949, despite the different contexts of the song texts, most describe a liminal, extra-quotidian moment of transition, and taken as a group, can serve to deepen one another. For example, in one variant a girl thanks and bids farewell to her parents as she transitions into her role as a new bride, in another a man has been at a feast and hasn't slept at home or done his work for four days—he is in ritual time—, and in another a man becomes a murderer, he kills his beloved during the feast of Fašank (Carnival)—another ritual, extra-quotidian time of the year.

During the retreat, I asked Joseph Naytowhow to explain what he had been thinking back in February, and he replied that the aspect of my singing that reminded him of the West Coast songs was the strong presence of "spirit." In other words, the reason that I had assumed (i.e. the shared presence of animal behavior in melody) was incorrect. According to him, the West Coast peoples' songs are strongly infused with spirit. I will be blunt: for me, singing Slovácko songs has become a way to speak to my ancestors, to call them in, and to continue to cultivate a relationship with them. I feel the presence of something when I sing, and even if it is unseen, it leaves traces in physical behavior, vocal timbre, and affective responses in audiences. Hegemonic North American culture does not overtly acknowledge spirit—we might even say it is hostile to spirit—and it was a tremendous relief to share Moravian folk songs that have become so full of spiritual significance with individuals like Joseph, for whom spirit is an inextricable and undeniable part of life.

These stories illustrate how land-based song traditions might dialectically inform and enrich one another, and it also emphasizes the importance of continuity and continued relation in this dialectic. I first understood Joseph in one way, causing me to reconsider my song heritage, and reflect on new aspects of a song's relation to

its natural world, in particular the way in which humans might have distilled animal behavior patterns into melodic contour and been in active relation to the natural world around them. But if I hadn't met Joseph again, sung with him again, and asked him to explain what he meant about the relationship between Slovácko songs and the West Coast songs, I never would have known that his association was completely different from what I had initially believed it to be. Likewise, if I hadn't had the opportunity to give this paper in Náměšť, Lucie never would have pointed out her perspective as a native cultural practitioner and scholar, and she never would have asked people about the song *Letěl, letěl roj*.

It is for the sake of continuity that I recount these stories, in an effort to see what resonates with other participants of the Náměšť colloquy: with their work as musicians, cultural practitioners, ethnologists, ethnomusicologists, ethnochoreologists, journalists, Czechs, Moravians, Slovaks, Italians, Irish, English, American, hybrid or not. It is for the sake of continuity that I perform Slovácko songs in Moravia even though it requires bridging cultural gaps and misunderstandings, and aggravates sensitive issues of cultural ownership. It is for the sake of continuity that I attempt to foster some kind of dialogue between homeland and diaspora, and to gauge whether or not you care if your friends and family living abroad maintain cultural ties to this place, and what those ties look and sound and taste like. And it is for the sake of continuity that I ask Joseph, Manulani, Vicky, Virginie, and Cori to offer their thoughts on what I have written, and that I include Lucie's diverging conclusions. Might this be a step towards co-creating a radically mutual future existence on this planet?

Bibliography:

PAJER, Jiří. 2014. *Stoletá píseň.* Strážnice: Nakladatelství Etnos.

SHAW, Martin. 2016. *Small Gods*. Available from:<http://drmartinshaw.com/essays/>, accessed October 2, 2017.

ÚLEHLA, Vladimír. 1949. *Živa píseň.* Praha: Fr. Borový.

Summary

According to mythologist Martin Shaw, folk tales are not the "penned agenda of one brain-rattled individual" who employs "the most succulent portions of the human imagination" to author them. Rather, he says, they emerge from humans listening to the thinking of the earth itself, and a kind of echo-locating in which the earth "transmits pulses, coded information, lucid image, and then sits back to see what echoes return from its messaging" (2016). Expanding Shaw's notion—of earth-as-author, humans-as-resounding-translators—to folk song, and narrowing the field to South Moravian folk song as case study, this article explores several ways in which this notion might be true. Nineteenth and early twentieth century Czech/Moravian scholarship emphasized the connection between folk song and its ecological conditions (Sušil, Janáček, Úlehla), and song texts often feature animals, ancestor spirits, and the sentient earth as animate, speaking characters. I employ an experiential, practice-based research to explore these themes, bringing South Moravian traditional songs into cross-cultural heritage sharing encounters with individuals from Indigenous land-based, oral cultures (Cree, Anishinaabe, Syilx, Métis, Haida, Musqueam, others). The result is a meditation on sustainability derived from song, wherein land-based song traditions offer an alternative to the human centric hubris of the anthropocene.

Key words: South Moravia; indigenous knowledge; land-based song; cross-cultural inquiry; performance-as-research; diaspora; spirituality.

IMAGINARY FOLKLORE IN SOUTHEASTERN MORAVIA

Elia Moretti

Every music system is predicated upon a series of concepts which integrate music into the activities of society and define it as a phenomenon of life. This research preludes a discovery of a material access to sound that goes beyond the concept of representation. Folklore is ancient wisdom of rural communities, and sound is a non figurative element participating in everybody's lives, so that all sounds can be understood as music and therefore become an active symbol[1].

My interests here are not directed toward the distinctions people may make between a major and minor thirds, for example, but rather toward what the nature of music is, how it fits into society as a part of the existing phenomena of life, and how it is arranged conceptually by the people who use and organize it. Ethnomusicology involves more than the structural analysis of music sound, music is a human phenomenon produced by people for the people and existing and functioning in a social situation. We shall be searching not only for the motivations which lie behind music behaviour as such, but also for the means of expanding knowledge of other and wider human behavioural processes. What do we learn from music? Music is just one further aspect of human behaviour taking its place beside man's other multiple activities.

1. A symbol involves, first, the abstraction level of the thing or behaviour which we wish to define as a symbol. There is no question that music is symbolic, but the difficulty lies in the precise nature of what is meant by symbolism. We enter here upon a troublesome area, for symbolism can be defined in a number of ways, and the distinction between signs on the one hand and symbols on the other is not always clear. Our reference here is that a sign is something used by human beings and is therefore inevitably associated with behaviour. Wether we treat signs separated by symbols or as a continuum, music does seems to function as a symbolic part of life, at least in the sense that it does represent other things.

The objective of my research is the articulation of an "imaginary folklore" of southeastern Moravia. Imaginary folklore reworks inherited symbols re-birthing them into a contemporary environment. This approach creates a uniquely ecological relationship between musician, his environment and cultural traditions, thereby enriching the creative process.

The outcome of the research has taken the form of an original repertoire, recorded in a CD entitled *Sámo*.

If we can understand our contemporary world as fragmented into several "geographies", then we can imagine that from within each geography we have access to different strata from which we can derive meaning. Explorations through sound open up new possibilities of thinking about processes which these landscapes are exposed to and the transformation of meaning that come about from the contact with different processes.

The revolution of the modern world paradigm, what Martin Heidegger refers to as *world as a painting,* is a metaphor of an hermeneutic transformation, which reveals new perspectives of the world understood through art. This overcomes the typical abstract and universal point of enquiry. If folklore is a living organism, how to frame a post-digital reality of Moravia today?

Ecology got more consideration in my music analysis. Acoustic ecology refers to the system of relationships between organisms and their sonic environments, how information flows between listeners and their environments, and how sound creates relationships, both personal and social.

I find useful to ground an approach to the issues of this research within three interrelated concepts: soundscape, acoustic communication, and acoustic ecology. The soundscape concept refers to an environment of sound with an emphasis on how it is perceived by listeners. This study embraces aspects of speech, music and environmental sound as elements in a communicational system.

Rather than considering perception to be a constructive process, in which the perceiver builds structure into an internal model of

the world, the ecological approach emphasizes the structure of the environment itself and regards perception as the pick-up of that already structured perceptual information. The world is a highly structured environment subject to both the forces of nature and the profound impact of human beings and their cultures; and that in a reciprocal fashion perceivers are highly structured organisms that are adapted to the environment. In this perspective sound becomes a vehicle, that helps revealing what is ephemeral and hidden in the same world, opening different spaces, different visions, different approaches to our experience of it. The sound completes the abstract and instantaneous idea that we have about a place, it forces us to re-examine the world as a painting through the discovery of unexpected spaces and geographies that are hidden to the modern mapping systems.

Field recording offered the possibility of revealing other spaces in Moravia, where the differences between documentary and imagination, prose and poetry, art and anthropology, in daily life are fluid.

The fieldwork in southeastern Moravia happened in December 2015. My sonic exploration doesn't begin from music as a set of cultural objects but from the deeper experience of sound as flux, event and effect. My goal was to meet singers involved in folk music nowadays and collect oral histories, songs, and field recordings so as to define the basis of further work of imaginary folklore. Kyjov, that has long served as a primary Moravian centre of folk music and dances, has been the destination of my field research, the place where representatives of two subregions of Slovácko met: both from Dolňácko and Horňácko.

With the collaboration of 15 people, plus additional violin players and others in the Kyjov community interested in folk music, we carried out ethnographic research within the context of an intensive workshop. The workshop has to be meant as a frame for learning, where we were moderating the discussions and recording the music. We worked primarily with the representatives of four ensembles considered by themselves and

other to be active in the folklore movement. The groups were from Velká nad Veličkou, Hrubá Vrbka, Strážnice, Svatobořice-Mistřín, Ratíškovice and Kyjov. Each of these groups participated in class presentations (we call it a class even though we were in a wine cellar) and interviews, a process which was followed up by more focused ethnographic inquiry. Each group carried out further individual and group interviews, attended performances and gathered additional materials ranging from old programmes to published recordings.

We also had a more concentrated and dedicated focus to Václav Horák, with whom we carried a long one to one interview-discussion with a number of other individuals active in the folk music environment, including instrument makers and a number of musical professionals and amateurs.

The research was aiming to a wide and complex group of topics that are focusing on community, belonging or border, highlighting a plural reality, that is not possible to reduce in one direction. To

Singer Marcela Miller from Svatobořice-Mistřín. Photo by Elia Moretti 2015

listen to a place means to unveil many elements from its stories, that are defining its conditions. It means to recover the sense of the moving levels that characterize the ecologies.

Getting to know a territory through listening implies a deep immersion into situations, events, stories, elements that tell about it. It is a process that recalls ways of listening that expand the perception of sounds to include the whole space/time continuum of sound—encountering the vastness and complexities as much as possible.

Field recordings are facilitating opportunities of augmented listening, through which imagination, sensorial immersion, critical reconfiguration and affective relationship are overlapping.

The acoustic spaces investigated represent the place of a soundscape. In the process when disintegration and reconfiguration of space maps comes to be a political process. In the soundscape we assume sonic process that has to be participative, through multiple properties of sound: fluxes, vibrations, echoes, and so on. The soundscape is a shared property, that pushes to a relational and associative understanding. When the narration of a landscape through its memory comes to be conjugated to an acoustic level, an entire community could be involved in this process, activating a sound approach to the same landscape and generating the opportunity to relate to history though different perspectives, that allows to read its hidden layers. The hearing space is the space of critical thinking, it is an imaginative and creative praxis that produces action like an aesthetic momentum, ready to be reflected in the discussion.

Sound, as a powerful methodological tool, allows to travel in the complex soundscapes and to reconfigure a critical cartography, that is questioning history, politics and dominant culture.

All these aesthetic actions are framing an iconographic exploration that opens up a path, that will bring to create a critical and theoretical structure, through which is possible to oppose to dominant ideologies. A perspective where sound art goes to marginalized and peripheral territories, rediscovering

stories, activating multiple critical devices and questioning the position of dominant power. Imaginary folklore is another critical space to overcome the objectivity of aesthetic models of our times, by stating a post-colonial or de-colonial approach that is decentralizing the thinking from those places where the same art is performing.

Imaginary folklore gives the sound the possibility to incarnate an empiric device. From the intersections between sound, space and place comes an acoustic knowledge, that articulates on listening processes as actions of knowing, and that is directly connected to material and relational fluxes of the sound per se, without any perception reference.

In what I call imaginary folklore, music is essentially as symbolic of other things and processes. It seeks to understand music not simply as a constellation of sounds, but rather as a human behaviour.

In this research it has been of particular interest whether music in connection with the literature of the songs is an emotion producer. Reference is not made to the function of music as such, but rather to what extent music producers conceive the song's lyrics and music as something which can arouse emotion either in the producer or the listener.

In imaginary folklore the elements of a cognitive approach to music perception[2] are on the same level, they have the same priorities. The work that has been done after the field work has been on a philological base, but essentially with poetic criteria. New music has been composed. This idea of imaginary folklore leads to the core of the research. What is the musical meaning of the folklore music nowadays, what are the values. In analysing the consequences of change in the relationship with the environment caused by the globalization processes, under the pressure of new communication technologies, is the musical meaning collapsing?

2. Aesthetic, reference, meaning, form, tonality, scale system, melodic organization, meter, pitch, timbre, rhythm, etc.

We identify those songs that we considered having a self-conscience, the ones who had a force of reality that was exploding into fantasy and imagination. Why should folklore be deprived of freedom? Should people just repeat well-known motives, without a real creation? Imaginary folklore is a way to express what is peculiarly pertinent nowadays.

Composition seems clearly to be the product of the individual or a group of individuals. All composition is conscious, composers may be casuals, but compositions have to be accepted by a society at large. The techniques involved in the process of imaginary folklore include at least the following: the re-working of old material, the incorporation of borrowed or old material, improvisation, communal re-creation, creation arising out of particularly intense emotional experience, transposition, and composition from individual idiosyncrasies.

A myriad of other understandings about the soundscape—place—music relationship should be investigated. Musical

Musicians from the Horňácko region: Jakub Šácha – violin, Josef Slovák – viola, Vlastimil Škopík – singer and from Ratíškovice: Petr Kostiha – violin on the left, Marie Ostřížková – violin on the right. Photo by Elia Moretti 2015

Jan Pavel Nedvěd – piano, Václav Horák – singer from Kyjov. Photo by Elia Moretti 2015

anthropology has been the way to explore musical performances, culture and social life. Imaginary folklore has led us, further, into speculations about language, and particularly about the concepts of the aesthetic and the interrelationships among the plurality of arts. Cross-cultural perspective, such an integral part of ethnomusicology, is needed here, as is the ethnomusicological approach which stresses not only the sound of music but the concepts out of which that music arises.

Music is made meaningful by its connection to place and social environment. We always have the need of a meaning, because the human being always need a perceptible experience. The primary focus of the imaginary folklore process involved in this research is an ecological contemporary listening, and those listening attitudes and practices have their own history and have come about by means of a historical process that continues to exert its influence. Understanding the perception of musical meaning therefore involves a historical dimension that surfaces in different ways, and to different extent.

The result of this research has lead to the production of a group of new compositions. A new music program was born on the conceptual ground described in this text.

The advantages of this approach as far as music is concerned are that it places the emphasis on an investigation of the invariants that specify all of the phenomena that music is able to afford in relation to the diversity of perceptual capacities of different listeners; and that it offers a framework within which musical attributes that have previously been regarded as diverging poles can be understood together, from physical sources and musical structures to cultural meaning and critical content.

* This paper has been drafted and presented as a result of a research commissioned by Divadlo Continuo and supported by the Czech Ministery of Culture. I am grateful to Alessandro La Rocca, Barbora Doležalová, Pavel Štourač, Helena Štouračová, Kateřina Šobáňová, Martin Janda, Zuzana Bednarčíková, Markéta Krejčová, Martina Čápová, Atelier Teatro di Camedo, Jana Tomášová, Sam Mcgehee, Jakub Vlček, Eleonora Krůtová and her family, for the work that we have been doing together, helpful support and comments.

Bibliography:

CLARKE, Eric F. 2005: *Ways of Listening: an Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York: Oxford University Press.

STRANIERO, Michele L. 1991: *Manuale di Musica Popolare.* Milano: Bur.

TENZER, Michael – Roeder, John 2011: *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*. New York. Oxford University Press.

TRUAX, Barry 2001: *Acoustic communication.* Westport, CT: Ablex Publishing.

Summary

The subject of this research is folk music in southeastern Moravia. The tools of the research are following a track given by Ernesto De Martino, but with a peculiar perspective of an ecological perception of music. The current globalization processes, under the pressure of new communication technologies, are changing the meaning of music. How can folklore be sustainable and independent from nationalism and identity issues? From the intersections between sound, space and place comes an acoustic knowledge, that articulates on listening processes as actions of knowing. Imaginary folklore gives the sound the possibility to incarnate an empiric device. This essay proposes an experiment of imaginary folklore.

Key words: Imaginary folklore; ecology; acoustic perception; soundscape; field recordings; the Slovácko region; post-digital reality.

PREAB MEADAR – KREV Z VYSCHLÝCH KOSTÍ

Daire Bracken – Lorcán Mac Mathúna

V tomto příspěvku předkládáme výsledek našeho výzkumu lyrických struktur zaniklé gaelské tradice, která je přirozeně spjatá s jazykem a jeho místem ve společnosti. Zároveň ukazujeme, jak lze poetická metra této tradice využít coby schémata pro tvorbu nových hudebních typologií a příkladů.

Jak upozorňuje irský spisovatel Aodh De Blacam (1890–1951), v současném Irsku se dá jen těžko zjistit, jak vypadala irská gaelská společnost v době před konečným anglickým záborem Irska[1] (procesem, který se odehrával zhruba pět set let od invaze Normanů v roce 1169 do kolonizace Ulsteru Angličany v roce 1652). Je zcela zřejmé, že se od svých evropských feudálních sousedů naprosto lišila. Byla to totiž kmenová společnost a jako taková byla rozdrobena na množství malých království (De Blacam 1920: 100–101).

Výraznou a zásadní roli měl ve společenském gaelském řádu básník neboli *file* (pl. *filí*). Skládal chvalozpěvy na svého patrona, za což dostával výraznou odměnu a měl významné postavení (De Blacam 1920: 92).[2]

1. Robin Flower podává v knize *The Irish Tradition* [Irská tradice] otevřenou výpověď o úpadku postavení gaelského básníka *(file*) v Irsku 17. století (Flower 1947: 164–173). S konečným svržením gaelského politického řádu už básník nemohl získat politický patronát a byl neúprosně pronásledován nově usazenými anglickými kolonisty* a úředníky. Flower píše o případu, kdy voják nové armády Olivera Cromwella zajal básníka, jistého MacBrodina z Clare, svrhl ho z útesu a křičel za ním: „Teď si zpívej svoje veršíky, chudáčku.“ Aodh De Blacam pak (1920: 99) vysvětluje nepřátelství anglického dobyvatele k irskému bardickému básníkovi tím, že básník jednal jako propagandista, tedy jako jistý „básnící novinář“, ve prospěch gaelské politické věci.

* Temín kolonista se používá k označení nových anglických osadníků, kteří se usadili v zabraných a odlesněných gaelských územích během anglického záboru Irska. Kolonizování se odehrávalo postupně v dobách vlády Tudorovců a Stuartovců, s různým stupněm úspěchu.

2. Osborn Bergin vysvětluje práci a roli gaelských básníků takto: *„Poezii bardů jakéhokoliv období snadno poznáme podle její formy. Z větší části však nepředstavuje to, co by moderní kritik nazval poezií ve vyšším smyslu. Přestože se jí může nedostávat inspirace, nikdy jí nechybí umělecká dokonalost. Neboť musíme mít na paměti, že irský file neboli*

Činnost takových *filí* popisuje ve svých pamětech Ulick De Burgh, hrabě a markýz z Clanrickarde (1604–1657). Paměti byly publikované v roce 1722 a nám je zprostředkovává irský učenec a jazykovědec Osborn Bergin:

„*Předvedení a proslovení básně za přítomnosti hlavní osoby, které se báseň týkala, se odehrávalo se značnou obřadností, a to společně se zpěvem a instrumentální hudbou. Básník sám nic neříkal, jen vše řídil a dával pozor, aby všichni provedli svou část správně. Nejdřív získali skladbu od básníka pěvci, naučili se ji dobře zpaměti a nyní ji řádně deklamovali a drželi vyrovnané tempo s harfou, na kterou se při té příležitosti hrálo; pro zmíněný účel nebyl povolen žádný jiný nástroj než tento jediný*." (Bergin 1970: 8)

Neexistuje žádný záznam o tom, jak vypadala hra na harfu, ale už samotný fakt, že poezie měla jisté rytmické kvality, byla vytvořená spíše pro uchování v paměti než na papíře a byla recitovaná v odměřovaném rytmu, poskytuje fascinující možnosti pro tvůrčí představivost.[3]

V nedávno publikované knize o irské hudbě pro harfu poskytuje další vhled do této problematiky Brian Manners:

„*Dvorská představení byla veřejnou záležitostí, jakou bychom si dnes vůbec neuměli představit. Básník rozšiřoval své poselství pomocí intenzivní hudební řeči*." (Manners 2017: 30)

„*[…] pokud tuto irskou divadelní poezii přeložíme, ztrácí něco velmi výrazného. Zadruhé, ztrácí něco i v tom případě, kdy si ji čteme potichu, dokonce i v původní irštině. Zatřetí, pokud si*

bard nemusel nutně být inspirovaným básníkem. S tím nemohl nic dělat. Ve skutečnosti byl jakýmsi profesorem literatury a spisovatelem, vysoce trénovaným v používání vytříbeného literárního média, byl součástí dědičné kasty aristokratické společnosti, v níž zastával oficiální pozici na základě svého vzdělání, znalosti historie a tradic své země a klanu. Vykonával, jak O'Donovan poukázal před mnoha lety, funkce moderního novináře. Nebyl to autor písní. Často byl státním úředníkem, kronikářem, politickým esejistou, ostrým a satirickým pozorovatelem svých krajanů." (Bergin 1970: 3–4)

3. De Blacam (1920: 88) také popisuje učiliště pro bardy, v nichž budoucí *filí* praktikovali komponování ve tmě a museli se spoléhat na zpaměti naučená pravidla a samotný jazyk, aby pak vystavěli báseň v odpovídajícím metru a zachovali přísná pravidla sylabického metra, rýmové shody přízvučných samohlásek a aliterativní strukturu [aliterace = opakování shodných hlásek na začátcích slov].

ji jen prozpěvujeme nebo recitujeme, pořád něco ztrácí. Jenom tehdy, pokud je prozpěvovaná/zpívaná za specifického hudebního doprovodu gaelské harfy – jen v tom případě jsme svědky skutečné události. Potom se nabízí otázka – jak tedy celé představení znělo? Protože se nám z těchto dramatických představení zachovaly jen texty, žádná hudba, nemůžeme na tuto otázku nikdy plně odpovědět. Ale nikdo se ani náznakem nepokusil podat nějakou odpověď – až donedávna.“ (Manners 2017: 30)

„*Podle mého názoru vytvořila jistá irská hudební skupina v roce 2014 vůbec první audio nahrávku toho, jak mohlo pravděpodobně dílo gaelského mistra-básníka znít. Je to rapová hudba, jakou jste v životě neslyšeli*.“ (Manners 2017: 31)

„*I když místo irské harfy hrají tito hudebníci na housle a dávají prostor své umělecké svobodě, výsledek nám poskytuje přinejmenším náznak toho, co mohlo být. Nabídli všem ostatním vzor, jak by se tato nejstarší ze všech gaelských uměleckých forem mohla znovu zabydlet v představivosti a obrodit se*.“ (Manners 2017: 31)

Mannersem zmíněné hudební uskupení je duo Lorcán Mac Mathúha a Daire Bracken, kteří vystupují pod názvem Preab Meadar. V následující části tohoto příspěvku je podán popis některých prostředků, které tito hudebníci používají, definice jedné z typologií, které pro melodie vytvořili, a praktická ukázka této typologie.

Preab Meadar: Terminologie

Meadar (metrum)

Metrická struktura středověké irské sylabické poezie a v důsledku toho i textů Preab Meadar je označená jako $X^m + Y^n$. Číslo X označuje počet slabik v prvním řádku; číslo Y označuje slabiky v druhém řádku atd. Čitatele ‚m‘ a ‚n‘ označují počet slabik v posledním slově každého z řádků.[4]

4. Tuto metodu značení používá E. Knottová a vysvětlila ji ve své knize o irské sylabické poezii (Knott 1957: 13).

Uvedený vzorec vystihuje ve zkratce metrum sylabických veršů středověké irské poezie známé jako *dán dírách*[5] neboli přímý verš (*dán* = verš, báseň, *díreach* – přímý). Verš typu *dán díreach* využívá ke své stavbě metrum složené z nepřízvučných slabik, kde každý řádek končí slovem s daným sylabickým metrem, a dále pracuje s pravidly aliterace, rýmu, rýmové shody přízvučných samohlásek, asonance, konsonance a elize (De Blacam 1920: 94–95).[6]

Strukturovaná metodologie takového psaní umožňuje, aby bylo díky pravidelnému a rytmickému charakteru a opakující se básnické ornamentaci použito v pravidlech hudebních skladeb. Jedním z typů *dán díreach* se specifickým metrem je *séadnadh mór*, který popisujeme dále.

V tomto příspěvku se budeme detailně zabývat pouze metrem *séadnadh mór*. Metrum *séadnadh mór* má formu $8^2 + 7^3$, což znamená, že první řádek obsahuje 8 slabik a končí dvojslabičným slovem, zatímco druhý řádek obsahuje 7 slabik a končí trojslabičně. Toto sylabické metrum se opakuje ve třetím a čtvrtém řádku sloky, takže každý verš obsahuje dva z těchto patnáctislabičných cyklů.

Od uvedeného veršového metrického systému bylo odvozeno hudební označení taktu a metra označované stejně, tedy *séadnadh mór*. Toto označení vytvořili autoři tohoto příspěvku. Nejprve prozkoumali pravidla daného metra básně a odvodili pravidla pro komponování hudby tak, aby odrážela sylabickou a aliterativní strukturu básně.

V příloze příspěvku autoři uvádějí některé další příklady hudebního metra odvozené od *dán díreach*, které studovali a pro něž složili hudební skladby.

5. Termín přímý verš, *dán díreach*, odkazuje na zavedenou rigiditu při dodržování přísně definovaného metra. Přímý verš lze dále dělit na odlišná typická metra, z nichž každé má svá pravidla a přísné vzory sylabického metra, rýmové shody přízvučných samohlásek, konsonance, aliterace apod.

6. De Blacam (1920: 95–97) popisuje některé typy přímého verše, u každého podává jeho typický vzor slabik a aliterace. Také Knottová (1957: 12–20) popisuje výběr nejběžnějších metrických systémů přímého verše.

Preab

V moderní irštině znamená výraz *preab* skákat nebo odrážet se. V našem případě je užíván tak, že označuje taneční kvalitu metra. Hudební metra, kterými se autoři zabývají, byla odvozena z analýzy různých typů metra vybraných kategorií *dán díreach*. Klasifikací a definicí taxonomie těchto typů básnického metra se rozsáhle zabývali různí badatelé 19. a 20. století. Pro pochopení jednotlivých typů poetického metra a příkladů básní autoři tohoto příspěvku využili práce Jamese P. Carneyho Carneye (1967), Eleanor Knottové (1957) a Osborna Bergina (1970).

E. Knottová se ve své analýze irské poezie středověku z období let 1200–1600 zabývá typickými rysy dobového básnického stylu a stanovuje definice pro některé z typů metra, která používali irští básníci, včetně *dán díreach,* nejpřísnější a nejrigidnější odrůdy. V tomto příspěvku je v definicích typů básnického metra používáno názvosloví podle E. Knottové, a to jak v hlavním příkladu – *séadnadh mór,* tak v příkladech zveřejněných v příloze.

Melodie v tomto příspěvku jsou zkomponované v souladu s interpretací pravidel typologie každé básně. Texty (nebo slova každé básně), melodie v každém nápěvu a úpravy v rámci každé typologie jsou vzájemně zaměnitelné a mohou se hrát v sadách, podobně jako tomu je v současném repertoáru irské taneční hudby.

Nápěvová typologie – *séadnadh mór* $8^2 + 7^3$

Metrum, rým a aliterace s*éadnadh mór* poskytly následující nápěvovou typologii:

První takt vznikl z prvního osmislabičného řádku, který končí dvojslabičným slovem a poskytuje tak 4/4 takt, ale složený jako 4, 2 (nebo 6) a 2; druhý takt je odvozený z druhého sedmislabičného řádku s trojslabičnou koncovkou a dává druhému taktu 7/8 metrum, složené jako 2, 2 a 3.

Slova, která se rýmují, jsou zdůrazněná a zároveň je tak zvýrazněno spojení slova a hudby a završuje se tak rytmická struktura.

Poslední trojslabičná slova druhého a čtvrtého řádku se rýmují a jsou tak zdůrazněná. Poslední slovo třetího řádku se rýmuje s předposledním slovem čtvrtého řádku a tvoří tak zajímavý vnitřní důraz. Co se týká slabik, je toto rovno posledním dvěma slabikám třetího řádku (slabika sedm a osm), které se rýmují se slabikami tři a čtyři ve čtvrtém řádku.

Výsledek je hudebně velmi zajímavý. Konečná typologie nápěvu *séadnadh mór* se potom může počítat 1, 2, 3, 4; 5, 6, [7, 8 zdůrazněno]; 1, 2, [3, 4 zdůrazněno]; [5, 6, 7 zdůrazněno]. První věc, které si hudebník všimne, je rytmus: má komplexní označení taktu, a to s patnácti dobami (15/8). Aliterace v každém řádku dále zdůrazňuje rytmický tok a naznačuje melodické i rytmické kompoziční rámce.

Co se týká vztahu odpovědi a volání (viz obrázek), ten, kdo odpovídá, se přidává na zdůrazněné slabiky (noty), které jsou popsané výše.

Příklad *séadnadh mór*

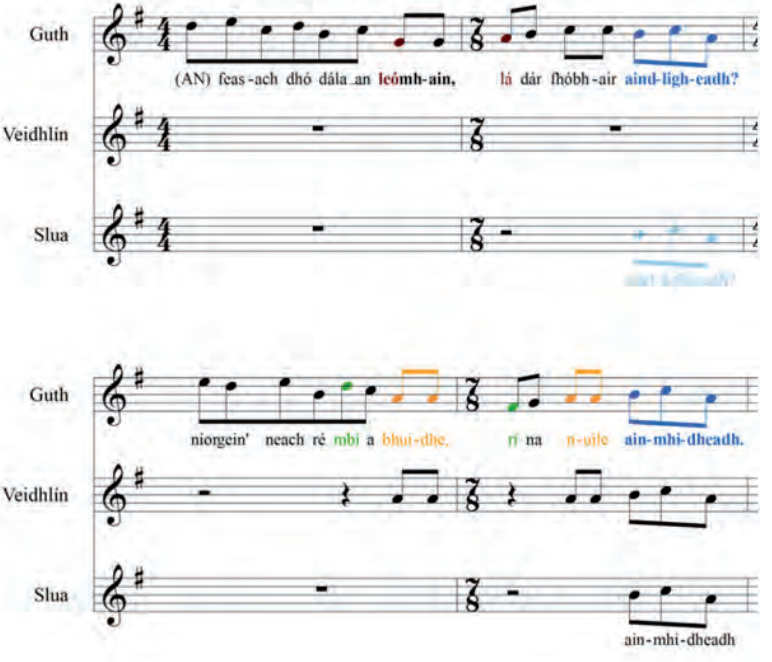
Lev a lišák; báseň typu *séadnadh mór,* autor Tadgh Dall Ó Huiginn (okolo 1588). Trojslabičná slova na koncích řádků 2 a 4 se rýmují, jsou zvýrazněná tučně, zatímco dvojslabičná slova z řádků 3 a 4, která představují rýmovou shodu přízvučných samohlásek, jsou označená modrou kurzívou. Hudbu složili a upravili Lorcán Mac Mathúna a Daire Bracken[7], 2010.

AN feasach dhó dála an leómhain,
lá dár fhóbhair **aindligheadh**
níor geineadh neach ré mbí a ***bhuide***,
rí na ***nuile*** **ainmhidheadh**.

Goiris na cheann ceathra an talmhan,
tiad chuige don **chéidiarraidh**;
dob iomdha fan gcuireadh ***gcuanach***
buidean ***uallach*** **éigialladh**.

Ní tháinig fa thus an chuiridh
ceann an chuineóil **shionnchamhail**,
anais amuigh uaidh fan ***aimsin***
go bhfuair ***aimsir*** **iomchubhaidh**.

Tiad na sionnaigh san séad chéadna
chuige arís ar **éinshlighidh**
righe riú níor choir ‘na ***ceardaibh***
‘na mbróin ***chealgaigh*** **chéimrighin**.



7. Tři notové osnovy označené slovy *guth*, *veidhlín* a *slua* znamenají hlas, housle a sbor.

Závěr

Během našeho výzkumu a ve skladbách, které následovaly, jsme dospěli k závěru, že metrum a pravidla přísně metrické slabičné poezie mohou být úspěšně použity jako základ pro komponování nové hudby a pro tvorbu a kategorizaci nové typologie nápěvů.

K tomu, abychom identifikovali vhodné básně a abychom pracovali s metrickými strukturami a pravidly přísně metrické irské veršové typologie v rámci *dán díreach*, jsme vyšli z již zmíněných prací E. Knottové, D. Greenea, O. Bergina a J. P. Carneye.

Dospěli jsme k závěru, že formy a terminologie gaelské poezie z Irska 13. až 17. století jsou vhodné pro analýzu předcházejících a následných děl gaelské poezie. Je jisté, že tato pravidla se původně vyvinula pro ranou irskou poezii (De Blacam 1920: 87), zatímco zřetězená aliterace, kterou jsme pozorovali ve zkoumané případové studii, se stala typickým rysem pozdější gaelské přízvučné metrické poezie.

Dále jsme dospěli k závěru, že pravidla této poezie mohou sloužit jako rádce pro komponování hudby; použili jsme básnické termíny a definice poezie k tomu, abychom popsali a zařadili odpovídající hudbu.

Současný stav irštiny, která je menšinovým jazykem, způsobuje, že jeho uživatelé mají ke svému dědictví komplikovaný vztah. Říká se, že minulost je jako jiná země, ať už je to minulost vzdálená čtyři sta nebo čtyřicet let. Pokud je jazyk té doby našemu chápání cizí, vzdálenost může být nepřekonatelná.

Naše práce s *dán díreach* vyústila do konkrétního a intuitivního díla. Prostřednictvím rytmů těchto nových typů nápěvů můžeme doslova vnímat tvůrčí práci středověkého irského mistra básníka.

Typy nápěvů, které jsme definovali, jsou nové a nemají srovnání. Do našich vystoupení přinášejí nové možnosti a výzvy; kromě jiného myšlenku, že zpěvák a instrumentalista spolupracují podle komplexních pravidel, která jsou v současné formě irské tradiční hudby nová.

V tomto příspěvku jsme se nezabývali tanci, které by hodily se k těmto nově poznaným rytmům. A je dost zajímavé, resp.

zvláštní, že staroirská literatura slovo ‚tanec' nezná. Pokud autoři popisují tělesné pohyby v souvislosti s hudbou na hostinách a podobných slavnostních akcích, najdeme často ve staroirské literatuře výrazy jako *preabarnail, léimneacht* nebo *opaireacht*. Sběratel irské hudby Breandán Breathnach (1971: 37) říká, že moderní irská slova pro tanec (*rince* a *damhsa*) jsou výpůjčky francouzského a anglického původu. Moderní ekvivalent termínu *preabarnail* v překladu zhruba znamená skákání. S největší pravděpodobností však tento termín ve středověkém Irsku v tomto významu nechápali.

Jedna z otázek, které z našeho výzkumu vyplývají, je, jaké taneční rytmy existovaly ve středověkém Irsku v době před anglickým záborem a jaké původní rytmy existovaly v celém dlouhém období záboru? Jak lidé tancovali na hostinách a při dalších společenských příležitostech? Na jakou hudbu? Náš výzkum zkoumal dobový rytmus v jeho jediné existující formě a výsledkem byly překvapivé a naprosto jedinečné výtvory.

Pro vybrané typologie nápěvů, které jsme vytvořili, jsme navrhli několik jednoduchých tanečních pohybů, ale zatím jsme je neotestovali. Bylo by zajímavé tuto oblast prozkoumat a vyzkoušet jako pokračování projektu komponování. V době, kdy píšeme tento materiál, spolupracujeme s tanečníky irského stylu *sean-nós* na představení, v němž by vyzkoušeli rytmy Preab Meadar prostřednictvím tradičního irského perkusivního tance.

* Finanční podporu tomuto projektu poskytla Rada pro umění Irska v rámci schématu Deis (2010). Identifikační číslo žádosti bylo A024472.

Literatura:

BERGIN, Osborn 1970: *Irish Bardic Poetry*. David Greene and Fergus Kelly eds. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.

BREATHNACH, Breandan 1971: *Folk Music and Dances of Ireland*. Dublin: Mercier Press.

CARNEY, James P. 1967: *Medieval Irish Lyrics*. Dublin: Dolmen Press.

De BLACAM, Aodh 1920: *Gaelic Literature Surveyed*. Dublin: The Phoenix Publishing Company.

FLOWER, Robin 1947: *The Irish Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
GREENE, David (ed.) – O'CONNOR, Fergus (trans.) 1967: *A Golden Treasury of Irish Poetry A.D. 600 to 1200.* London: Macmillan.
KNOTT, Eleanor 1957: *An Introduction to Irish Syllabic Poetry 1200–1600.* Druhé, upravené vydání. Dublin: Dublin Institute for advanced studies.
MANNERS, Brian 2017: *Cláirseach Choláiste na Tríonóide: An Uirlis Cheoil Is Coimhthíche Ar Domhan / The Trinity College Harp: The Most Exotic Musical Instrument in the World.* Dublin: Dubhlin Nua Publishing.
MURPHY, Gerard 1956: *Early Irish Lyrics.* Oxford: Oxford University Press.

Preab Meadar – The Blood of Dried Bones

Preab Meadar is a created synthesis of words, music, and dance, carried out by Lorcán Mac Mathúna and Daire Bracken, through their investigation of the Gaelic medieval syllabic poetry known as the '*Dán Díreach*'. The aim of this study was to establish an original collection of Irish dance rhythms, from clues in the written language of the Gaelic literary tradition prior to the final English conquest of Ireland, and the end of the Irish bardic literary tradition (mid 17th century). Compositions and dances stemming from the language are an intrinsic and new creative link to a cultural legacy of a time and place. The period between the 13th and 17th centuries in Ireland saw the pinnacle of structured language in the *Dán Díreach*; a strict meter, syllabic poetic form, of diverse typologies. In our studies of this arcane art we have found new ways of engaging with language and our historic traditions; and connecting the past and present through unprecedented musical rhythms.

Key words: Gaelic poetry; music; dance; meter; *Dán Díreach*; Preab Meadar; bouncing meter; *file* (pl. *filí); Séadnadh Mór*; strict meter; syllabic poetry; complex time.

PŘÍLOHA

Některá další studovaná básnická poetická metra typu *dán díreach*:

Deachnadh bheag $5^1 + 5^1$

Je to jeden z jednodušších metrických systémů, který se skládá z čtyř rovnocenných pětislabičných řádků a poskytuje novému typu nápěvu 5/8 rytmus; tento rytmus není v současné irské taneční hudbě běžný.

Poslední slabika druhého a čtvrtého řádku se rýmují a první a třetí řádek znějí stejně nebo aliterují s rýmovanými slovy. To nám dává složení 4 a 1 v taktu z pěti not, ale jak jsme zjistili, na začátcích řádků se běžně vyskytovala dvojslabičná slova, což nám dává složení 2, 2 a 1. Pro jasné pochopení jsme napsali skladby s úpravou not 2, 3.

Aliterace se vyskytuje velmi často a poskytuje sekundární důraz a plynulost nástroji, který odpovídá. Často jsou v řádku tři aliterující slova a totéž často následuje i v dalším řádku.

Příklad

LÉTO
Tánic sam slán sóer
dia mbí clóen caill chíar;
lingid ag seng snéid
dia mbí réid rón rían.

Canaid cuí ceól mbláith
dia mbí súan sáím réid;
lengait eóin ciúin crúaich
ocus daim lúaith léith.

(*Anonym, 10. nebo 11. století)*

Rannaighneacht ghairid $3^1 + 7^1$

(rannaighneacht cetharchubaid garit dialtach) je verze ***Rannaigheacht mhór*** $\mathbf{7^1 + 7^1}$, kde první řádek má pouze tři slabiky a další tři řádky sledují běžná pravidla. V případě, že řádek končí dvojslabičně, jmenuje se *rannaighneacht cetharchubaid garid récomarcadh.*

Příklad

Ro boí tan
Ba linn orddan loch dá dám
Nípu é in loch ba orddan
Acht flaith Aeda maicc Colggan

(Anonym, 6. století)

Deibhidhe $7^x + 7^{x+1}$

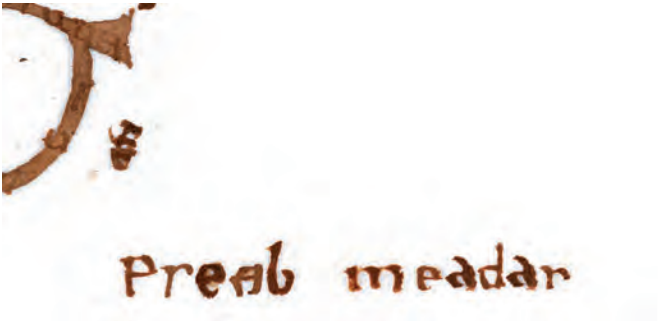
Deibhidhe je nejběžnější používaný sylabický metrický systém. Konec prvního řádku se rýmuje s druhým řádkem a třetí se rýmuje se čtvrtým a jsou to slova nestejné slabičné délky --- x se rýmuje s 1+x (*rinn* a *ardrinn*). Výsledkem je zajímavý důraz v nepravidelném taktu a složenina v 7/8 rytmu. Mezi dvěma slovy v každém řádku najdeme také aliteraci; konečná slabika čtvrtého řádku aliteruje s předchozím přízvučným slovem. Mezi třetím a čtvrtým řádkem jsou nejméně dvě vnitřní rýmové shody přízvučných samohlásek.

Příklad

BOUŘE
Anbthine mór ar muig lir
Dána tar a hardimlib
At-racht gáeth, ran goin gaim garg
Co tét tar muir mórgelgarb
Dos árraid ga garggemrid

Gním in muige, mag Lir Lór
Ro lá sním ar ar sír shlóg
Écht móo cách (ni lugu)
cid as inganttu didiu
in scél direcra dimor

(Ruman,7. století)



Ukázka písma ze Žaltáře z Faddan More; ze sbírek Irského národního muzea / Image based on The Fadden More Psalter; Ard Mhúsaem na hÉireann

Lorcán Mac Mathúna and Daire Bracken. Photo by Viv Holst; vectors by Daire Bracken

PREAB MEADAR – THE BLOOD OF DRIED BONES

Daire Bracken – Lorcán Mac Mathúna

This paper presents discussion of an investigation undertaken into the lyrical structures of a dead Gaelic tradition, connected intrinsically with language and its place in its society; it shows the use of this tradition's poetic meters as templates for the creation of new music typologies and instances.

As Aodh De Blacam (1890–1951) comments, Irish Gaelic society prior to the final English conquest of Ireland (a campaign that took 500 years to complete between the Norman invasion in 1169 and the plantation of Ulster in 1652) was unrecognisable to the Ireland of today[1]. Of greater relevance it was irreconcilably different to the feudal kingdoms of its European neighbours. Being a tribal society, it was broken into many petty kingdoms (De Blacam 1920: 100–101).

The *file* (the Gaelic poet, plural *filí)* had a significant and crucial role in the Gaelic order, acting as the eulogizer of his patron, and receiving substantial reward and position in return (De Blacam 1920: 92).[2]

1. Robin Flower in *The Irish Tradition* (Flower: 1947:164–173) gives a revealing account of the decline of the status of the Gaelic poet (file) in Ireland in the 17th century. With the Gaelic political order finally overthrown the poet could no longer find political patronage and was inexorably pursued by the newly planted* English settlers and officials. He gives an account of a soldier of Oliver Cromwell's model army seizing a poet, a MacBrodin of Clare, casting him over a cliff and shouted after him "sing your ran now little man". De Blacam (1920: 99) contextualises this enmity of the English conqueror to the Irish Bardic poet, who he explains acted as a propagandist, or a sort of "poetic journalist," for the Gaelic political cause.

* "Planter" is a term used to describe the new English settlers who were settled on seized and cleared Gaelic lands during the English conquest of Ireland. The plantations occurred piecemeal over the Tudor and Stewart period with varying levels of success.

2. Contextualising the work and role of the *file*, Osborn Bergin writes: "*Bardic Poetry of any period is easily distinguished by its form. A great deal of it is not really what a modern critic would call poetry in the higher sense. But though it may lack inspiration, it is never wanting in artistic finish. For we must remember that the Irish file or bard was not necessarily an inspired poet. That he could not help. He was,*

The performance of the work of the *filí* was described in an account of the 5th Earl and Marquis de Clanrickarde, Ulick De Burgh (1604–1657) in his memoirs (published in 1722). He says (as quoted by Irish scholar and linguist Bergin):

"*The Action and Pronounciation of the Poem in the Presence* […] *of the Principal person it related to, was performed with a great deal of Ceremony, in a Consort of Vocal and instrumental Musick. The poet himself said nothing, but directed and took care, that everybody else did his part right. The bards having first had the Composition from him, got it well by heart, and now pronounced in orderly, keeping even pace with a Harp, touch'd upon that Occasion; no other musical instrument being allowed of for the said purpose than this alone.*" (Bergin 1970: 8)

There is no record of what this harp music sounded like, but the fact that the poetry had such rhythmic qualities and was composed to be retained in memory rather than on paper, and was recited with measured rhythm, leave intriguing possibilities to the creative imagination[3].

Brian Manners (2017) in a recently published book on Irish harp music gives more insight:

"*Court performances were public events and not like we would imagine at all. The poet got his message across by using an intense musical speech.*" (Manners 2017: 30)

"[…] *this theatrical Irish poetry loses something significant if it is translated. Secondly, it still loses something if it is just read*

in fact, a professor of literature and a man of letters, highly trained in the use of a polished literary medium, belonging to a hereditary caste in an aristocratic society, holding an official position therein by virtue of his training, his learning, his knowledge of the history and traditions of his country and his clan. He discharged, as O'Donovan pointed out many years ago, the functions of the modern journalist. He was not a song writer. He was often a public official, a chronicler, a political essayist, a keen and satirical observer of his fellow-countrymen." (Bergin 1970: 3–4)

3. De Blacam (1920: 88) also describes the bardic colleges where the apprentice "*filí*" practiced composing in the dark relying on the memory of rules and language alone to construct their poems in the appropriate meters, maintaining strict rules of syllabic measure, rime, and alliterative structure.

silently, even in the original Irish. Thirdly, if it is just chanted or recited, it is still losing something. Only if it is chanted/sung with its specific musical accompaniment on Gaelic harp—only then are we witnessing the real event. So that begs the question—what did it all sound like? Because we have been left no music, only the lyrics, of these dramatic performances, we can never answer that question fully. But nobody has attempted even a vague answer to that question—until very recently." (Manners 2017: 30)

"*In 2014 an Irish music group made, in my opinion, the first audio recordings of what a Gaelic master-poet's work might possibly have sounded like. This is rap music like you've never heard before.*" (Manners 2017: 31)

"*Although violin is used rather than a Gaelic harp, and the musicians must take a lot of artistic liberty, it at least gives us a sense of what might have been. They have offered a template to others as to how the most ancient of all Gaelic art forms might be re-imagined and reborn.*" (Manners 2017: 31)

The group Manners described above is the duo of Lorcán Mac Mathúna and Daire Bracken under the moniker of Preab Meadar. What follows hereunder is a description of some of the devices employed by this group, a definition of one of their created tune typologies, and an instance of the same.

Preab Meadar: Terminology

Meadar (metre):
The metrical structure of medieval Irish syllabic poetry, and by corollary the lyrics of Preab Meadar, is annotated as $X^m + Y^n$. The first number 'X' indicating the amount of syllables in the first line; the second 'Y' indicates the syllables in the second line and so forth. The numerators 'm' and 'n' denote the amount of syllables in the last word of each respective line.[4]

4. This method of annotation is the one used by Eleanor Knott and explained by her in her book on Irish syllabic poetry (Knott 1957: 13).

The above annotation is a shorthand way of describing the meters of the syllabic verse medieval Irish poetry known as *Dán Díreach*[5]—"straight poem" (*dán* = poem, *díreach* = straight). The *Dán Díreach* is an approach to poetic composition where the meter consists of unstressed syllables, where each line finishes with a word of a set syllabic measure, and further rules of alliteration, rhyme, rime, assonance, consonance and elision apply (De Blacam 1920: 94–95).[6]

The structured methodology of this writing allows for its utilisation in musical composition rules due to its regular and rhythmic nature, and its repetitive literary ornamentation. The *Séadnadh Mór* is a type of *Dán Díreach*, with a specific meter described below.

In this paper we will be discussing only the *Séadnadh Mór* meter in depth. The *Séadnadh Mór* takes the form $8^2 + 7^3$ indicating that the first line contains 8 syllables and finishes with a disyllabic word, whilst the second line contains 7 syllables and finishes with a trisyllable. This syllabic measure is repeated over line 3 and 4 of the stanza so that each verse contains two of these 15 syllable cycles.

From this poetic meter a musical time signature and meter was derived—also called *Séadnadh Mór*. This time signature was created by the authors, working from first principle, by examining the rules of meter of the poem, and deriving music compositional rules reflective of the syllabic and alliterative structure of the poem.

The Appendix includes some other instances of musical meters derived from the *Dán Díreach* that we have studied and made compositions for.

5. *Dán Díreach* is a term which refers to its unwavering rigidity in keeping to strictly defined meters. The *Dán Díreach* can be further subdivided into distinct meters, each with their own rules and strict patters of syllabic measure, rime, consonance, alliteration etc.

6. De Blacam (1920: 95–97) describes some types of *Dán Díreach*, each with its own pattern of syllables and alliteration. Knott (1957: 12–20) also describes a selection of the most common *Dán Díreach* meters.

Preab

In modern Irish the word '*preab*' means to leap or bounce. In this instance it is used to signify the dancing of the meter. The music meters in question were derived by the authors stemming from an analysis of the meters of a selection of categories of *Dán Díreach.* Classification and taxonomical definition of these poetic meters has been extensively done by various scholars of the 19th and 20th centuries, and the publications of James P. Carney (1967), Eleanor Knott (1957), and Osborn Bergin (1970), were consulted for both an understanding of the poetic meters and for instances of poems.

In her analysis of the characteristics of Gaelic poetry of the medieval period 1200–1600 AD, Knott (1957: 12–20) describes the characteristics of this poetic style, and sets out definitions for some of the types of meters used by the Gaelic poets, including the strictest and most rigid branch, the *Dán Díreach*. We use the same nomenclature described by Knott, in the definitions of poetic meters used in this paper, both in the main example—the *Séadnadh Mór*—and in the examples used in the appendix.

The melodies herein are composed using an interpretation of rules set out in each poem typology. The lyrics (or words of each poem), the melodies in each tune, and the arrangement within each typology are interchangeable and can be performed in sets, just as tune sets exist in the current repertoire of Irish dance music.

Tune typology—*Séadnadh Mór* $8^2 + 7^3$

The metre, rhyme and alliteration of the *Séadnadh Mór,* provided a tune typology as follows:

The first bar was established from the first octosyllabic line that finishes with a dissyllabic word providing a bar of common time but grouped as 4, 2 (or 6) and 2; the second bar is derived from the second heptasyllabic line with a trisyllabic ending providing the second bar of 7/8 timing, grouped as 2, 2 and 3.

Emphasis is introduced on the rhyming words, highlighting the words with the music and completing the rhythmical structure.

The final trisyllabic words of the second and fourth line rhyme and are thus emphasised. The final word of the third line rhymes with the penultimate word of the fourth line, providing an interesting internal emphasis. In sense of syllables this equates to the final two syllables of line 3 (syllable 7 and 8) rhyming with syllables 3 and 4 of line 4.

Musically this has an interesting relevance. The resulting *Séadnadh Mór* tune typology may be counted 1, 2, 3, 4; 5, 6, [7, 8 emphasised]; 1, 2, [3, 4 emphasised]; [5, 6, 7 emphasised]. The first thing a musician will notice is that this rhythm is a complex time signature with 15 beats per bar notated as 15/8. Alliteration in each line further enhances the rhythmic flow, and suggests melodic and rhythmic compositional frameworks.

In the answer and call relationship, shown (see below), the answerer joins for the emphasised syllables (notes) described above.

***Séadnadh Mór* Example**

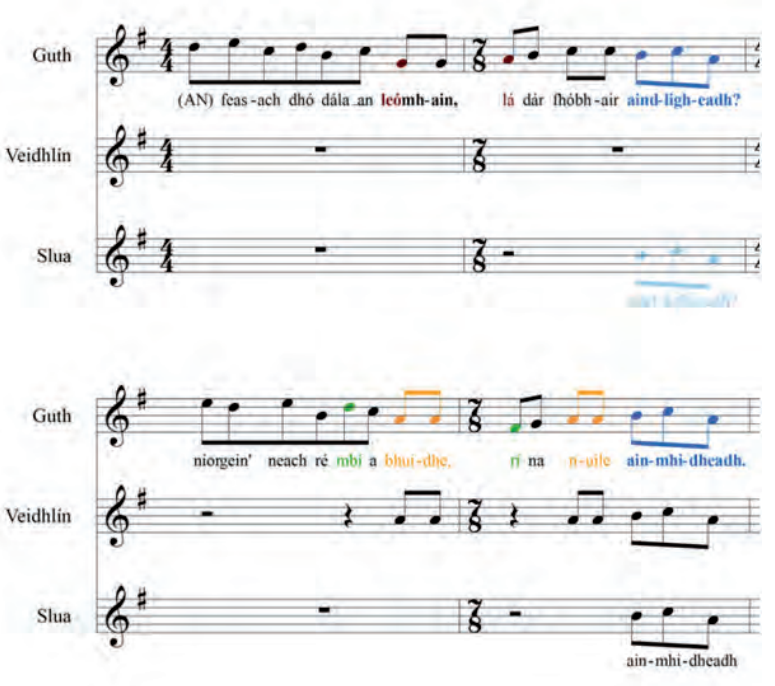
The Lion and the Fox; a *Séadnadh Mór* poem by Tadgh Dall Ó Huiginn (cc. circ. 1588). The tri-syllabic rhyming words ending lines 2 and 4 are highlighted in bold whilst the riming disyllabic words of lines 3 and 4 are highlighted in blue italics. Music and arrangement Lorcán Mac Mathúna and Daire Bracken[7], 2010.

AN feasach dhó dála an leómhain,
lá dár fhóbhair **aindligheadh**
níor geineadh neach ré mbí a ***bhuide***,
rí na ***nuile*** **ainmhidheadh**.

Goiris na cheann ceathra an talmhan,
tiad chuige don **chéidiarraidh**;
dob iomdha fan gcuireadh ***gcuanach***
buidean ***uallach*** **éigialladh**.

Ní tháinig fa thus an chuiridh
ceann an chuineóil **shionnchamhail**,
anais amuigh uaidh fan ***aimsin***
go bhfuair ***aimsir*** **iomchubhaidh**.

Tiad na sionnaigh san séad chéadna
chuige arís ar **éinshlighidh**
righe riú níor choir ‘na ***ceardaibh***
‘na mbróin ***chealgaigh*** **chéimrighin**.



7. The three staff lines labelled: *guth*, *veidhlín*, and *slua*, translate as: voice, violin, and chorus, respectively.

Conclusion

In our research and subsequent composition, we established that the meters and rules of strict meter syllabic poetry could be successfully used as a basis for the composition of new music, and for the creation and categorisation of new tune typologies.

Work conducted by scholars such as E. Knott, D. Greene, O. Bergin, and J. P. Carney were consulted for the identification of suitable poems, and for the metric structures and rules of strict meter Gaelic syllabic poem typologies which comprise the *Dán Díreach*.

We established that the forms and terminology of Gaelic poetry of the Middle Irish period (13th–17th centuries) suited the analysis of preceding and subsequent works of Gaelic poetry. Indeed these rules originally arose from earlier Irish lyrics (De Blacam 1920: 87) whilst the chaining alliteration which we witnessed in the case study examined became a common feature of later Gaelic stressed meter poetry.

Furthermore we established that the rules of this poetry could be used to guide music composition; and we used the poetic terms and definitions of the poetry to describe and classify the corresponding music.

The present state of Irish as a minority language leaves speakers with a fraught relationship with their heritage. The past, it is said is a different country, whether that is 400 years ago or 40 the distance can be just as overwhelming if the language of that time is alien to your comprehension.

Our work with the *Dán Díreach* has resulted in a tangible and intuitive body of work where the creativity of the master poet of medieval Ireland can literally be felt through the rhythms of these new tune types.

The tune types we have defined are unprecedented and with them they bring new performance challenges and opportunities; amongst them the concept that voice and instrumentalist are operating to complex partnership rules which are new to Irish Traditional music in its current form.

In this paper we have not discussed the dances that might go with these new rhythm signatures. 'Dance' strangely enough is an unknown word in Old-Irish literature. Where bodily movement to music is described at feasts and other celebratory occasions in Old-Irish literature, terms such as *Preabarnail, léimneacht,* or *opaireacht* were often used. Irish music collector Breandán Breathnach (1971: 37) states that the modern Irish words for dance (*rince* and *damhsa*) were loan words of French and English origin. *Preabarnail* by its modern equivalent translates roughly as buck-leaping. It is likely that this is not what was understood by the term in medieval Ireland.

One of the questions this poses is what dance rhythms existed in pre-conquest medieval Ireland, and what native rhythms existed during this extended period of conquest? How did people dance at feasting and other social occasions? What was the music like? Our research explored rhythm of the period in its only extant form, and came up with surprising and utterly unique creations.

We have devised some simple dance movements for some of the tune typologies we created, but have not tested them. This would be an interesting area to explore and test as a follow-on from the composition project. At the time of writing the authors are developing a performance with Irish *Sean-Nós* dancers to explore the rhythms of Preab Meadar through traditional Irish percussive dance.

* The research funding for this project was provided by the Arts Council of Ireland under their Deis scheme (2010). The application ID was A024472.

Bibliography:

BERGIN, Osborn. 1970. *Irish Bardic Poetry*. David Greene and Fergus Kelly eds. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.

BREATHNACH, Breandan. 1971. *Folk Music and Dances of Ireland*. Dublin: Mercier Press.

CARNEY, James P. 1967. *Medieval Irish Lyrics*. Dublin: Dolmen Press.

De BLACAM, Aodh. 1920. *Gaelic Literature Surveyed.* Dublin: The Phoenix Publishing Company.

FLOWER, Robin. 1947. *The Irish Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
GREENE, David ed.; O'CONNOR, Fergus trans. 1967. *A Golden Treasury of Irish Poetry A.D. 600 to 1200.* London: Macmillan.
KNOTT, Eleanor. 1957. *An Introduction to Irish Syllabic Poetry 1200–1600.* 2nd ed. Dublin: Dublin Institute for advanced studies.
MANNERS, Brian. 2017. *Cláirseach Choláiste na Tríonóide: An Uirlis Cheoil Is Coimhthíche Ar Domhan / The Trinity College Harp: The Most Exotic Musical Instrument in the World.* Dublin: Dubhlin Nua Publishing.
MURPHY, Gerard. 1956. *Early Irish Lyrics.* Oxford: Oxford University Press.

Summary

Preab Meadar is a created synthesis of words, music, and dance, carried out by Lorcán Mac Mathúna and Daire Bracken, through their investigation of the Gaelic medieval syllabic poetry known as the '*Dán Díreach*'. The aim of this study was to establish an original collection of Irish dance rhythms, from clues in the written language of the Gaelic literary tradition prior to the final English conquest of Ireland, and the end of the Irish bardic literary tradition (mid 17th century). Compositions and dances stemming from the language are an intrinsic and new creative link to a cultural legacy of a time and place. The period between the 13th and 17th centuries in Ireland saw the pinnacle of structured language in the *Dán Díreach*; a strict meter, syllabic poetic form, of diverse typologies. In our studies of this arcane art we have found new ways of engaging with language and our historic traditions; and connecting the past and present through unprecedented musical rhythms.

Key words: Gaelic poetry; music; dance; meter; *Dán Díreach*; Preab Meadar; bouncing meter; *file* (pl. *filí); Séadnadh Mór*; strict meter; syllabic poetry; complex time.

APPENDIX

A selection of other *Dán Díreach* poetic meters studied:

Deachnadh bheag $5^1 + 5^1$

One of the simpler metres consisting of 4 equal pentasyllabic lines providing a 5/8 rhythm for this new tune type; a rhythm, not currently common to Irish dance music.

The final syllable of the second and fourth lines rhyme and the first and third line normally consonate or alliterate with the rhyming words. This gives us a grouping of 4 and 1 in the 5-note bar, but we found dissyllabic words were common at the beginnings of the lines providing us with a 2, 2 and 1 grouping. We have written the pieces with a 2, 3 note arrangement for clarity.

Alliteration is very prevalent and provides the secondary emphasis and flow for the answering instrument. There is often 3 alliterating words per line and it frequently follows through to the next line.

Example

SUMMER
Tánic sam slán sóer
dia mbí clóen caill chíar;
lingid ag seng snéid
dia mbí réid rón rían.

Canaid cuí ceól mbláith
dia mbí súan sáím réid;
lengait eóin ciúin crúaich
ocus daim lúaith léith.

(*Anonymous, 10th or 11th century)*

Rannaighneacht ghairid $3^1 + 7^1$

(rannaighneacht cetharchubaid garit dialtach) a version of the ***Rannaigheacht mhór*** $\mathbf{7^1 + 7^1}$ where the first line is only three syllables in length and the other three lines follow the normal rules. Should the lines end in dissyllables it's called *rannaighneacht cetharchubaid garid récomarcadh.*

Example

Ro boí tan
Ba linn orddan loch dá dám
Nípu é in loch ba orddan
Acht flaith Aeda maicc Colggan

(Anonymous 6th century)

Deibhidhe $7^x + 7^{x+1}$

Deibhidhe is the commonest syllabic metres used. The final of the first line rhymes with the second and the third rhymes with the fourth between words of unequal syllabic length --- x rime with 1+x (rinn and ardrinn). This provides an interesting alternating bar emphasis and grouping in a 7/8 rhythm. There is also alliteration in between 2 words in each line; final syllable of the fourth line alliterates with the preceding stressed word. There are at least two internal rimes between the third and fourth line.

Example

THE TEMPEST
Anbthine mór ar muig lir
Dána tar a hardimlib
At-racht gáeth, ran goin gaim garg
Co tét tar muir mórgelgarb
Dos árraid ga garggemrid

Gním in muige, mag Lir Lór
Ro lá sním ar ar sír shlóg
Écht móo cách (ni lugu)
cid as inganttu didiu
in scél direcra dimor

(Ruman, 7th century)

PŘED ZRCADLEM: ZROZENÍ PÍSNIČKÁŘE JAKO KOMICKÁ OVERTURA?

Jan Sobotka

I.

Na folkové scéně bychom již z podstaty věci čekali vyšší míru moudrosti, nebo alespoň předstírané rezervovanosti, než jakou představují bezvýhradná podlehnutí idolům realizovaná občas třeba teenagerskými exhibicemi před zrcadlem. Podobné záležitosti si obvykle spojujeme spíše s jinými hudebními žánry, leč mnohé nasvědčuje, že i zdánlivě střízlivý folk může v určitých momentech být svým způsobem komedie. Už v roce 1965 Paul Nelson konstatoval, že se folkaři vyvinuli v dosti konvenční formu, s oblečením „*tak zmuchlaným, jak jen to rodiče dovolí*“ a „*s neregionálním dialektem utopického Západu, z něhož pocházejí Bob Dylan a Jack Elliott, z mytické pustiny, kde všichni muži mluví jako Woody Guthrie a jejich nahrávky pořizuje Moses Asch*[1] (Cantwell 1997: 329).

Prazdroje tohoto bizarního fenoménu je možno hledat právě již ve vazbách mezi výše zmíněnými velikány: Jak známo, v období kolem roku 1961 nehrál dvacetiletý Dylan (* 1941) po nějaký čas nic jiného než písničky Woodyho Guthrieho (1912–1967)[2] – jak sám říká, „*byl jsem taková guthrieovská hrací skříň*“ (Dylan 1988). Folkový dějepisec Dick Weissman k tomu poznamenává, že tehdy ovšem „*bylo nepřijatelné označovat Dylana za nějakou imitaci. Tenhle druh kritiky byl vyhrazen pro Brothers Four a Kingston Trio,*

1. Moses Asch (1905–1986), zakladatel Folkways Records, první společnosti vydávající folkovou hudbu.
2. Zaznamenány ve sledovaném období jsou např. *This Land Is Your Land*, *Pastures of Plenty*, *Great Historical Bum*, *Columbus Stockade Blues*, *Jesus Christ*, *Talking Columbia*, *Talking Merchant Marine*, *Car Car*, *Hangknot, Slipknot*, *Talking Fish Blues*, *Rambling Round*, *Howdido*, *Don't Push Me Down*, *Come See*, *I Want My Milk*, *Ranger's Command*, *Pretty Boy Floyd*, *1913 Massacre*, *I Ain't Got No Home*, *VD Blues*, *VD Waltz*, *VD City*, *VD Gunner's Blues*, *Hard Travelin'* a též lidové písně Guthriem upravené. Viz *Still On the Road* [online] [cit. 22. 7. 2017]. Dostupné z: <http://www.bjorner.com/still.htm>.

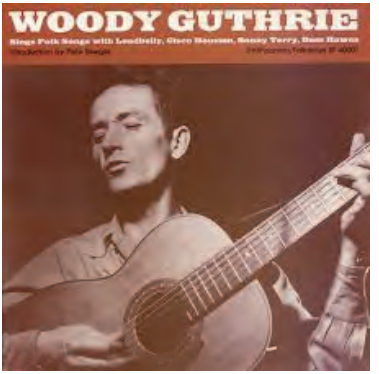
Obr. 1. Dorothea Lange: Domorodý farmář na podpoře. Goodliet, Hardeman County, Texas, červen 1938. Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA-OWI Collection, [LC-USF34-018277-C]

z nichž ovšem ani jedni nikdy nepředstírali, že by byli čímkoliv jiným, než čím ve skutečnosti byli" (Weissman 2005: 156) (obr. 2a, 2b).

Ale Dylan – s ostentativním neúčesem, držákem harmoniky na krku, nezaměnitelným držením kytary a oděvem ve stylu autentických snímků fotografů Farm Security Administration (obr. 1) – v té době rozhodně nechtěl být tím, čím ve skutečnosti byl, tedy uprchlíkem z rodiny obchodníka elektroinstalačním materiálem z Minnesoty. Chtěl být potulným písničkářem právě typu Guthrieho (ten ovšem ironií osudu pocházel z rodiny obchodníka realitami a místního politika z Oklahomy a jeho image proletářského barda byla tedy rovněž dílem volby, když ne přímo sebestylizace) a dobové fotografie svědčí, že dobře věděl, jak se před objektivem v takového Woodyho proměnit (obr. 3a, 3b).

Nabízí se samozřejmě otázka, nakolik se na formování folkového estetického kánonu 60. let podíleli tehdejší fotografové. Lze se domnívat, že významně. Možná i oni sami svými objektivy v každém tehdejším písničkáři tak trochu hledali dalšího Guthrieho.

Obr. 2a, 2b. The Brothers Four a The Kingston Trio



Obr. 3a, 3b. Woody Guthrie a Bob Dylan

Portréty tohoto ražení bezvýhradně korespondovaly s výše naznačeným Dylanovým repertoárem, kterým – jak potvrzují pamětníci – se stal pro své okolí nepříliš žádoucím společníkem (Sobotka 2016: 31). Jeden z méně shovívavých kolegů mu proto tehdy pustil desku jemu do té doby neznámého zpěváka jménem Ramblin' Jack Elliott (* 1931) (obr. 4), který v té době pobýval v Anglii. „*Deska se začala otáčet a Jackův hlas zaburácel místnostmi. San Francisco Bay Blues, Ol'Riley a Bed Bug Blues prolétly*

Obr. 4. Ramblin' Jack Elliott

jako blesk. Tedy, pomyslel jsem si, tenhle chlapík je fakt skvělej. Zní přesně jako Woody Guthrie, ale uvolněnější, nebezpečnější, a ani nezpívá jen samý Guthrieho písničky. Cítil jsem se jako bych byl náhle uvržen do pekel." (Dylan 2004: 250–252)

O deset let starší Elliott, marnotratný syn newyorského chirurga, už měl tehdy guthrieovskou horečku za sebou a s laskavým nadhledem svůj vzor občas i obratně parodoval, čímž vedle sebe položil v podstatě dvojí odraz: vyzrálý styl, v mnohém překonávající mistra, a úsměvné ohlédnutí za svým mladistvým poblouzněním. S Guthriem kdysi cestoval a učil se jeho písničky ne z desek, ale přímo od něj. A také prožil naostro mnohá dobrodružství, jaká si Dylan mohl jen vymýšlet.

V této situaci se Bob Dylan nakonec dočkal osočení, že nenapodobuje ani tak svůj vzor, ale vlastně pouze druhotně odráží jeho elliottovské zrcadlení. Takový dojem vyvolal nejen na newyorské scéně, ale i v Londýně, kde folkařští pamětníci po letech též potvrzují, že jim tehdy přišel jen jako nepovedený Elliott (Bean 2014: 87).

V užším kruhu přátel se možná Dylan opravdu občas až přes míru převtělil ve svůj idol, nicméně dochované záznamy dokládají, že před mikrofonem, ať už v soukromí, ve studiu či na scéně, měl svůj repertoár plně pod kontrolou.

4 (Guthrie)/27 (celkem)	květen 1960	1/2	říjen 1961
0/11	červen 1960	0/1	říjen 1961
3/13	září 1960	4/22	listopad 1961
4/10	únor–březen 1961	1/18 [2/43]	listopad 1961
3/3	květen 1961	1/14	listopad 1961
9/25	květen 1961	1/9	listopad 1961
0/5	červenec 1961	6/26	prosinec 1961
1/6	září 1961	1/11	leden 1962
2/10	září 1961	0/2	leden 1962

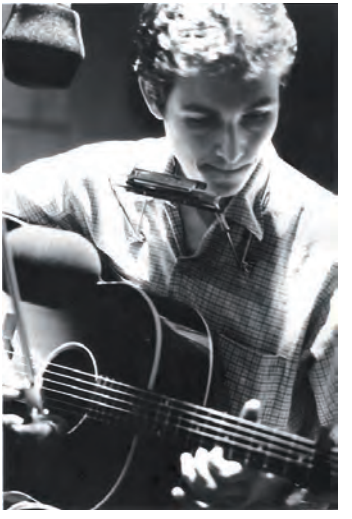
Podíl Guthrieho písní na dochovaných soukromých, koncertních a studiových nahrávkách Boba Dylana v období od května 1960 do ledna 1962 (Still On the Road). Dostupné z: <http://www.bjorner.com/still.htm>

Svoji vyhraněně guthrieovskou kapitolu jednoznačně uzavřel na své první desce v roce 1962 vlastní písní věnovanou Woodymu[3] (byť s nápěvem převzatým z Guhrieho nahrávky *1913 Massacree*).[4] Pozdější návraty ke guthrieovskému repertoáru byly již spíše nahodilé, nicméně často zajímavé.

II.

V polovině následujícího desetiletí, kdy generaci „Woodyho dětí“ vystřídali „noví Dylanové“, se jako zcela nečekaný projev zdánlivě vyčerpané guthrieovské inspirace objevuje na newyorské folkové scéně zajímavý osamělý běžec, mladičký Sammy Walker (* 1952) (obr. 5). Jeho jméno si nepochybně zasluhuje připomenout (v našich poměrech spíše poprvé představit). *„K folkové muzice jsem se dostal jako teenager. Především k Dylanovi. A to mne dovedlo k různým dalším umělcům – Woody Guthriemu, Philu Ochsovi, Tomu Paxtonovi, Pete Seegerovi“*, popisuje Walker své začátky (srov. Nijsen 2013).

3. *Song To Woody.* LP *Bob Dylan.* Columbia, 1962.
4. Nápěv dále pochází z anglické balady *To Hear the Nightingale Sing* (též *One Morning in May*).

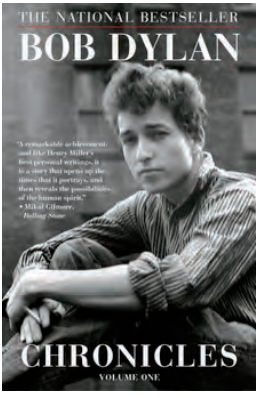


Obr. 5. Sammy Walker.
S laskavým svolením
Ramseur Records

Zatímco většina písničkářů – za všechny jmenujme Paula Simona a Bruce Springsteena[5] – se v té době již vědomě snažila od Dylana zřetelně odlišit, Sammy Walkerovi byl nejen dominantním vzorem, ale představoval pro něj i jakési zpětné zrcátko, v němž bylo možno vidět i hlouběji do minulosti.

Je zřejmě, že i Walker musel projít obdobím, které nepochybně mělo jisté bizarní rysy. Ale brilantně zvládnutá hra na kytaru či harmoniku stejně jako barva hlasu a frázování znejistí i zkušeného posluchače, ať už zní (na albu *Songs From Woody's Pen*)[6] občas jako Dylan zpívající Guthrieho, nebo ve Walkerově vlastní tvorbě jako nějaká dosud neznámá Dylanova píseň – v písni *Song for Patty* jej prozradí až druhý hlas zpěvačky.[7] Se svými původními

5. V této souvislosti pro úplnost připomeňme, že Bruce Springsteen se později vracel ke Guthriemu nikoliv po dylanovské, ale spíše seegerovské linii.
6. LP *Songs From Woody's Pen*. Folkways, 1979: *The Grand Coulee Dam*, *Pastures of Plenty*, *Talking Dust Bowl Blues*, *Deportee*, *Vigilante Man*, *Ramblin' Round*, *Jackhammer John*, *1913 Massacre*, *Tom Joad*, *Philadelphia Lawyer*, *Pretty Boy Floyd*.
7. CD *The Best of Broadside 1962-1988: Anthems of the American Underground from the Pages of Broadside Magazine*. Folkways, 2000. Track 2/13.



Obr. 6a, 6b. Bob Dylan a Sammy Walker

písničkami, které můžeme nalézt na albech z let 1976–2016, ale Walker narážel na poněkud nezasloužený nezájem: „*Myslím, že se mi to stalo handicapem. I když jsem na mých pozdějších deskách ve skutečnosti nezněl jako Dylan, lidé si to pořád pamatují. Když vás jednou označí za Dylanova imitátora, spousta lidí vám pak už nedá šanci*.“ (Nijsen 2013)

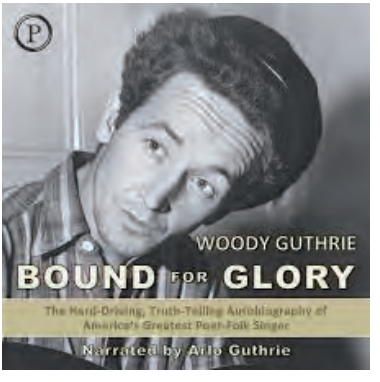
Nelze však přehlédnout, že i Sammy Walker měl sklon podtrhnout hudební spřízněnost i v rovině vizuální: autostylizace převzatá Dylanem od Guthrieho je zde evidentní (obr. 5). Zjevně spíše introvertní písničkář možná nepředváděl před svým zrcadlem žádné komické výstupy, ale publikované fotografie sledují dylanovskou image tu volněji, jinde zcela důsledně. Opět musíme počítat s tím, že fotografové ve Walkerovi tak trochu hledali mladého Dylana (obr. 6a, 6b).

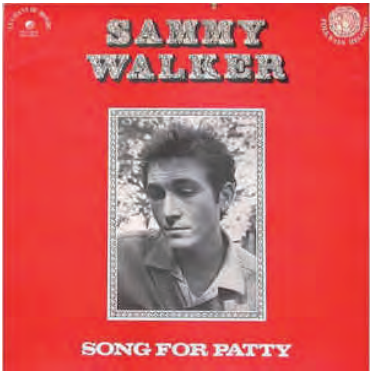
Podobně jako jeho vzor ukončil své guthrieovské období písní *Song To Woody*, věnoval Walker svému idolu podobně laděnou *Raggamuffin Minstrel Boy*.[8]

8. CD *The Best of Broadside 1962-1988: Anthems of the American Underground from the Pages of Broadside Magazine*. Folkways, 2000. Track 5/7.

III.

Vzájemným srovnáním fotografií čtyř sledovaných protagonistů s překvapením vidíme, jako by se Woodyho tvář do jisté míry zrcadlila v rysech jeho následovníků: policejní identikit by pro všechny čtyři stačil možná jediný (obr. 7a–7d). Srovnáme-li pak jejich nahrávky totožných písní, přivádí nás to nutně k otázkám originality, které s postupem let doznaly ve folkové hudbě dosti problematický posun – dlužno říci, že právě díky Dylanovi, který zvedl nároky na tvůrčí vklad písničkáře do extrému.





Obr. 7a-7d. Woody Guthrie, Ramblin' Jack Elliott, Bob Dylan a Sammy Walker

Výchozí požadavek revivalu směřující především k předávání tradice byl náhle nahrazen imperativem jejího překonávání, mnohdy i popření. Písničkář či hudebník již neměl být pouze dalším článkem v řetězu – jak o tom mimochodem mluví sám Dylan (1988). Ponechme stranou otázku, jak tyto principy fungují v jiných hudebních žánrech, každopádně ve folku, kde by měly zcela samozřejmě platit zákonitosti lidové hudby, tedy především vztah mistr-učedník, jsou však z postaty věci nepatřičné.[9]

Odhlédneme-li od skutečnosti, že guthrieovské nápěvy jsou vesměs starší lidové či pololidové provenience, a budeme-li je pro tuto chvíli považovat za výchozí tvar, pak nelze neslyšet, že verze jeho následovníků nejsou vždy nutně méně hodnotné či dokonce komické.[10] Naopak: Elliott je interpretuje možno říci hudebněji, Dylan jim přidává hloubku, a je-li Walker snad o něco méně výrazný, není to v žádném případě proto, že byl historicky posledním článkem naznačeného řetězce.

Ostatně v chronologické řadě přibývají nahrávky, které už jakýkoliv komický prvek postrádají a jsou jen dalšími pozoruhodnými odrazy v zrcadlovém bludišti času – několikeré Elliottovo zpracování Dylanových písniček,[11] Dylanova nahrávka Guthrieho písničky *Pretty Boy Floyd* z roku 1988,[12] interpretovaná se zcela nezaměnitelným elliottovským ostřím, či o další čtyři roky mladší verze dávné Dylanovy *Song to Woody*, v níž on sám s odstupem čtvrstoletí podivuhodně mísí nostalgii se sebeparodií.[13]

9. K otázce originality v lidové písni viz Tyllner 2010: 110–111.
10. Srov. např. verze Guthrieho a Elliotta *1913 Massacree*, Guthrieho, Elliotta a Dylana *Pretty Boy* Floyd, Guthrieho a Dylana *This Land Is Your Land* nebo Guthrieho a Walkera *Tom Joad*.
11. Např. *Don't Think Twice It's All Right; I'll Be Your Baby Tonight; Lay, Lady, Lay; With God On Our Side; I Threw It All Away; Walls of Red Wing.*
12. LP *A Vision Shared*. Folkways 1988.
13. Nahrávka byla snad z technických důvodů vyřazena z DVD i CD vydání jubilejního koncertu Bobfest v roce 1992. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kznnCbfY8TE&index=2&list=PLPfOowp4EH_BXUI6E6uEJdHizbQ-XY2Yg> [cit. 31. 10. 2017].

Nemusíme tedy – rozhodně alespoň ve folku – žádat vulgární přešívání písní dle právě panujícího střihu, stačí ponechat je v jakési bezzásahové zóně a naladit svoji citlivost na jejich niterné proměny. Pak zjistíme, že jedna každá z časem přibyvších verzí je jednoduše sama o sobě právě tak osobitá, jak osobitý je její interpret: možná ne více než předloha, *ale také ne méně.* A můžeme s překvapením sledovat, jak se nějaká zpočátku docela nicotná písnička probouzí k životu teprve v podání někoho, kdo ji zdánlivě jen opakuje před zrcadlem.

Prameny a literatura:

CD *The Best of Broadside 1962-1988: Anthems of the American Underground from the Pages of Broadside Magazine*. Folkways, 2000.

LP *A Vision Shared*. Folkways, 1988.

LP *Bob Dylan.* Columbia, 1962.

CANTWELL, Robert 1997: *When We Were Good. The Folk Revival*. London-Cambridge: Harvard University Press.

BEAN, JP 2014: *Singing from the Floor. A History of British Folk Clubs*. London: Faber & Faber.

DYLAN, Bob 1988: LP *A Vision Shared.* Folkways (sleevenote).

DYLAN, Bob 2004: *Chronicles. Volume One.* London: Simon and Schuster.

NIJSEN, Kasper 2013: „Interview: Singer-songwriter Sammy Walker." *Somethin Else!* [online] 11. 12. [cit. 22. 7. 2017]. Dostupné z: <http://somethingelsereviews.com/2013/12/11/something-else-interview-singer-songwriter-sammy-walker/>.

SOBOTKA, Jan 2017: *Maria Muldaur – Ve Village jsem byla doma...* UNI 8, s. 29–31.

Still on the Road [online] [cit. 22. 7. 2017]. Dostupné z: <http://www.bjorner.com/still.htm>.

TYLLNER, Lubomír 2010: *Tradiční hudba. Hledání kořenů.* Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky.

WEISSMAN, Dick 2005: *Which Side Are You On. An Inside Story of the Folk Music Revival in America*. New York-London: Continuum.

In Front of a Mirror: The Birth of a Folksinger as a Comic Overture?

In the folk music scene, one could expect a little more wisdom or at least a pretended distance than can be found in the uncritical cult of idols, sometimes expressed with a teenage exhibition in front of a mirror. Such behaviour is usually associated with other musical genres, but it is obvious that even the seemingly sober folk music genre can sometimes turn into a kind of comedy. As illustrated by the period photographs of Woody Guthrie, Bob Dylan, Ramblin' Jack Elliott, and Sammy Walker, self-stylization was not by far limited to the musical level. Perhaps photographers were also partly involved in shaping this kind of folk revival aesthetic canon, based on the FSA (Farm Security Administration) 1930s photos. The young Sammy Walker, for instance, with his brilliantly mastered guitar and harmonica, the colour of his voice and his phrasing (which in the mid-1970s could confuse even a very experienced listener), tended to underline his musical influence – primarily Dylan's and secondary Guthrie's – in the visual plane as well. Walker's promotional portraits and photos on his album sleeves were obviously aiming for a Dylan-Guthrie-like image. Listening to the recordings of these Woody Guthrie disciples, no matter what their image was like, one would find nothing less valuable or ridiculous in their humble cover versions. Every one of them sounds simply as distinctive as its performer is – perhaps no more than the original, but surely no less. Sometimes one could be surprised how some of the initially quite trifling songs lead to new life when sung by someone who maybe just repeats them in front of his mirror.

Key words: Singer-songwriters; folk music; image; photograph; self-stylization; Woody Guthrie; Bob Dylan; Ramblin' Jack Elliott; Sammy Walker.

DVĚ STRANY TÉŽE MINCE: ZRCADLENÍ TEXTU DO HUDBY A NAOPAK (HUDBA BEZE SLOV, SLOVA MÍSTO HUDBY)

Petr Dorůžka

Za hudbu beze slov v této úvaze nebudeme považovat instrumentální skladby, ale ty, jejichž vokální part nesděluje verbální příběh. Do této množiny lze řadit jak texty ve fiktivních jazycích skupin Magma či Talking Heads, tak i tradiční žánry včetně skandinávských halekaček, sámského joiku či skotské *puirt à beul*, známé též jako *mouth music*. To je ta první strana mince, hudba bez smysluplných slov. Opačná situace – tedy když slova nahrazují hudbu – nastane, pokud je slovo natolik expresivní, že jen intonace mluveného projevu dokáže navodit hudební zážitek. V dnešním pohledu tato kategorie obsahuje spektrum módních žánrů čerpajících z hip-hopu a rapu. Ve skutečnosti ale jde o projev s mnohem širší i delší historií: patří sem *talking blues*, jedna z forem klasického černošského blues založená na jednoduchém doprovodu a polomluveném textu, na kterou ve svých začátcích navázal Bob Dylan. Dalším významným průkopníkem na tomto poli byl jeden z největších mistrů mluveného slova jazzového věku, Lord Buckley, umělec vlivem zcela zásadní, i když dnes nezaslouženě opomíjený. Z těchto důvodů mu věnuji i podstatnou část následujícího textu. Nejprve se ale stručně vyslovme k prvnímu fenoménu.

Hudba bez verbálního příběhu

Co vlastně vede hudebníky, že se dobrovolně vzdávají možnosti sdělit něco slovy? Motivací je několik: obávají se, že slova odvádějí pozornost nesprávným směrem, chtějí, aby se posluchač ponořil jen do hudby, kde lidský hlas má roli hudebního nástroje. Anebo chtějí překonat jazykovou bariéru, zvláště když třeba pocházejí z menšího národa, jako jsme my. Pokud budou zpívat česky, zahraniční publikum to vnímá jako handicap, pokud anglicky, znamená to přijetí jisté uniformity. Díky tomu máme

v Česku minimálně dvě kapely, které zvolily tuto cestu – Čankišou zpívají ve fiktivním jazyce etnika Čanki a Dva na svém prvním albu deklarovali, že hrají folklor neexistujících národů.

Zásadní milník v historii fiktivních jazyků ale vytvořili Talking Heads roku 1979. Jejich hudba tehdy čerpala z komplexní struktury afrických rytmů, což ale nedokáže anglický text zcela přesně dokreslit. Producenta alba *Fear of Music* Briana Ena i vedoucího kapely Davida Byrna tehdy zlákala estetika dadaistů. Čelním představitelem hnutí byl německý básník Hugo Ball, který roku 1916 sepsal první manifest dadaismu a v Curychu založil hlavní platformu dadaistického hnutí, klub Cabaret Voltaire, který je mimochodem v provozu dodnes.[1] Neutrální Švýcarsko se v době první světové války stalo útočištěm umělců ze sousedních zemí a Ball vznik nového uměleckého směru komentoval: „Všem chceme připomenout, že na světě jsou i lidé s nezávislým uvažováním, kteří nesouhlasí s válkou a nacionalismem a žijí s odlišnými ideály. Vynalezl jsem nový druh veršů beze slov. Jsou to zvukové básně, v nichž roli samohlásek předurčuje stavba úvodního verše. Pomocí těchto zvukových básní bychom se měli vzdát jazyka, který zdevastovala a smyslu zbavila žurnalistika. Měli bychom se uchýlit do skryté alchymie slova, možná se dokonce slova zříci… Básně nelze stavět z použitého materiálu, už nechceme přebírat slova (nemluvě o větách), která jsme nevynalezli jako něco zcela nového určeného výhradně pro vlastní potřebu.“[2] (Ball in Rumens 2009)

Hugo Ball svoji zvukovou báseň nazval *Gadji beri bimba*, Talking Heads ji natočili jako *I Zimbra* na album *Fear of Music*. Prvenství jim ale nepatří – s myšlenkou zpívat ve fiktivním jazyce přišla už počátkem 70. let francouzská skupina Magma, kterou vedl skladatel a bubeník Christian Vander. Magma kombinovala hypnotický rytmus s vokálními ornamenty, které při troše

1. „Cabaret Voltaire (Zurich).“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire_%28Zurich%29>.
2. Překlad citátu do češtiny Petr Dorůžka.

fantazie připomínaly saxofonové improvizace Johna Coltranea.[3] Vanderovým motivem byl možná i fakt, že text v nějakém existujícím jazyce by mohl svádět ke zcela falešné interpretaci. Třetí album skupiny, *Mëkanïk Dëstruktïẁ Kömmandöh,* je dodnes považováno za nepřekonatelný milník své doby. Svůj fiktivní jazyk Vander pojmenoval Kobaïan, podle obdobně vymyšlené planety.

Když slova nahrazují hudbu

Roli mezičlánku v této studii o hudbě beze slov a slovech nahrazující hudbu má tvůrčí disciplína *voice artist*, tedy zpěvák či zpěvačka, kteří použitím speciálních technik hranice standardně pojatého zpěvu překračují. Jako příklady lze uvést Ridinu Ahmedovou z České republiky, newyorskou performerku Meredith Monk či Victorii Hannu z Izraele – a hraničním případem je Bobby McFerrin. Analogicky k tomuto termínu lze vytvořit i disciplinu *spoken word artist*. Ano, jedná se o novotvar a v našem oboru velmi užitečný. Používá ho například významný americký herec a komik Greg Travis.

Sám Travis uvádí jako největšího umělce všech dob na poli *spoken word* velkého mistra mluveného slova jazzového věku Lorda Buckleyho (1906–1960)[4], o němž padla zmínka v úvodu. Na první pohled by se zdálo, že Buckley byl jen jakýmsi obskurním hipsterem jazzové éry (pozor, nezaměňovat za novodobé hipstery), který se naučil černošský slang a používal jej jako hlavní atrakci svých komických výstupů. Ale jeho záběr je daleko širší – do jazzového slangu převáděl například pasáže z Bible, Charlese Dickense, Edgara Alana Poea, Gándhího či Kryštofa Kolumba.

O Buckleym najdeme informace především v nízkonákladových či kultovních časopisech a na webu, což má historické důvody. Jeho umělecké jméno Lord bylo v souladu s tehdejším jazzovým

3. „Magma (band).“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Magma_%28band%29>.
4. „Lord Buckley.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Lord_Buckley&oldid=798830550>.

Lord Buckley
(1906–1960)

světem, podobně jako „Vévoda“ Duke Ellington či „Hrabě“ Count Basie. Vzhledem k žánru, který je natolik vzdálený obvyklým uměleckým disciplínám, se stalo, že i odborná veřejnost Buckleyho znovuobjevuje pomalu a se zpožděním. Znalci se k Buckleymu vracejí průběžně. Třeba Transglobal Underground do nahrávky *Nile Delta Disco* (1999) zakomponovali citaci z Buckleyho, která má kořeny v pohřebním projevu Marka Antonia ze Shakespearovy hry *Julius Caesar*. Shakespeare napsal „*Friends, Romans, countrymen, lend me your ears*“,[5] zatímco Lord Buckley recituje „*Hipsters, flipsters and finger-poppin' daddies, knock me your lobes*“[6] (srovnání obou textů viz tabulka). Pokud půjdeme hlouběji, zjistíme, že nejde o nějakou povrchní parodii či adaptaci, ale zcela detailní práci, jemně vypracovaný kulturní posun mezi dvěma epochami vzdálenými čtyři století – tedy ze Shakespearovy angličtiny do jazzového černošského slangu. Převod samozřejmě respektuje i jemné detaily v myšlení a prioritách této subkultury.

5. „Speech: “ Friends, Romans, countrymen, lend me your ears by William Shakespeare.“ *Poetry foundation* [online] [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z: <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/56968>.
6. „Marc Antony.“ *LordBuckley.com* [online] 2015 [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z: <http://www.lordbuckley.com/LBC_The_Word/LBC_Transcriptions/Marc_Antonys_Funeral_Oration.htm>.

William Shakespeare	**Lord Buckley**
***Julius Caesar*, řeč Marka Antonia**	**Marcus Antonius**
Friends, Romans, countrymen,	Hipsters, flipsters, and finger-poppin' daddies,
Lend me your ears;	Knock me your lobes,
I come to bury Caesar,	I came to lay Caesar out,
not to praise him.	Not to hip you to him.
The evil that men do	The bad jazz that a cat blows,
lives after them;	Wails long after he's cut out.
The good is oft interred with their bones;	The groovey is often stashed with their frames,
So let it be with Caesar.	So don't put Caesar down.
The noble Brutus	The swinging Brutus hath laid a story on you
Hath told you Caesar was ambitious:	That Caesar was hungry for power
If it were so, it was a grievous fault,	If it were so, it was a sad drag,
And grievously hath Caesar answer'd it.	And sadly hath the Caesar cat answered it.
Here, under leave of Brutus and the rest-	Herewith a pass from Brutus and the other brass,
For Brutus is an honourable man;	For Brutus is a worthy stud,
So are they all, all honourable men-	Yea, so are they all worthy studs,
	Though their stallions never sleep.
Come I to speak in Caesar's funeral.	I came to wail at Ceasar's wake.
He was my friend, faithful and just to me:	He was my buddy, and he levelled with me.
But Brutus says he was ambitious;	Yet Brutus digs that he has eyes for power,
And Brutus is an honourable man.	And Brutus is a solid cat.
He hath brought many captives home to Rome	It is true he hath returned with many freaks in chains
Whose ransoms did the general coffers fill:	And brought them home to Rome. Yea, the looty was booty

Tabulka: Shakespeare a Buckley (viz pozn. 5 a 6)

Lord Buckley spojoval dva protipóly: dokonalé způsoby anglického aristokrata a rytmus i jazyk jazzové subkultury. Novinář a znalec Buckleyho Douglas Cruickshank píše, že Buckley byl

„Charlie Parker slova, Fred Astaire tančícího jazyka, Paganini prózy“ (Cruickshank in Anderson 2015). Ian Anderson, šéfredaktor a zakladatel časopisu fRoots, se díky fascinaci Buckleym dostal k zajímavým detailům z umělcova života: Buckley se narodil roku 1906 v Kalifornii jako jedno z deseti dětí, začal jako pouliční hudebník se svojí sestrou, v době prohibice vystupoval v ilegálních barech a Al Capone ho prý angažoval na nějaký čas do svého klubu. Chaos a resty z prohibičních let Buckleyho bohužel jako časovaná bomba dostihly na konci života. Quincy Jones o něm řekl, že ho považuje za prvního rappera. Je zřejmé, že Lord Buckley silně ovlivnil i Boba Dylana, i když mainstreamový tisk popisuje spíše Dylanovy návštěvy Woodyho Guthrieho v nemocnici. Ještě zcela neznámý Bob Dylan přijel do New Yorku pár týdnů poté, kdy Buckley zemřel, a v bohémské čtvrti Greenwhich Village potkal tehdy neznámého komika Billa Cosbyho, který je dnes celebritou. Ten ho seznámil s Buckleyho nahrávkami a Dylan se pak učil jeho texty nazpaměť (Anderson 2015).

Buckleyho konec přišel zcela nečekaně – když natočil poslední album svého života (dnes dostupné na CD *Bad Rapping of the Marquis De Sade*), cestoval přes Chicago do New Yorku, ale dostal se do problému kvůli své Cabaret Card, tedy kartě zavedené v době prohibice, opravňující zaměstnance i účinkující ke vstupu do newyorských kabaretů. Policie kvůli jakémusi dvacet let starému problému Buckleymu kartu zabavila, což mu znemožnilo další profesionální práci. Na Buckleyho podporu vznikl aktivistický výbor, ale než stačil uplatnit stížnost u soudu, Buckley zemřel (v roce 1960) na mrtvici, dle některých, jak říká Anderson, vyvolanou stresem. O měsíc později vystoupil Dizzy Gillespie a Ornette Coleman na benefičním koncertu pro Buckleyho rodinu v newyorském klubu Village Gate.

Klub Village Gate fungoval od roku 1958 až do roku 1994[7] a účinkovali zde např. John Coltrane, Duke Ellington,

7. „Village Gate.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Village_Gate>.

Jimi Hendrix, Miles Davis, Woody Allen, Patti Smith, Velvet Underground či Aretha Franklin, která zde absolvovala svůj vůbec první newyorský koncert. Ano – to vše jsou umělci, kteří patří do naší společné kulturní paměti. A stejným právem by tam měl patřit i Lord Buckley.

Internetové zdroje:

ANDERSON, Ian 2015: „Lord Buckley.“ *ianaanderson.com* [online] [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z: <https://www.ianaanderson.com/lord-buckley/>.

BUCKLEY, Lord. „Marc Antony.“ *LordBuckley.com* [online] 2015 [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z: <http://www.lordbuckley.com/LBC_The_Word/LBC_Transcriptions/Marc_Antonys_Funeral_Oration.htm>.

„CabaretVoltaire (Zurich).“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire_%28Zurich%29>.

„Magma (band).“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Magma_%28band%29>.

„Lord Buckley.“ *Wikipedia*. *The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z*:* <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Lord_Buckley&oldid=798830550>.

RUMENS, Carol 2009: „Poem of the Week: Gadji beri bimba by Hugo Ball.“ *The Guardian* [online] 31. 8. [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/aug/31/hugo-ball-gadji-beri-bimba>.

„Speech: “Friends, Romans, countrymen, lend me your ears by William Shakespeare“ by William Shakespeare.“ *Poetry foundation* [online] [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z: <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/56968>.

„Transglobal Underground - Nile Delta Disco.“ *YouTube* [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=GCIszXujhYw>.

„Village Gate.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2017]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Village_Gate>.

Two Sides of the Same Coin: The Reflection of the Text into Music, and Vice Versa. Music without Words, Words instead of Music

Speaking about music without words, the paper focuses on music whose vocal part delivers no verbal story; instrumental music is left out this time. The paper considers both the texts in fictitious languages of the music bands Magma and Talking Heads, and the traditional genres including Scandinavian hollering songs, the joik (yoik) of the Sami people, or the Scottish mouth music – puirt à beul. The reverse side of the coin is represented by a broad scope of forms including the talking blues, rap, and performances of voice artists. An important pioneer in this field was Lord Buckley, one of the greatest masters of the spoken word of the jazz age. The paper pays respect to this crucial figure of an artist, who, unfortunately, today has been undeservedly overlooked by many.

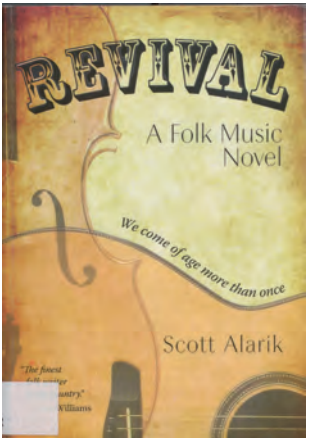
Key words: Voice artist; Dada; Hugo Ball; Lord Buckley; Talking Heads; rap; hip-hop; Magma; William Shakespeare.

FENOMÉN HUDBY VE FIKCI: OD COUNTRY PO ZYDECO V ANGLICKY PSANÉ LITERATUŘE

Irena Přibylová

Hudba se hezky poslouchá, ale hůř se o ní píše. Jak vystihnout na papíře zvuky, jak přiblížit slovy koncert nebo zanícení muzikanta? Jak se zrcadlí hudba v beletrii? Románů zasazených do hudebního prostředí není mnoho – ty nejznámější se dotýkají jazzu, swingu a rocku. Já jsem se zaměřila na prostředí hudby lidové, folkové, venkovské či etnické. Vybrala jsem anglicky psané romány z tohoto desetiletí. Hudba je v těchto románech jedním z hlavních témat a příběhy se z větší části se odehrávájí v současných amerických reáliích.

Román **Scotta Alarika** *Revival. A Folk Music Novel* (2011) má mezi muzikanty množství nadšených ohlasů. Jde o fiktivní milostný příběh zasazený do reálií skutečného folkového hnutí v USA. Hlavní postavou je Nathan Warren. V době folkového revivalu v 60. letech byl slavný, dnes žije sám v Bostonu a hraje po místních klubech. Pro něj už je všechno minulost a je rád, když ho někdo požádá o radu nebo o jednu z písniček, které ho proslavily. Vše se změní, když se objeví začínající písničkářka a houslistka Kit Palmerová. Nathan pozná talent a ještě jednou se pokusí někomu pomoci. Probírá s Kit její texty, repertoár, doprovodnou techniku, chování na jevišti, zákonitosti hraní za peníze, vzpomíná na historii folkového hnutí. Teprve až Kit dostane nabídku na natočení CD a když už s Nathanem bydlí v jeho folkovém doupěti, dojde Nathanovi, že se na stará kolena zamiloval. Do příběhu však vstupuje jeho bývalá parťačka a milenka, na rozdíl od něj dosud slavná hvězda, a příběh získává na otáčkách. Kit prožije své velké první turné jako předskokanka této divy a v nahrávacím studiu se naučí držet se své intuice a neposlouchat všechny rady moudrých. Nathan se rozhoduje, jestli se vrátí na velká pódia a jestli chce ještě natáčet a s kým. Kit má před sebou velké zahraniční turné a Nathan si uvědomuje, že už ji dál musí nechat jít samotnou.



Ocenila jsem úvodní kapitoly, v nichž Alarik vykreslil atmosféru hudebního klubu s jeho typickými postavičkami – barmankou, majitelem, neúspěšným mladým písničkářem, drzým novinářem, zestárlou folkovou hvězdou – a typickými aktivitami. Začátek příběhu se odehrává v pravidelných volných večerech pro příchozí, pro které se i u nás se vžil termín *open mike*. V debatě u baru se probírají všechny detaily vystoupení, později pak čteme i novinářské recenze a reakce hudební komunity na ně.

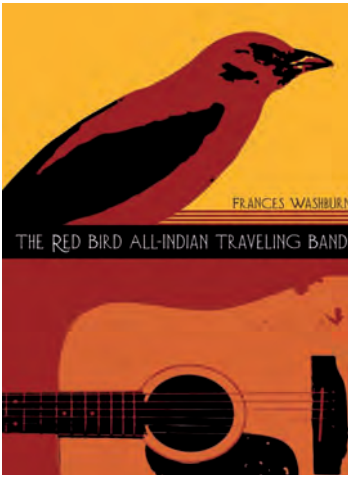
S písněmi si v románu o písničkářích Alarik vyhrál. Své fiktivní postavy nechává tvořit a hrát originální písně, scény z klubu oživují jména a texty amerických lidových písní a odkazy na názvy známých instrumentálek. Hranice mezi fikcí a realitou se prolíná v případech, kdy si Alarik pro své postavy vypůjčí skladbu existujícího písničkáře a popisuje, jak ji oba protagonisté, Nathan a Kit, postupně tvoří. Na konci knihy pak najdeme seznam použitých skladeb s původními názvy a svolením původních autorů k jejich zpracování v románu.

Scott Alarik, sám veterán[1] novinářské a hudební scény, na své webové stránce (www.scottalarik.com) vybrané písničky z románu zpívá a doprovází na kytaru. Podobně je lze dohledat na YouTube, kde jsou součástí nejrůznějších rozhovorů s Alarikem.

Struktura i zápletka Alarikova milostného příběhu jsou jednoduché; čtenář však dostává na každé z 328 stran formátu A4 s hustým řádkováním množství informací, rad, historek a vtipů. Počet stran i rozměry knihy zdůrazňuji, protože všeho je moc! Román *Revival* je napěchovaný detaily z hudební praxe, teorie

1. Alarik se narodil na začátku 50. let 20. století, přesné datum vydavatel neuvádí.

a historie.Všechno je popsáno a vysvětleno. Je to tak trochu beletrizovaná učebnice americké folkové hudby, určitě vhodná pro ty, kdo by nečetli literaturu faktu. Román přesně zrcadlí folkovou scénu. Ocenila bych však, kdyby to zrcadlo bylo malinko vypouklé, zamžené nebo oprýskané a příběh nutil čtenáře trošku si věci představovat či domýšlet.



Na americký středozápad v horkém létě 1969 zavede čtenáře román **Frances Washburnové**[2] nazvaný *The Red Bird All-Indian Traveling Band* (2014). Sledujeme osudy členů indiánské kapely jmenované v názvu knihy. Jsme v prérijním státě Jižní Dakota, v indiánské rezervaci a městečku Pine Ridge. Zatímco místní se soustřeďují na oslavy 4. července, *pow wow*[3], rodeo a tancovačku, ve vzduchu jsou i politické změny. Když se ráno na poli najde mrtvé tělo Buffallo Amese, do děje vstupuje, zdánlivě bezdůvodně, agent FBI. Zaměřuje se na hlavní protagonistku románu, zpěvačku a kytaristku countryové skupiny a příležitostnou servírku Sissy Robertsovou. Ne proto, že by ji podezříval ze zločinu, ale proto, že z pódia mohla leccos vidět a že se jí lidi rádi svěřují.

Než se všechno vyšetří (o tři měsíce a 170 stránek později), autorka nám přiblíží život v zemědělské komunitě, vzdálené hodiny jízdy od dalších osad a od hranic rezervace. Členové kapely představují typický místní vzorek populace – Sissy odmaturovala, ale nevidí důvod, proč by dál studovala, její bratranec, baskytarista Sonny zběhl z jezuitského semináře a je nezaměstnaný, kytarista a zpěvák Clayton má děti a rozvádí se, bubeník Melvin pije.

2. Frances Wasburn (nar. 1950) je Američanka indiánského původu (Lakota/Anišinabe).
3. *Pow wow* (čti pauwau) indiánská slavnost spojená s hudbou a tancem, příležitost pro setkání rodin a členů kmene.

Jako tancovačková kapela má The Red Bird All-Indian Traveling Band v repertoáru countryové a western-swingové písničky Boba Willse, Ernesta Tubba, Jima Reevese, Patsy Cline či Kitty Wells. Jde o hity 40. a 50. let, což kapelu konce 60. let ne vždy uspokojuje. „Zase hráli oblíbené staré kousky, protože je lidi chtěli slyšet, a novější countryové písničky si schovávali na později, až byli tanečníci dost opilí na to, aby si stěžovali, že verze Red Bird nezní přesně tak jako v rádiu.“[4] (s. 67) Autorka se věnuje střetu starého s novým (v hudbě i ve společnosti) v mnoha scénách románu. Sissy se jednou málem nedostane na pódium, protože do baru, kde hrají, nesmí dámy v kalhotách. Zároveň v kapele propukne hádka, zda hrát v bloku novější hudby písně George Jonese a Tammy Wynnette (Clayton se brání, že nebude zpívat jako škrcený krocan) nebo Beatles a Willieho Nelsona (přičemž Sissy upozorní Claytona, že Nelsonovy písně zpívá i ‚staromódní‘ Barbara Streissand a Frank Sinatra) (s. 89–91). Při produkci starých známých kousků, za zvuku zábavy a opileckého smíchu ze sálu, Sissy někdy přepne „na autopilota, text písničky zná tak dobře, že může myslet na něco jiného“ (s. 120). Sissy má v sobě potenciál a touhu vymanit se ze zajetých kolejí. Předzvěstí jejího odchodu z kapely a z rezervace na studia je (mj.) scéna z přestávky na tancovačce, kdy si Sonny vezme kytaru, poprosí Sissy, aby zpívala, a zahraje úvodní akord. „E-moll. Sissy měla vždycky ráda mollové tóniny. Durové zněly moc sladce, moc nadějně, zato mollové – nebyly opakem sladkých, nebyly kyselé, ale byla v nich nuance, která naznačovala hloubku přesahující vše, co mohly vyjádřit durové tóniny. Plakaly; zoufaly si. Ptaly se, ale neposkytovaly odpovědi, jen možnosti.“ (s. 124)

Autorka do románu vložila řadu scén, které se dotýkají s nadhledem a humorem hudebních a etnických problémů a občanské aktivity konce 60. let. Kapela The Red Bird All-Indian Traveling Band je věrna svému jménu a jezdí po

4. Ukázky z románů v tomto textu přeložila Irena Přibylová. Knihy v češtině nevyšly. Anglické verze jsou mj. k dispozici v knihovně Pedagogické fakulty MU v Brně.

všemožných štacích. Domácí indiánské publikum často vyžaduje *Kaw-Ligu*[5] Hanka Williamse a Sissy to svým vnitřním hlasem komentuje: „Hodně lidí si myslí, že ta písnička nereprezentuje indiány správně, že je urážlivá. Ale poznala jsem jen jednoho či dva indiány, co ji nemají rádi, ostatní ji milují a přidávají se sborem k refrénu. A občas se někdo přidá s hlasitým kojotím vytím, ale nikdy to nezní jako kojotí vytí, ale jako vytí opilců, co se snaží znít jako kojoti." (s. 21) Léto 1969, jak se nepřímo dozvídáme ze sledu událostí a z poslední kapitoly, je létem Rudé síly[6]. I v rezervaci uprostřed prérie se mezi indiány zvedají vášně spojené se sebeurčením a postavením etnické menšiny v rámci většinové společnosti a masové kultury. Atmosféry doby se týká i všudypřítomné násilí, které zřejmě překračuje obvyklé rozměry. Sledujeme drsné prostředí rodea a zranění jezdců, mrtvolu Buffalo Amese, automobilové honičky, útoky při baseballu, opilecké rvačky pod hřmící oblohou a v tanečních sálech. Po nevinném dotazu na to, kde kapela hraje příště, vybuchlo násilí i na konci tancovačky. „Někdo hodil na pódium láhev od piva; možná nemířila na Claytona, ale možná ano, a pak hodil láhev ještě někdo a na pódium se s řinkotem snesl déšť pivních lahví. Jedna se s hlasitým křupnutím odrazila od Claytonovy kytary. Zasakroval a stáhl Sissy vedle sebe na zem. „Tady už nehraju, leda by manažer nechal natáhnout kolem pódia králičí pletivo. A sehnal si vyhazovače." (s. 26) Scéna jako z *Limonádového Joea*, až na to, že zde nejde o boj padouchů s hrdiny, ale o otevřený ventil společenské frustrace.

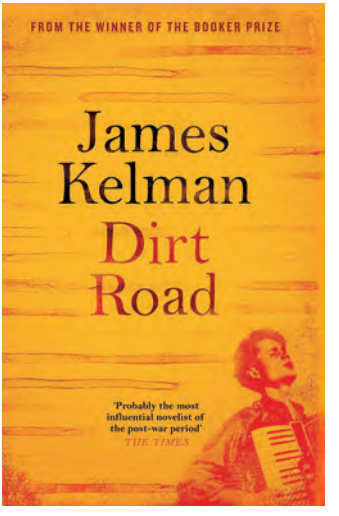
5. Indián Kaw-Liga je maketa indiána před obchodem s kuřáckými potřebami (jedna značka tabáku se v USA jmenovala Red Man, Rudoch). Kaw-Liga se zamiluje do dřevěné sochy indiánské dívky ve vedlejším krámku se starožitnostmi. Když si sošku někdo koupí a odnese, Kaw-Liga je osamělý a trápí se. Český text odpovídající anglickému originálu napsal Miroslav Černý pro Michala Tučného, viz album *Medicinman*, Supraphon 1990.
6. Red Power (Rudá síla) bylo hnutí za sebeurčení, svobodu a občanská práva indiánů na přelomu 60. a 70. let 20. století. Ve výsledku se indiáni domohli řady průlomových zákonů dotýkajících se jejich náboženské svobody, vzdělání, zdraví aj.

Román současné indiánské autorky samozřejmě pracuje i s typickými indiánskámi reáliemi a i v těchto případech spojuje F. Washburnová seriózní data s ironickým nadhledem. Co se týká tradiční hudby v moderních kulisách, dostaneme se s kapelou na *pow wow* do vedlejší osady. *Pow wow* začalo před hodinou a obecenstvo už vidělo slavnostní „úvodní modlitbu, rituál praporu a modlitbu, tanec veteránů a mužský tradiční tanec" (s. 139). Začíná „ženský tradiční tanec, jehož tanečnice mají kostýmy bohatě vyšívané červenými, žlutými, modrými – a dokonce i růžovými a purpurovými – korálky a vlní se do rytmu za zvuků bubnování Tater Creek Singers" (s. 140). Devadesátiletá stařenka Agnes se houpe v rytmu, ale „kdyby tu nezněl buben, asi bychom slyšeli, jak jí vržou kolena", říká Sissy. – „Trochu respektu k stařešinům by neškodilo," kárá ji Melvin. „Stařešinové jsou někdy moudří," říká Sissy, „ale někdy jsou jen staří." (s. 140) V nesoutěžní části *pow wow* potom zazní prastarý párový králičí tanec. Po čtyřřádkové sloce v lakotštině (bez překladu pro čtenáře) se dozvíme, že Sissy ví, že je to píseň o milencích a loučení, ale že ona sama už lakotsky mluví jen trochu. Po *pow wow* následuje taneční zábava, Sissy s kapelou hrají countryovou klasiku (od Ernesta Tubba po Patsy Cline), v nastalé bouřce vypadnou světla, kapele se spálí zesilovač a příběh jde do dramatického finále.

Román *The Red Bird All-Indian Traveling Band* je o hudbě, zároveň však má řadu dalších vrstev: je o citovém a sexuálním dozrávání mladé protagonistky (takže ho literáti mohou vnímat jako *bildungsroman*[7]), nabízí příspěvek k poznání historie bojů za občanská práva (knížky zaměřené na 60. léta jsou ve Spojených státech amerických propagované jako ‚historický román'), umožňuje vhled do moderního života indiánského kmene Oglala Lakotů (arizonské univerzitní vydavatelství zařadilo román do série věnované literatuře indiánských autorů, vedle i u nás

7. *Bildungsroman* – román o zrání a vzdělávání mladého člověka, důraz je kladen na proměnu, vstup hrdiny do dospělosti. Za počáteční se označuje Goetheův román *Viléma Meistera léta učednická* z konce 18. století.

známých jmen jako Leslie M. Silko, N. Scott Momaday či Simon J. Ortiz). Od prvních stránek je taky zřejmé, že čteme detektivku, příběh o zločinu a pátrání po pachateli. A v neposlední řadě autorka čtenáře baví ironickými až drzými poznámkami a pohledy na proměnu společnosti v postmoderní době.



Skotský autor **James Kelman**[8] ve svém nejnovějším románu *Dirt Road* (2016) originálním způsobem zapojuje do současného příběhu tradiční skotskou hudbu a hudbu amerického Jihu. Šestnáctiletý Murdo jede ze Skotska se svým otcem Tomem navštívit americké příbuzné v Alabamě. Potřebují se vzpamatovat z dvojího úmrtí v rodině. Murdo, který se ještě nevyrovnal se smrtí maminky a sestry, musí najít také cestu k otci, s nímž si nerozumí. Jako adolescent se však nevyzná ani sám v sobě. Murdo hraje na akordeon, ale to otec neuznává. Bez podpory maminky a sestry a bez harmoniky je Murdo v neznámém americkém prostředí ještě víc ztracen.

Pro tento román jsou scény s hudbou klíčové. Kelman ukazuje, jak Murdo rezonuje s hudbou a postupně přestává být uzlíčkem nervů. V malém městečku kdesi na jih od Memphisu Murdo zabloudí do černošské čtvrti. Je časné ráno a někde hraje harmonika. Murdo uvidí starou paní s náherně znějícím akordeonem a s ní děvče, které ji doprovází na valchu. „Stará paní si kýve hlavou do rytmu valčíku, pozoruje lidi, kteří se na ni dívají a usmívá se trochu do hudby, jako to dělali někteří muzikanti, třeba i se zavřenýma očima. Tahle paní se ale dívá, vidí, jak ji lidi

8. James Kelman (nar. 1946), významný skotský spisovatel, držitel prestižní ceny Booker Prize a řady dalších literárních ocenění.

pozorují, nespouští z nich oči. Murdovi se to líbilo. Tohle byla *její* hudba, to *ona* jim hraje. Dělala to po svém a tady.“ (s. 33) Její valčík zní jinak než valčíky ve Skotsku. Murdo se dozví, že poslouchá *zydeco* a že paní se jmenuje Queen Monzee-ay a dívka je její vnučka Sára. Potom obě zrychlí tempo, hlouček posluchačů začne tancovat, Sára se přidá francouzsky, je to sexy, ale Murdo nerozumí, všichni se baví, jedna tetička „výská a tleská, pravou rukou klepe do rytmu, švihá zápěstím, pohyby ostře máchnou a říznou; poznámky a výkřiky ve francouzštině; všichni žertují, taky ona se bavila a dělala si legraci. I z něj. Bylo mu to jasné. Nevadilo mu to. Bylo to prostě to nejlepší, opravdu, Murdo se bavil jako už hodně dlouho ne, opravdu hodně hodně dlouho“ (s. 39). Nakonec zahraje na harmoniku i Murdo a Queen Monzee-ay ho pozve, aby se k nim přidal jako host – za dva týdny hrají na festivalu v Louisianě.

Než nás James Kelman dovede ke šťastnému finále, prožije si Murdo muka. Nemá své vlastní peníze, nemá harmoniku a bojí se otci a americké tetě se strýcem říct o svých plánech. Na víkendové slavnosti skotských rodáků v Alabamě vidí skotské horaly a skotské tanečky v americkém provedení; spíše zlý sen než to, co zná z domova. Proto ho překvapí potulný dělník a kytarista Declan Pike. „K Murdově úžasu rovnou spustil baladu *Johnnie O'Breadislea*! Tiše, ale s plným zvukem, všechny noty, jak to člověk chce, a to zvláštní napětí tam bylo taky, člověka to vtáhlo rovnou do příběhu. Jedna píseň a tohle! Murdo byl asi první, kdo začal tleskat. Muzikanta to překvapilo. Podíval se jeho směrem a zazubil se.“ (s. 179) Také s Declanem si Murdo zahraje a získá v něm podporu později v Louisianě, kam tajně uteče.

Na festivalu v Lafayette už má Murdo starou harmoniku z bazaru, noc stráví na lavičce před areálem festivalu, na jídlo si vydělá hraním na ulici. Z omšelých plakátů se na něj dívají hudební velikáni jižanské hudby, „Boozoo Chavis, Clifton Chenier, Little Walter, Queen Monzee-ay[9], Beau Jocque,

9. Queen Monzee-ay je mezi uvedenými hudebními velikány jediná fiktivní postava.

Professor Longhair, Queen Ida, Lightnin' Slim" (s. 319). Potom ho Queen Monzee-ay opravdu pozve na pódium a Munro udělá dojem i na jejího starého hudebního přítele Diego Narcisca. To už jsme v závěrečné části románu a James Kelman tak po *zydecu* (a *cajunu*) představuje čtenáři další americkou etnickou hudbu, v níž zní akordeon, a to španělsky zpívané *conjunto*. Po úspěchu na pódiu a před smířením s otcem zažívá Murdo jednu z posledních a rozhodujících krizí. „Položil na chviličku kufr s akordeonem na zem, podíval se nazpět ke vstupu do hlavní haly. Viděl tam světlo a nechtěl se už nikdy vrátit zpět. Jó, nikdy a chtělo se mu jen plakat, to bylo to, co chtěl. Právě tady. […]. Otřásl se. […] Jak se sem vlastně dostal? Aby sakra hrál. To byl jeho život." (s. 320)

Zatímco keltská vlna 90. let 20. století přiblížila existenci skotské hudby skoro celému světu, jižanské *zydeco* (a další americké etnické hudby jako *cajun* či *conjunto*) se i v době globalizace dostávají do povědomí široké veřejnosti jen pomalu.[10] James Kelman je bezpochyby první, který promluvil o *zydecu* v krásné literatuře a v takovém rozsahu. Čtenář, který by však otevřel stránky *Dirt Road* jen proto, že ho zláká obrázek akordeonisty na obálce, nutně narazí. Kelman totiž potřebuje zkušenějšího čtenáře. Možná proto, aby Kelman tentokrát oslovil i své americké čtenáře, nemluví Murdo a Tom tak výrazným skotským dialektem (jako postavy předchozích Kelmanových knih). Zůstává tu však další výrazný prvek autorova stylu – absence uvozovek označujících přímou řeč, někdy i chybějící tečky, čárky, závorky. Autor tak vyjadřuje Murdovu nejistou, jeho tápání. K úskalím textu a zároveň brilantnosti Kelmanova stylu přispívá i to, že sledujeme vnitřní pocity Murdoa pomocí gramatické 3. osoby, nikoli jeho vnitřním monologem. (Vybrané ukázky, viz výše, to dokumentují). Zároveň, díky rozvolněnosti

10. Na Folkových prázdninách v Náměšti 2016 mohli návštěvníci vychutnat akordeon a zpěv Sarah Savoy, představitelky významné cajunské hudební rodiny Savoyových z Louisiany, ochutnat typickou cajunskou kuchyni a naučit se po cajunsku tancovat.

vyprávěcí formy, je na čtenáři, aby rozeznal, kdo a kdy mluví.[11] Jako pravidelná čtenářka Kelmanovy tvorby však mohu potvrdit, že román *Dirt Road* je – vedle svých dalších kvalit – navzdory své komplexnosti až výjimečně přístupný.

Prvotina **Jeffa Zentera**[12] *The Serpent King* (2016) je určena mladým dospělým[13] a tematicky se dotýká u nás spíše neznámé fundamentalistické náboženské sekty. Název románu (*Hadí král*) ve spojení s lokací románu (východní Tennessee) může napovědět těm, kteří něco tuší o takzvaných *snake* nebo *serpent handlers* („těch, co se dotýkají hadů“[14]). Hudba na jejich setkáních má tu moc, že přivede účastníky do tranzu, v němž dokazují svou víru. Dill, hlavní protagonista románu, bojuje s rodovým prokletím. Jako sedmnáctiletý student, kytarista a písničkář má hudební talent, ale ne už tak silnou víru jako jeho fanatický otec kazatel a charismatický dědeček, který zemřel ještě před Dillovým narozením.

Na školní hudební soutěži, za nepřátelského pokřiku spolužáků, kteří ho šikanují, se Dill v duchu přenáší na schůzku náboženské kongregace. Tehdy neprošel – zklame i dnes? „Na prchavý okamžik se znovu ocitá před skupinou chválících. Drží svou kytaru a oni hrají, dál hrají. A členové kongregace si začínají

11. O Kelmanově stylu píše v češtině mj. Vojtěch Novák (2010).
12. Zenter je multiinstrumentalista a písničkář mladší generace, žije v Nashvillu. Datum narození vydavatel neuvádí.
13. Anglicky *young adult literature*, YAL, rychle se rozvíjející a populární žánr určený adolescentní mládeži spíše na horní věkové hranici; hlavní protagonisté bývají ve věku mezi patnácti a dvaceti roky, příběh bývá zpracován z jejich pohledu a jejich jazykem. Četba je jednoduchá, ale nikoli zjednodušující, takže přitahuje i dospělé čtenáře.
14. Podle doslovného chápání části Markova evangelia (Marek 16:18).

podávat jedovaté hady. Přistupuje k němu otec s hadem v ruce. Dill přestává hrát. Otec se usmívá a jemně mu podává hada. On natáhne ruku a přijme otcovu nabídku. Had je chladný a suchý a kluzký. Pulzuje mu v rukách. Jeho víra je silná. Spoutá hadovy čelisti. Had ho nemůže zranit. Dívá se mu přímo do obličeje. – Dill se nadechl a začal hrát a zpívat. Zpíval, jako by na něj sestoupil duch svatý s očistným ohněm. Slyšel, jak se školním sálem odráží jeho hlas a zvuk kytary." (s. 197) Tato scéna se odehrává zhruba v polovině románu. Zenter vystaví Dilla a jeho kamarády Travise a Lydii ještě mnoha zkouškám, než se Dill odpoutá od minulosti a od rodiny a začne studovat hudbu na vysoké škole.

O síle hudby a existenci „dotýkačů hadů" jsem se osobně přesvědčila při opakovaných návštěvách na Východotennessijské státní univerzitě (ETSU) v Johnson City v 90. letech minulého století. Zatímco dotýkání se hadů z náboženských důvodů je postaveno mimo zákon a lidé o něm neradi mluví, nikdo nezpochybňuje vliv hlasité, rytmické a dlouhotrvající hudby na atmosféru náboženské komunity. Pokud si Zenter i v roce 2016 vybral tak specifické téma, je možné říci, že problematika *serpent handlers* je stále aktuální. Zpracování v románu pro mládež však může naznačovat, že už nejde o problematiku tabuizovanou, že se s ní společnost začíná vyrovnávat. Ukazuje to i vyústění románu, kdy Dill zúročí své charisma a hudební talent v civilním prostředí.

Závěr

Čtyři zkoumané současné romány byly na zrcadlení hudby dost bohaté – odrazila se v nich countryová hudba, *cajun, conjunto,* folk, písničkáři, tradiční balady, tradiční skotská hudba, indiánská kmenová hudba, náboženská hudba a *zydeco*. (Americký bluegrass, který by stál v abecedním výčtu na začátku, zřejmě na svůj současný román ještě čeká. Současný román o blues zmiňuji dále.) Pozornost si zaslouží i starší knižní produkce. Moderní indiánské hudbě, blues a rocku se v magicky realistickém příběhu indiánské kapely věnuje Sherman Alexie v románu *Reservation Blues* (1995). Hlavní postavou série humorných detektivek

Kinkyho Friedmana je jeho alter ego, židovský countryový muzikant usazený v New Yorku. Friedmanova detektivka z prostředí hudebního turné Willieho Nelsona se jmenuje *Roadkill* (1997), zločiny v zákulisí newyorského hudebního klubu odhaluje *A Case of Lone Star* (1987). Skotská hudba v gaelštině má výraznou úlohu v příběhu Alistaira MacLeoda o kořenech přistěhovalců do Kanady, *No Great Mischief* (2001). Doporučit můžu také romány Lee Smithové, která píše o horalské hudební rodině a prokletých houslích v knize *The Devil's Dream* (1992) a se zvláštnostmi horalské hudby a náboženství, včetně dotýkačů hadů, pracuje v románu *Black Mountain Breakdown* (1980). Velice netradiční a překvapivě pojatý je román o bluesových a jazzových muzikantech *Half-Blood Blues* (2011) z pera kanadské černošské autorky Esi Edugyanové. Ocitáme se v Evropě 20. století a sledujeme osudy německého černošského hráče na trumpetu.[15]

Pro beletrii (krásnou literaturu) se také užívá termín fikce. V literární teorii najdeme i termín muzikalizovaná fikce, tedy text, jehož struktura odpovídá struktuře hudebního díla nebo má atmosféru hudebního díla připomínat. Romány zmiňované v tomto příspěvku se hudby týkají (jen) tematicky. Autoři nám umožňují sdílet pocity hlavního protagonisty, jeho (její) touhy, zkušenosti, zklamání, přibližují nám jazyk místa, zeměpisné rozměry, širší společenskou historii, filozofický nebo náboženský přesah, nemluvě o poznání lidského jednání v uzlových momentech věku nebo vztahu. A navíc – jak je vidět ve výše uvedených románech zaměřených na hudbu – už jen jména písní či interpretů otvírají prostor k objevování zákonitostí a vývoje konkrétního hudebního žánru. V době, kdy se na libovolné místo na světě můžeme podívat v počítači a kdy i koncerty můžeme sledovat online, dává nám spisovatel něco víc než jen obraz či odraz hudby – vede nás svým komplexním přístupem k pochopení podstaty hudby a jednání lidí.

15. Také romány zmiňované v tomto odstavci jsou dostupné jen v angličtině.

Literatura:

ALARIK, Scott 2011: *Revival. A Folk Music Novel.* Peter E. Randall Publisher.
KELMAN, James 2016: *Dirt Road*. Edinburgh: Cannongate.
NOVÁK, Vojtěch 2010: James Kelman. In: ANTÉNE, Petr – JELÍNKOVÁ, Ema – FLAJŠAROVÁ, Pavlína – NOVÁK, Vojtěch: *Skotská próza v letech 1980–2009*. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 95–96.
WASHBURN, Frances 2014: *The Red Bird All-Indian Traveling Band*. Tuscon: The University of Arizona Press.
ZENTER, Jeff 2016: *The Serpent King*. London: Andersen Press.

The Phenomenon of Music in Fiction: From Country Music to Zydeco in English

In her paper, the author explores four contemporary novels written in English and comments on the way their authors work with the topic of music. The selection includes novels related to the field of music discussed regularly at the Náměšť colloquy: traditional and modern folk music, country music, and ethnic music; the authors are Scott Alarik, Frances Washburn, James Kelman, and Jeff Zenter. Despite the shared topic of music, each of the novels could address a different type of reader. *Revival* (Alarik) provides rich details of the urban folk music scene today, inhabited by both the veterans of the folk boom of the 1960s, and by the newcomers. There is a love story at the core of the novel, enriched by song lyrics old and new. *The Red Bird All-Indian Traveling Band* (Washburn) gives a rare insight into the summer of the Red Power atmosphere in 1969, while telling the story of a young country music band and crime detection on the grounds of an Indian reservation. The clash of the old and new in music and in society is given with irony and subversion. The complex, multi-layered latest novel of the Booker prize winner James Kelman *Dirt Road* is perhaps the first novel ever featuring zydeco music, accordion, and Scottish music in one volume. The young protagonist faces an identity crisis and loneliness, and gets over it with the help of music. The narration could be a challenge for a less skilled reader, but then the reward comes with fascinating passages expressing the perception of tones and sounds. *The Serpent King* (Zenter) is a young adult novel about a trio of teenage friends. One of them is a singer-songwriter with a haunting background of family fate and a link to one of the best-kept secrets of contemporary religious life and music of the American south. Named at the end of the paper are other recommended novels dealing with music. The author shares her interest in discovering the beauty and soul of music and its people through fictionalized stories, and only regrets that the novels in question are not available for wider audiences in Czech translations.

Key words: Music in novel; country music; folk music; Native American music; zydeco; cajun; snake handlers; Scottish music; Scott Alarik; Frances Washburn; James Kelman; Jeff Zenter.

ANGAŽOVANÝ PÍSŇOVÝ TEXT JAKO ZRCADLO SOUČASNÉ ROZECHVĚLÉ SPOLEČNOSTI

Milan Tesař

„Folková hudba souvisí s hodnotami a se sociálním protestem, ukazuje nám, jak bychom měli žít, i když tak nežijeme," soudí sociolog Zdeněk Nešpor v úvodu své knihy *Děkuji za bolest… aneb Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let* (Nešpor 2006: 5). Folk však není jediný hudební žánr, který byl či je nositelem angažovaného poselství. Na konci 60. let 20. století, zvláště po okupaci naší země vojsky Varšavské smlouvy, se u nás k věcem veřejným vyjadřovali zpěváci středního proudu, angažované texty patři k rockové hudbě a v nejnovější době k hiphopu možná ještě více než k folku. Přesto v našem povědomí stále ční postava písničkáře jako autora protestsongů. A po letech, kdy se zdálo, že nebude k čemu se vyjadřovat, v posledních letech angažovaných písní opět přibývá.

Angažované písně patří k populární hudbě po desítky let. V digitální edici Supraphonu *Historie psaná šelakem* vyšlo např. album *Princezna republika* s písněmi z let 1924–1948, z nichž některé svými texty přímo reagovaly na vznik republiky, případně na osvobození. Dodnes dobře známe levicově či protifašisticky zaměřené písně Osvobozeného divadla i sofistikovanější angažovanou tvorbu pozdějšího divadla Semafor (protiválečný *Tulipán* nebo „univerzální protestsong" *Proti všem*). Jednou z nejotevřenějších obžalob komunistického režimu v 50. letech a protiváhou tehdejších budovatelských písní byla trampská píseň *Šáteček*.

Roky 1968 a 1969 přinesly nejen písně Karla Kryla nebo *Modlitbu pro Martu*,[1] ale i popové hity *Tajga Blues* (text Zdeňka

1. Píseň Jindřicha Brabce s textem Petra Rady v podání Marty Kubišové je spojována nejen s rokem 1968, ve kterém vznikla, ale i s Listopadem 1989. V anketě časopisu Folk & country v roce listopadu 2009 odpovídá např. písničkářka (a dnes „televizní kuchařka") Karolína Kamberská na otázku, která píseň se jí vybaví, když se řekne

Rytíře, zpívá Marta Kubišová) nebo *Píseň o mé zemi* (text Karla Černocha a Pavla Žáka, zpívá Karel Černoch), případně dnes pozapomenutou, ale otevřeně protiokupační píseň Petra Ulrycha *Zachovejte klid*.[2] Na smrt Jana Palacha reagoval Bohdan Mikolášek písní *Ticho* a palachovské téma zůstává v české písňové tvorbě přítomné dodnes. K době normalizace patří nejen silné texty Jaroslava Hutky nebo další Krylovy písně, které se k tuzemským fanouškům dostávaly přes hranice, ale např. také nevšední básnické obžaloby Vladimíra Merty. Jeho tvorbu z této doby rámují písně *Nebylo mrtvých a není raněných* (reflexe událostí srpna 1968)[3] a *Vzdálené výstřely* (události v Číně roku 1989).[4] V 80. letech, kdy kleště socialismu začaly povolovat, vznikla řada satirických písní dvojic Jiří Dědeček a Jan Burian nebo Vodňanský & Skoumal. Petr Skoumal těsně před sametovou revolucí zpíval písně jako *Svatý Václave* („Vždyť vodní dělo pálí jen párkrát do roka") nebo ironické *Tábor míru* a *Pokoušení na táboře*.[5] Trio písničkářů

17. listopad 1989: „Vždycky brečím u *Modlitby pro Martu,* která mi tu zázračnou atmosféru vyvolá i po dvaceti letech." (Tesař 2009: 25)

2. Na otázku, zda jej a jeho sestru po roce 1968 postihl zákaz činnosti, odpovídá Petr Ulrych: „Ano, ten zákaz tady skutečně byl. Já jsem totiž napsal písničku proti vstupu sovětských vojsk a byla to první píseň, která tehdy na to téma zazněla. A to jsem samozřejmě odnesl a Hanka potažmo taky. Měli jsme samozřejmě pocit velké křivdy a frustrace." (Tesař 2010a: 17) Píseň *Zachovejte klid* („kterou nazpíval v devět ráno naživo v utajeném studiu brněnského rozhlasu") vyšla v roce 2014 v rámci 3CD s názvem *Hana a Petr Ulrychovi – Půlstoletí u Supraphonu*.

3. „Čítanka mé generace je nepopsaný stoh papírů, kam jsme odkládali marné pokusy ozvat se proti okupaci. Krylův Bratříček je teskně romantický, rusky bolestínský, bezelstně konejšivý. Dodnes se v něm nepoznávám. […] Nahrál jsem tu písničku s pocitem marnosti, nedostatečnosti a nepatřičnosti. Spíše sám pro sebe, abych neměl pocit, že jsem mlčel." (Merta 2012: 47)

4. „Nešlo již dál mlčet v náznacích poetických rýmů. Úder pěstí do tváře, vrácený namísto nastavení té druhé," komentuje V. Merta tuto píseň z roku 1989 v bookletu alba *Ponorná řeka* (Galén, 2011).

5. Všechny tři písně vyšly v roce 1990 na albu *Poločas rozpadu* (Bonto), které redakce časopisu *Rock & pop* zvolila třetím nejlepším českým albem 90. let. Leoš Kofroň v té souvislosti připomíná, že „většina písniček z tohoto alba kolovala už dávno před svým vydáním mezi posluchači na privátně přehrávaných kazetách. […] Konkrétně skladby, které vznikly na přelomu let 1988/89 předal tehdy Petr Skoumal hudebnímu publicistovi Jiřímu Černému vyloženě s tím, aby je klidně pustil mezi lidi, protože ty nikdy stejně na žádné desce nevyjdou" (Kofroň 2000: 30).

Jaroslav Samson Lenk, Vlasta Redl a Slávek Janoušek si trouflo v písni *Zůstali jsme doma* citovat Karla Kryla („Prší a venku se setmělo“).[6] A Jan Burian ve své *Písni strašlivé o tom velkém dialogu, který nastal v Čechách, ale ne s každým* zpíval ještě před Listopadem 1989, že „s Vaškem ne a s Gustou jo“ a že „dialog je, když teď mluvím jinak nežli dřív“.[7] Listopad přinesl satiru typu *Veselé revoluce* Iva Jahelky[8] nebo písně *Už jde rudoch vod válu* Jiřího Dědečka, nová témata v písních Karla Kryla (*Sametové jaro, Demokracie*, ale i těsně předrevoluční *Braniboři v Čechách*[9]) nebo Ivana Hoffmana v hymnické skladbě *Sľúbili sme si lásku* či Karla Plíhala v písni *Co jsme si, to jsme si*.

V 90. letech a po přelomu tisíciletí jako by angažovaná témata ustoupila do pozadí, i když existovala. Silná sociální a politická témata bychom našli v nových textech Ivana Huvara pro skupinu Folk Team (*Bastily*).[10] V době televizní krize v roce 2001 publikoval českobudějovický písničkář Zbyšek Raška píseň *Jsme lidé, nejsme stádo.* Písničkářka Žofie Kabelková zařadila na své první album *Žiju* mladicky rozhořčenou píseň *Tak to teda ne!*

Po roce 2000 se sociální témata poměrně často objevovala např. v tvorbě původně trampského autora Romana Horkého ze skupiny Kamelot (písně *Zvláštní svět, Bezdomovec* a další). S novou

6. Album *Zůstali jsme doma* se natáčelo v letech 1988 a 1989 ve studiu V v tehdejším Gottwaldově. Vyšlo u Supraphonu v roce 1990.
7. Dostupná nahrávka této písně byla pořízena v červnu 1989 v Junior klubu Na Chmelnici v Praze a vyšla na 2LP *Večírek rozpadlých dvojic* (1990) a znovu v rámci boxu 6 CD *Burian & Dědeček – Na blankytném pozadí* (Galén, 2015).
8. Monotematické album zpívajícího právníka Iva Jahelky *Veselá revoluce!* vyšlo u Pantonu v roce 1990 a obsahovalo písně jako *Veselá revoluce, Song propuštěného aparátníka* nebo *Nudistická volební.*
9. Píseň satiricky reflektuje útěk východoněmeckých občanů na Západ přes Československo v roce 1989. Vyšla na albu *Jedůfky* (Bonton, 1996) pod názvem *Braniboři v Čechách,* ale v dobové rozhlasové hitparádě Formule pop bodovala pod názvem *Géro.*
10. Ivan Huvar, občanským povoláním primář Gynekologicko-porodnického oddělení v Nemocnici milosrdných bratří v Brně, je mnoho let hlavním textařem skupiny Folk Team, v níž hraje od roku 1983 na kytaru. Vedle zmíněného obecně platného textu *Bastily* (z alba *Velký prachy, Venkow Records 2000)* je autorem i dalších angažovaných textů, např. *Folkařovo blues 2* (album *Live 40,* FT Records, 2014).

angažovanou tvorbou přišel po návratu z exilu Vlastimil Třešňák – viz např. píseň *Volební guláš* na albu *Inventura*. Pavel Dobeš písní *Irák* s textem „Irák, Irák – Kambodža, Vietnam přes kopírák" reagoval na aktuální konflikt ve světě. Radikalizoval se Pepa Nos, který své album nazval *Bojové písně* a zařadil na ně skladby jako *Superstár, superstará, superstaří* nebo *Unser gross Bruder*. Jaroslav Olin Nejezchleba v roce 2009 na svém prvním sólovém albu *Noční lov* v písni *Stesk* reaguje na tehdejší růst preferencí komunistů a současný příklon ČSSD pod vedením Jiřího Paroubka ke KSČM: „Místo toho, aby rozum řekl Stůj, v půlce parlamentu bolševický hnůj. Lůzu volí zase jenom lůza, celý ten váš věčný čas lůzu volí zase jenom lůza, každý druhý z nás."[11]

V roce 2011 se dostalo zvýšené pozornosti písni Tomáše Kluse *Pánubohudooken* jako obecné kritice politiky a politiků,[12] avšak mnohem promyšlenější bylo koncepční album Xindla X *Čecháček Made.* Z autorů starší generace přišel v roce 2011 se silně angažovaným albem *Písničkář* Vladimír Veit.[13] Angažovaná

11. V časopisu FOLK Nejezchleba vysvětluje: „Ten text jsem psal už asi před rokem a věnoval jsem jej panu Kešnerovi, což byl táta mé dlouholeté partnerky, nesmírně vzdělaný, inteligentní, chytrý člověk, který bohužel strávil deset let v těch nejhorších bolševických koncentrácích. Opravdu tedy věděl, co jsou komunisti zač a co dokážou. Pobyt v jejich nápravných zařízeních mu hodně podlomil zdraví a kvůli tomu už mezi námi dnes bohužel není. Při psaní té písně jsem na něj hodně vzpomínal. Ale ta dnešní lůza, to nejsou jen komunisti. Já do toho zahrnuju i sociální demokraty, protože způsob, jakým vystupují lidi jako Paroubek a Rath, to je bolševismus ve své nejčistší podobě. Pokud bylo v sociální demokracii pár slušných lidí, tak je buď vyštípali, nebo jim moc neumožňují mluvit. Takže mě v současné době komunisté a sociální demokraté hodně štvou a vadí mi, že půlka národa volí tyto partičky." (Tesař 2010b: 15) Píseň *Stesk* se objevila jako jedna z mála novějších skladeb na 2CD *Protestsongy 1966–2017,* které ve svém vydavatelství na podzim 2017 vydal Tomáš Padevět.
12. Píseň se ve své době dostala do vysílání rozhlasových stanic navzdory použitému vulgárnímu slovu v refrénu („Za co, Pane Bože, za co? Zas čtyři roky v prdeli!").
13. V písni *Svobodo, svoboděnko* používá Veit také vulgarismy. Na otázku, za jakých okolností může k podobným slovům písničkář sáhnout, odpověděl: „Já se ve své tvorbě snažím být ne snad noblesní, ale používání vulgarismů je mi protivné. Ale tady mi to sedělo. Byl jsem asi velmi naštvaný, když jsem to psal. A tak jsem si říkal, že je to možné použít a dodnes toho nelituju, tak vulgární ta použitá slova zase nejsou. Dokonce si myslím, že ten text je sice na hraně, ale že jsem mohl být ještě tvrdší." (Nepublikovaný rozhovor autora příspěvku s V. Veitem z roku 2011.)

témata se pravidelně objevovala v textech Jana Žambocha, a to včetně oficiálně nevydaných skladeb *Zavřou nás všechny* a *Basama s fixama*.[14] Jaromír Nohavica glosoval některá aktuální témata v sérii miniatur *Virtuálky* v letech 2009 a 2010.[15]

Po roce 2010 jako by počet angažovaných písní i jejich autorů rostl. Všímá si toho promotér a hudebník Prokop Holoubek, když říká: „Aktuálně se hudba opět stává politickou. Byla taková do určité míry vždy, ale dnes více než v minulých letech výrazně reflektuje společenské dění v oboru lidských práv, práv žen, práv menšin apod. V Americe se znovu otevírá rasová otázka, v centru pozornosti je utečenecká krize, společnost se jakoby vrací o desítky let zpátky a na uměleckých nebo společenských pozicích se znovu vybojovávají věci, které už dříve byly vybojovány. To vše se aktuálně v hudbě odráží a často je to hraniční téma.“[16]

Tak jako ve světě slaví po patnáctileté pauze úspěchy australská rocková skupina Midnight Oil, k níž angažované texty neodmyslitelně patří,[17] i u nás se politická nebo společenská tvorba dostává čím dál víc do popředí. Nové album se silnými

14. Píseň *Basama s fixama* je reakcí na kauzu řidiče Romana Smetany, který byl odsouzen za to, že před volbami pomaloval v autobusech reklamy politických stran. Píseň *Zavřou nás všechny* reaguje na nelegální šíření digitálního obsahu.
15. Jedna s písní *(Skončilo léto)* např. zmiňuje *Léto s Topolem,* část předvolebního turné Občanské demokratické strany v čele s Mirkem Topolánkem v roce 2009.
16. Z nepublikovaného rozhovoru M. Tesaře s P. Holoubkem z roku 2017.
17. Australská skupina Midnight Oil patřila již v 80. letech (vedle např. irských U2) k formacím, které propojily rockovou hudbu se společensky angažovanými texty. Její album *Diesel And Dust* (1987), které v roce 2010 zařadili novináři John O'Donnell, Toby Creswell a Craig Mathieson na první místo žebříčku nejlepších australských rockových alb všech dob, např. pojednávalo o problémech australských domorodců. Na albu *Blue Sky Minining* (1990) hrálo důležitou roli sociální téma (špatné podmínky dělníků v azbestovém dole) vedle témat ekologických. A na albu *Redneck Wonderland* (1998) se skupina vymezovala vůči tehdy vzrůstajícímu významu extrémně pravicové strany One Nation. Po dočasném rozpadu skupiny byl její zpěvák Peter Garrett poslancem australského parlamentu a ministrem životního prostředí, resp. školství. Když v roce 2017 skupina za velkého zájmu svých fanoušků uspořádala po patnáctileté pauze světové turné, řekl její zakládající člen a kytarista Jim Moginie: „Naše kapela je v nejlepší kondici, když je naštvaná a má co říct. A dnes tu máme opět témata, která si zaslouží přetavit do hudby a slov.“ (Tesař 2017)

angažovanými písněmi vydal např. Jaroslav Hutka (*V rozpitých barvách,* Galén, 2017), nemilosrdně se do politiků opírá mladý reggae zpěvák Michal Šeps v písni *Zloději,* kterou komentuje slovy. „Je to proti českým politikům, že jsem nespokojen se situací tady v republice. Dějí se tady šaškárny a já chci proti nim bojovat. Aby lidi otevřeli oči a nešli jak ovce za těmi blázny.“[18]

Obecná politická satira sice může vyjadřovat skutečné rozhořčení svých mluvčích, případně posluchačů a pro některé vrstvy společnosti je to velmi vděčné téma. Vznikají však i písně, které reflektují naprosto konkrétní témata. Tomáš Klus na album *Anat život není* zařadil píseň *PutOff*, namířenou přímo proti ruskému prezidentovi Vladimiru Putinovi v souvislosti s aférou ruské feministické punk rockové skupiny Pussy Riot. V písni *Žabí král* pro změnu reaguje na zvolení Miloše Zemana českým prezidentem. Skupina Epydemye se na albu *Kotlina* dotýká tématu vlastenectví skrze důležité momenty českých dějin 20. století a ve finále s názvem *Kdo jsme my* se ptá: „Jsme ještě národ?“[19] Jiří Smrž se na albu *Kořeny* dotýká problematiky odcizení ukrajinských dělníků, propasti mezi generacemi i války v Iráku a islámského terorismu.

Tématem, které dnes ve společnosti velmi rezonuje, je migrantská krize a protiislámské nálady. Že se „bojí islámu“ zpíval Jaromír Nohavica už v roce 2000 v písni *Strach* na albu *Moje smutné srdce.* Mnohem pozdějším satirickým popěvkem *Arab mi sahá na babu* se tentýž písničkář bohužel zařadil po bok bizarních vlasteneckých agitek skupiny Ortel nebo písně Olivie Žižkové *Evropo, dýchej.*[20] Do protiislámského tábora se

18. Rozhovor pro Radio Proglas, vysíláno 17. 7. 2017 v 19.15.
19. Album vyšlo vlastním nákladem skupiny v roce 2015 a v roce 2016 získalo cenu „Anděl“ v žánrové kategorii Folk & country.
20. Olivie Žižková, která se mimo jiné v minulosti věnovala revivalu Dariny Rolincové, má na svém kontě album křesťanských liturgických písní *Blíž k Tobě…* (*Show Time Prague*, 2011), ale také řadu erotických fotografií. Do obecnějšího povědomí se však dostala právě až s písní *Evropo, dýchej,* namířenou proti imigrantům, která kolovala po internetu.

zařadili vedle silně zradikalizovaného Pepy Nose např. rockový zpěvák Aleš Brichta nebo Vilém Čok. Na druhé straně můžeme sledovat seriózní pokusy o reflexi uprchlického tématu v podání písničkáře Ravena (*Tři malí ptáci,* album *Waltz,* 2017) nebo ska skupiny Tleskač (*To se mi snad jenom zdá,* album *Never Die Songs,* 2011). Silné jsou také texty Davida Stypky na albu *Neboj* (2017) a zajímavý příspěvek na toto téma vznikl na sousedním Slovensku – skupina Živé kvety v písni *To, čo nás spája* (album *Nové poschodia,* 2016) zpívá: „Nikdy ma nedonutíš nenávidieť čiernych, cudzích. Veriť v ilúzie luzy: zlí sú tí druhí."

Dva současní čeští písničkáři se rozhodli tématu migrantů věnovat programově. Prvním z nich je Ondřej Galuška, frontman skupiny Eggnoise, který album svého sólového projektu The Odd Gifts nazval *Migrant Songs* (Indies Scope, 2016). Otázku migrantů na něm pojímá v širokém záběru různých období a různých míst (včetně českého „migranta" Antonína Dvořáka na jeho cestě do Spojených států amerických). Album je nazpíváno v angličtině a jako hosté na něm účinkují cizinci žijící v Česku, tedy „migranti". V titulní písni *Migrant Song* se zpívá: „Zase se probudíme do ranního světla, zvedneme oči ke světlu dne. Ale kéž bychom dnes mohli po zbytek noci klidně spát." V závěrečné *The Gift of the Other*: „Po přečtení zpráv ve mně krev pění. A přiznám se, že jsem v šoku z reakcí lidí a volání po krvi. Jak všichni jsou za jedno, jak rychle odsuzují." A závěr písně: „Jsme migrující těla na migrující planetě v migrujícím vesmíru. Stěhujeme se z města do města, ze země do země, z verše do verše. A taková je podoba dnešního světa. Snad se v něm naučíme nějak žít."[21]

Ovšem postavou, která je de facto zosobněním současného českého protestsongu či angažované tvorby, je Jakub Čermák, vystupující pod přezdívkou Cermaque. Jeho i jeho ženy Iamme Candlewick si všiml i extremistický web White Media, který písničkářskou manželskou dvojici zařadil do kategorie „Hnusáci

21. Použity autorizované překlady původně anglických textů z bookletu alba.

a úchylové“.[22] Čermák a Candlewick se tématu věnují už na svém společném albu *Gravitace* (Indies Scope 2016) – zejména v písni *Imigranti* („Včera jim vadili cikáni a dneska imigranti. Jak můžou žít tak nasraní a ještě sráčům fandit? Té tíhy, kterou musí nést a toho smutku a zloby…“). Momentálně nejsilnějším vyjádřením k tématu rozjitřené společnosti je pak Čermákovo nejnovější album *Neboj* (Indies Scope 2017). V písni *Havlovy děti* se například zpívá: „Váha se rozbila, písničky od Kryla berou si do hudby Landa a komunisti. Držka, co, jak zpíval, tuhle zem rozryla, jakoby dál pne se po čelisti. Ještě že jsme tu my, my děti Havlovy, Jobse a Zuckerberga, vedeme rozumy, věčně nehotoví.“ V písni *Ortely:* „A důstojnost je už jen slovo v korporátním mottu, kde Bůh se dávno odmlčel, lid vzhlíží ke Gottům a hlasuje v anketách pro svůj vlastní Ortel. […] Stále znovu ptáš se, proč to všechno, tolik strachu, tolik bolesti, od které si mnozí neoddechnou.“

V posledních letech, zvláště od nástupu Miloše Zemana na pozici českého prezidenta a od vzrůstajícího politického vlivu Andreje Babiše a jeho hnutí ANO, tedy zažíváme novou výraznou éru protestsongů v různých žánrech. „Zajímavé je, že už v nich nevládnou slova zrovna poetická, jak bývalo před padesáti lety, ale často tvrdá a ostrá, jak slyšíme v písni Olina Nejezchleby *Stesk*, Davida Kollera *Sami*, kterou zpívá s Barborou Polákovou, anebo v Semelkově *Reality show*. Je to logické s ohledem na celkový vývoj a současný stav,“ shrnuje vydavatel Tomáš Padevět v bookletu výběrového alba *Protestsongy 1966–2017*. Příběh společensky angažovaných písní v českém folku a dalších žánrech populární hudby je tedy příběhem otevřeným, jehož pokračování bude zřejmě ještě velmi intenzivní.

22. Dostupné z: <http:// http://www.white-media.info/amk_watch_hnusaci.html > [cit. 1. 7. 2017].

Prameny a literatura:

KOFROŇ, Leoš 2000: Deska desek deváté dekády. *Rock & pop,* č. 6, s. 30. [Kofroňův text je součástí textu zpracovaného kolektivem autorů].
MERTA, Vladimír 2012: *Pravda o Marii* (booklet alba). Praha: Galén.
NEŠPOR, Zdeněk 2006: *Děkuji za bolest. Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80 let.* Praha: CDK.
TESAŘ, Milan 2009: Ruku na srdce. *Folk & country* 19, č. 11, s. 25.
TESAŘ, Milan 2010a: Umíme i většinový žánr. Ulrychovci pokračují s cimbálem a vrací se k bigbítu. *FOLK* 20, č. 2, s. 16–17.
TESAŘ, Milan 2010b: Dnešní lůza, to nejsou jen komunisti. *FOLK* 20, č. 7, s. 14–15.
TESAŘ, Milan 2017: „Daří se nám, když jsme naštvaní, říkají hvězdy Colours Midnight Oil.“ *Lidovky.cz* [online] 14. 7. [cit. 1. 10. 2017]. Dostupné z: <https://www.lidovky.cz/midnight-oil-rozhovor-06l-/kultura.aspx?c=A170712_170307_ln_kultura_bez>.

The Contemporary Czech Protest Song: Song Lyrics as a Mirror of the Agitated Society

“Today, more than in the past, we tend to respond to social activities within the fields of the human rights, women’s rights, minorities’ rights, and so on. In the USA, the race issue has been re-opened; globally, the refuge crisis is in focus; it seems that society is returning dozens of years back to the past, and the things which have been won successfully in the arts and society are being fought over again. This is all being reflected in music,” says Prokop Holoubek, a musician, organizer and a promoter from Brno. In the present paper, Milan Tesař follows the quotation and shows how the topics of the day are reflected in song lyrics of contemporary Czech singer-songwriters and other authors. He suggests that these songs of today function in the same way as the protest song of the past. He comments on the contemporary political situation reflected in the songs, as well as, generally, the mood of the society. He devotes special attention to the songs on the topic of the immigrant crisis.

Key words: Protest Song; politically committed song; folk music; politics; protest; immigrants; November 1989; singer-songwriter; Karel Kryl; Jakub Čermák; Cermaque; Ondřej Galuška; Petr Skoumal; Vladimír Merta.

Účastníci kolokvia / Participants of the colloquy. Náměšť nad Oslavou 2017

Daire Bracken and Lorcán Mac Mathúna

Casey Driessen *Všechna foto / All photos by Kamila Berndorffová 2017*

Medailony autorů:

Daire Bracken je irský houslista známý pro svůj novátorský přístup, zakládající člen mnoha úspěšných irských skupin tradiční hudby (mj. Slide a Danú). Má za sebou pětadvacet let hudební praxe jako učitel i jako hudebník, vydal řadu alb. Pro stadium houslových technik a rytmů a také jako skladatel hudby a autor písní získal řadu grantů od Rady pro umění Irska.

Kontakt: fiddledb@gmail.com

Petr Dorůžka je specialista na world music publikující v českém i mezinárodním tisku. Pro stanici Vltava připravuje od roku 1988 pořad Hudba na pomezí, od 1992 je členem rozhlasového panelu World Music Charts Europe, jako zahraniční reportér přispíval pro kanadský rozhlas CBC. V letech 2002–2012 přednášel na Fakultě humanitních studií UK v Praze, 2007 byl jmenován jedním ze 7 Samurajů veletrhu WOMEX. Podílí se na organizaci konference Czech Music Crossroads v Ostravě.

Kontakt: pdoruzka@gmail.com

PhDr. Peter Michalovič vystudoval slovenský jazyk a hudební výchovu na Pedagogické fakultě v Nitře. V letech 1990–1992 absolvoval studijní pobyt na Etnomuzikologickém oddělení Ústavu hodební vědy SAV v Bratislavě (externě zde působil do roku 2000), od roku 1992 působí jako muzikolog a kustod sbírek v Záhorském muzeu ve Skalici. Je také výkonným redaktorem časopisu Záhorie. Zabývá se především dějinami hudební kultury regionu Záhorie.

Kontakt: peter.michalovic@zahorskemuzeum.sk

Elia Moretti absolvoval obor perkuse na Nicoliniho akademii hudby v Piazenze, magisterský titul získal v oboru společenské vědy na univerzitě v Pavii. Zabývá se etnomuzikologií a kulturní antropologií prostřednictvím výzkumu ekologického chápání zvuku. Je členem divadelního souboru Divadlo Continuo se sídlem v kulturním centru Švestkový dvůr v Malovicích, kde také začal zkoumat vzájemný vztah jazyků pohybu a zvuku.

Kontakt: elia.moretti@yahoo.it

Lorcán Mac Mathúna je zpěvák tradičního irského stylu Sean-Nós; v posledních deseti letech na sebe upozornil na profesionální scéně nejen jako zpěvák tradičních irských písní, ale i jako tvůrce nových skladeb. Pro sbou práci získal řadu grantů, stál v čele mnoha tvůrčích projektů.

Kontakt: info@lorcanmacmathuna.com

Doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc., vystudovala etnologii na brněnské filozofické fakultě. Po absolvování interní vědecké aspirantury zde od roku 1992 působí v Ústavu evropské etnologie. Kromě historiografie a teorie etnologie se zaměřuje především na studium folkloru a folklorismu.

Kontakt: pavlicov@phil.muni.cz

RNDr. Jiří Plocek vystudoval brněnskou přírodovědeckou fakultu, poté pracoval několik let ve výzkumu. Kromě toho působil několik let jako profesionální hudebník a hudební vydavatel (GNOSIS BRNO) zaměřený na moravskou lidovou hudbu. V letech 2006–2016 pracoval jako rozhlasový redaktor v Českém rozhlase Brno, je činný též jako publicista a šéfredaktor Kulturních novin.

Kontakt: jplocek@volny.cz

PhDr. Irena Přibylová, Ph.D., se zabývá literaturou a hudbou anglicky mluvících zemí. Absolventka Masarykovy univerzity v Brně a Univerzity Palackého v Olomouci (Ph.D.), se studijními pobyty mj. na Indiana University (Bloomington, USA) a Toronto University (Kanada) se dlouhodobě věnuje popularizaci lidové, etnické a folkové hudby anglicky mluvících zemí.

Kontakt: irenap@volny.cz

PhDr. Jan Sobotka absolvoval obor knihovnictví a vědecké informace na Filozofické fakultě UK v Praze, působí v Národní knihovně. Od roku 1990 publikuje v hudebních periodikách a denících; spolupracoval s několika rozhlasovými stanicemi. Věnuje se především historii revivalu lidové hudby. Aktivně provozuje tradiční blues a blízké žánry.

Kontakt: brokenharp@centrum.cz

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

Kontakt: tesar@proglas.cz

PhDr. Marta Toncrová pracuje v Etnologickém ústavu AV ČR, v. v. i., pracoviště Brno. Zabývá se zpěvností v městském i venkovském prostředí, monografickým studiem interpretů, interetnickými vztahy v hudebním folkloru, současnou etnokulturní tradicí a přípravou písňových edicí. Externě přednáší na Ústavu evropské etnologie FF MU v Brně.

Kontakt: marta.toncrova@seznam.cz

PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D., vystudovala hudební vědu a etnologii na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Od roku 1994 působí v Etnologickém ústavu AV ČR, v. v. i, pracoviště Brno. Zabývá se zejména hudebním folklorem, folklorismem, etnokulturními tradicemi v současné společnosti a zpřístupňováním folklorních pramenů.

Kontakt: uhlikova@seznam.cz

Julia Ulehla absolvovala obory vokální interpretace (titul (Master of Music) a literaturu na Eastman School of Music, bakalářský titul (Bachelor of Arts) získala v oboru hudba na Stanfordově univerzitě. V současnosti je doktorskou studentkou etnomuzikologie na University of British Columbia v kanadském Vancouveru. Zabývá se mj. lidovou hudbou Slovácka. V severní Americe a v Evropě vystupuje aktivně s projektem Dálava, který je zároveň konkrétní ukázkou jejího výzkumu moravské lidové písně.

Kontakt: julia.ulehla@gmail.com

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

Kontakt: ulrichova.marta@gmail.com

PhDr. Iivi Zájedová, Ph.D., vystudovala Fakultu sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze. V letech 2000–2016 působila na Tallinnské univerzitě, od roku 2000 přednáší také na Fakultě sociálních věd UK o pobaltské regionální spolupráci. Posledních deset let se zabývá také výzkumem folklorního hnutí v Estonsku i v estonských diasporách.

Kontakt: iivi.zajedova@gmail.com

Notes on Contributors

Daire Bracken is a creative fiddle player and founding member of the successful Irish traditional bands Slide and Danú, amongst others. He has spent 25 years teaching and touring and has issued multiple albums. He has received Arts Council of Ireland bursaries for composition, song writing and to study fiddle techniques and rhythms.

Contact: fiddledb@gmail.com

Petr Dorůžka deals with world music locally and internationally. Since 1988, he has prepared Music for the Frontier programme for Czech Radio Vltava. Since 1992 he has been a board member of World Music Charts Europe broadcasting; he worked with CBC (Canada) as an international radio contributor. In 2002-2012 he was a lecturer at the Faculty of Humanities, Charles University, Prague (CZ), and in 2007 he was named one of the 7 Samurai of the WOMEX. He is a co-organizer of the Czech Music Crossroads conference in Ostrava, CZ.

Contact: pdoruzka@gmail.com

PhDr. Peter Michalovič graduated from the Faculty of Education, Constantine the Philosopher University, Nitra (Slovakia) to be a teacher of music and Slovak language. 1990-1992 he had at a study stay at the Department of Ethnomusicology of the Institute of Musical Science of the Slovak Academy of Sciences in Bratislava (and he co-operated externally with them until 2000). Since 1992, he has worked in the Záhorské Museum in Skalica (Slovakia) as musicologist and curator of collections, and is managing editor of the Záhorie magazine. His main interests are the music culture and history of the region of Záhorie.

Contact: peter.michalovic@zahorskemuzeum.sk

Elia Moretti, M.A. He got his degree in percussion at the academy of music Nicolini in Piacenza (Italy) and a Masters in social science at the University of Pavia (Italy). His research activities focus on ethnomusicology and cultural anthropology through an ecological perception of sound. He is a member of the theatre company Divadlo Continuo, based in the cultural centre Švestkový Dvůr in Malovice (CZ). There he develops specific research in the relationship between the languages of movement and sound.

Contact: elia.moretti@yahoo.it

Lorcán Mac Mathúna is a Sean-Nós singer raised in a bilingual (Gaelic and English) household. He received his singing tradition from his parents. For the past decade he has pursued a professional career as an

Irish traditional singer and creator. He has been commissioned eight times to create new works, received multiple bursaries, and has directed many creative projects. He tours and performs in Ireland and internationally.

Contact: info@lorcanmacmathuna.com

Doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc., graduated in ethnology from the Faculty of Arts, Masaryk University, Brno (CZ). She started her academic path as a research fellow there, and since 1992 she has been working at the Institute of European Ethnology, Masaryk University. Her research interests include historiography, the theory of ethnology, and the study of folklore and folklorism.

Contact: pavlicov@phil.muni.cz

RNDr. Jiří Plocek graduated from the Faculty of Science, Masaryk University, Brno (CZ), and spent several years as a research worker. His interest in music made him switch careers and he became a professional musician and music publisher (GNOSIS BRNO), with a special interest in Moravian traditional music. In 2006-2016 he was the music editor in Czech Radio in Brno. He is active as a publicist and currently he is editor in chief of the Kulturní noviny (Cultural Newspaper).

Contact: jplocek@volny.cz

PhDr. Irena Přibylová, Ph.D., graduated from Masaryk University, Brno (CZ) and Palacký University, Olomouc (CZ), with study stays at Indiana University (Bloomington, IN), Toronto University (CAN), and more. With her lifelong interest in media and ethnic, folk, and bluegrass music of English speaking countries, she has helped promote the popularity of these genres in the Czech Lands.

Contact: irenap@volny.cz

PhDr. Jan Sobotka graduated from the Faculty of Arts, Charles University, Prague (CZ) in library science and scientific information. He works at the National Library, Prague. Since 1990, he has published materials on the folk song revival in diverse types of media, including radio. He is an active performer of blues music and related genres.

Contact: brokenharp@centrum.cz

Mgr. Milan Tesař is editor in chief of the music department of Radio Proglas. In his musical writing activities, he cooperates with other Czech media (the Harmony and UNI magazines, Katolický týdeník/Catholic Weekly, Brno - city of music web, Czech Radio Jazz). He deals mainly with minority genres such as contemporary folk music, blues, world music, and alternative music.

Contact: tesar@proglas.cz

PhDr. Marta Toncrová works at the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, the Brno department. Her activities include research into singing occasions in rural and urban environments, monograph studies of performers, inter-ethnic relations in music folklore, contemporary ethnic and culture traditions, and preparation of song editions. She also is a lecturer at the Institute of European Ethnology, Faculty of Arts, Masaryk University, Brno (CZ).

Contact: marta.toncrova@seznam.cz

PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D., graduated from the Faculty of Arts, Masaryk University, Brno (CZ) in ethnology and musicology. Since 1994, she has worked at the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, the Brno department. Her research interests include music folklore, folklorism, ethnocultural traditions in the current society, and the popularization of folklore sources.

Contact: uhlikova@seznam.cz

Julia Ulehla, M.A. graduated in vocal interpretation (Master of Music) and literature from Eastman School of Music (USA); she gained her B.A. in music from Stanford University (USA). Currently she is a PhD Candidate in Ethnomusicology at the University of British Columbia, Vancouver (CAN). Her research includes traditional music of Slovácko, Moravia. She has actively toured America and Europe with her project Dálava, which also serves as a specific example of her research into Moravian song.

Contact: julia.ulehla@gmail.com

PhDr. Marta Ulrychová, Ph.D., is a lecturer at the Department of Anthropology, University of West Bohemia, Pilsen (CZ). She focuses on the musical life of the region. For more than two decades, she has contributed to the culture pages of Plzeňský deník (Pilsen Daily News), and currently she cooperates with the Plzeňský literární život (Pilsen Literary Life).

Contact: ulrichova.marta@gmail.com

PhDr. Iivi Zájedová, Ph.D., graduated from the Faculty of Social Sciences, Charles University, Prague (CZ), where she has been a lecturer in the Baltic Area Regional Cooperation since 2000. In 2000-2016, she also worked at Tallinn University (Estonia). In the past decade, her research has included the folklore movement in Estonia and its diasporas.

Contact: iivi.zajedova@gmail.com

Z mezinárodního kolokvia konaného od roku 2003 v Náměšti nad Oslavou v rámci hudebního festivalu Folkové prázdniny dosud vyšly tyto sborníky:

1. *Od folkloru k world music / From Folklore to World Music* (2003)

2. *Od východu na západ a od západu na východ / From the East to the West and From the West to the East* (2005)

3. *Kouzla ve world music / The Magic of World Music* (2006)

4. *Mé srdce je na Vysočině / My Heart's in the Highlands* (2007)

5. *Hledání kořenů: Nepřerušená cesta / Searching for Roots: A journey uninterrupted* (2008)

6. *Smích a pláč / Lough and Cry* (2009)

7. *Od folkloru k world music: Hudba a rituál* (2010)

8. *Od folkloru k world music: Cesty za vizí* (2011)

9. *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry* (2012)

10. *Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie* (2013)

11. *Od folkloru k world music: Svět v nás, my ve světě* (2014)

12. *Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu* (2015)

13. *Od folkloru k world music: Na počátku bylo...* (2016)

Od folkloru k world music: Zrcadlení

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia
konaného ve dnech 25.–26. července 2017 v Náměšti nad Oslavou.
Redigovaly Irena Přibylová a Lucie Uhlíková.
Překlady: Irena Přibylová
Jazykové korektury: Irena Přibylová, Ailsa M. Randall, Lucie Uhlíková
Obálka: Rostislav Pospíšil
Grafická úprava a sazba: Lucie Uhlíková
Vydalo Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou,
Masarykovo nám. 100, 675 71 Náměšť nad Oslavou,
za podpory Ministerstva kultury.
Tisk: Petr Večeřa, Bačice
Náklad 200 ks
215 stran
Náměšť nad Oslavou
2017

ISBN 978-80-904905-9-8
ISSN 2336-565X