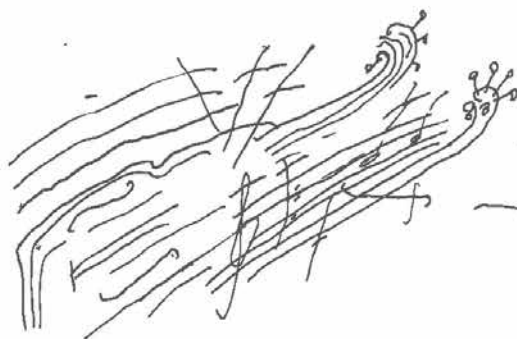


Od folkloru k world music:
HUDBA A SPIRITUALITA

Redigovaly Irena Příbylová a Lucie Uhlíková



Městské kulturní středisko, Náměstí nad Oslavou
2019

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia *Od folkloru k world music: Hudba a spiritualita*, konaného pod záštitou Městského kulturního střediska v Náměšti nad Oslovou ve dnech 30.–31. července 2019. Setkání se uskutečnilo s finanční podporou Ministerstva kultury.

From Folklore to World Music: Music and Spirituality international colloquy took place under the auspices of Municipal Culture Centre in Náměšť nad Oslovou, Czech Republic, on 30 and 31 July 2019. We gratefully acknowledge the generous support of the Ministry of Culture of the Czech Republic, without whose help this publication would not be possible.

Recenzovaly / Reviewed by:
Doc. PhDr. Eva Krekovičová, DrSc.
Doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc.

© Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslovou, 2019
ISBN 978-80-907033-2-2
ISSN 2336-565X

OBSAH

Úvodem	5
Introduction	7
<i>Marta Toncrová – Lucie Uhlíková</i> Částečná ztráta paměti aneb o lidových duchovních písních českých zemí	9
<i>Marta Toncrová – Lucie Uhlíková</i> Partial Memory Loss: Sacred Folk Songs of the Czech Lands	35
<i>Marta Ulrychová</i> Zapomenutá sbírka Rudolfa Hadwicha	57
<i>Jiří Plocek</i> Vladimír Šťastný – zapomenutý autor „velehradské hymny“ a dalších duchovních písní	87
<i>Ondřej Skovajsa</i> „Už sa on ten suchý javor zelení“: filozofie Martina Bubera a živá lidová píseň	97
<i>Kateřina García</i> Mezi mořským přílivem a písečným břehem: světské a sakrální motivy v sefardské svatební písni	117
<i>Kateřina García</i> Between the Waves and the Sea Strand: Sacred and Profane Themes in a Sephardic Wedding Song	128
<i>Miloš Štědroň</i> Janáčková pozdní spiritualita	139
<i>Petr Dorůžka</i> Spiritualita v tavícím kotlíku: jak korespondují hudební fúze a synkretická náboženství	147

<i>Irena Přibyllová</i> Česká stopa: afroamerické spirituály v koncertní síni	156
<i>Jan Sobotka</i> Putování od reformy k tradici. Počátky rytmických mší v českých katolických kostelích	184
<i>Kristýna Navrátilová</i> Černošské spirituály a gospely v českém prostředí v letech 1948–1989	198
<i>Milan Tesař</i> Žalmy a Píseň písni – starozákonní inspirace pro současnou písňovou tvorbu	217
<i>Aleš Opekar</i> Bůh si zakryl tvář. Náboženské odkazy v nenáboženských významech textů v české populární hudbě	226
<i>Lee Bidgood</i> Believing and Singing: Translating Songs of Faith in the Czech Republic	246
Medailony autorů	263
Notes on Contributors	266

Od folkloru k world music: Hudba a spiritualita

Úvodem

Dnešní svět je rychlý, pragmatický, v posledních desetiletích propojený a globalizovaný. Životní styl v mnohém určují média, virtuální realita se zdá mnohdy silnější než skutečnost. Jen občas se do centra pozornosti dostanou otázky, které souvisejí s tím, co bylo pro všechny historické společnosti určující – duchovní svět spjatý s nejrůznějšími věrskými představami a náboženstvími. To, co člověka přesahovalo v jeho každodenním bytí, bylo zároveň cestou jeho duchovního poznání. A právě tato dimenze byla a dodnes je určujícím impulzem mnoha hudebních projevů v nejrůznějších formách a žánrech. Jejich rozptyl je stejně široký jako snahy o jejich osvětlení. Zaměření 16. ročníku mezinárodního kolokvia *Od folkloru k world music* na oblast hudby a spirituality dalo prostor pro uchopení této problematiky, jež může vycházet z náboženských kontextů, ale i z osobních projevů mystiky či ze vzájemného vztahu společnosti a spirituálního světa.

Již tradiční dvoudenní setkání akademiků, publicistů, hudebníků a veřejnosti zaměřené na lidovou, folkovou, etnickou a world music se uskutečnilo ve dnech 30. a 31. července 2019 v rámci multižánrového festivalu *Folkové prázdniny* v Náměšti nad Oslavou. A podobně jako se samotný festival rozšířil během třiceti čtyř let nad původní rámec folkové hudby, i kolokvium postupně překračuje vymezené hranice. Tentokrát zavedla tematika hudby a spirituality některé účastníky až do oblasti vážné hudby, jiné zase k hudbě populární. Častokrát se v příspěvcích komentuje vztah náboženství a dobové ideologie – pokud jsou v protikladu, význam duchovních písní se mění, zmenšuje, nebo dokonce ztrácí. Podrobně se tímto vztahem zabývají příspěvky o českých lidových duchovních písních, o německé edici pohřebních písní či o jednom dnes téměř zapomenutém autorovi dodnes velmi známých českých liturgických písní. Další příspěvek komentuje paradox existence náboženských odkazů v textech české populární hudby v době

totality. Smyslem hledání duchovního významu v díle s duchovní nálepkou, ale živelného, bouřlivého obsahu se zabývá další text. Specifický vztah české společnosti k americkým duchovním písním – spirituálům – je předmětem několika příspěvků. I v nich autoři ukázali, jak dobová ideologie ovlivnila přijetí a prezentaci této hudby v českém prostředí (na pódiích či v kostelích) a jak se s ohledem na funkci duchovních písní měnily jejich české texty ve srovnání s americkými originály. Na stránky sborníku se dostal také ojedinělý pohled Američana, který komentuje transformaci americké duchovní hudby v České republice. Navzdory všem ideologiím stále zůstávají příběhy Starého zákona – konkrétně Žalmy a Píseň písní – inspirací pro textaře současných českých hudebních skupin, jak dokládá další příspěvek.

Za hranice vlivu katolického či evangelického náboženství na hudbu se vydalo několik příspěvků. Ve sborníku najdete pojednání o možné interpretaci lidové písně prostřednictvím myšlenek vykladače chasidismu Martina Bubera nebo o bohaté náboženské symbolice sefardské svatební písně z oblasti Středomoří. V příspěvku o hudebních stylech souvisejících s proměnou náboženství v důsledku významné migrace obyvatelstva odpovídá autor na otázku, zda je spiritualita v hudbě ohroženým druhem.

Diskusí na téma spiritualita a hudba se po oba dny kolokvia zúčastnili jak přednášející, tak další účastníci. Hostem debatujících byla druhý den také mladá skotská skupina Talisk, která se podělila o své názory a zkušenosti s lokální hudbou v globalizovaném světě.

Přestože ne všechny proslovené příspěvky jsou součástí sborníku, výsledek je velice kompaktní a nebojíme se říct, že svým obsahem i jedinečný. Texty různých autorů se vzájemně doplňují a přinášejí poznatky o dosud opomíjených nebo neprozkoumaných prvcích duchovního života a hudby. Věříme, že sborník příspěvků z náměšťského kolokvia 2019 bude pro všechny čtenáře obohacením či inspirací.

From Folklore to World Music: Music and Spirituality

Introduction

The world today is fast and pragmatic, and has been increasingly interconnected and globalized in the past decades. The media rule our lifestyle in many ways, and virtual reality often seems more intensive than reality itself. Only occasionally is there a focus on those issues that have determined all societies throughout history: the spiritual world connected with various types of faith and religion. That which would extend into the everyday life of humans, at the same time, was a journey of their spiritual learning. This very dimension has been a determining impulse of many manifestations of music in their most diverse forms and genres. Their scope is as broad as the various attempts to understand them. Music and Spirituality, the theme of the 2019 international colloquy *From Folklore to World Music*, has provided space for understanding these issues, approaching them from religious contexts, as well as from the mutual relationship between society and the spiritual world.

A two-day meeting on folk and ethnic music, modern folk music and world music of academics, journalists, musicians, and the public has already become tradition. The colloquy took place in Náměšť nad Oslavou, Czech Republic, during its multi-genre music festival *Folkové prázdniny*, on July 30 – 31, 2019. The festival had extended its original scope during its 34-year-long existence, and the 16th colloquy likewise has reached behind its original intentions. In 2019, the topic of music and spirituality has allowed for some presenters to comment on classical music, and some on pop music. The papers in this volume frequently deal with religion – ideology relations; provided these two are juxtaposed, the meaning of sacred songs could change, diminish, or even vanish. Such relations are discussed in papers on Czech sacred folk songs, on a German edition on funeral songs, and on an almost forgotten composer of Czech liturgical songs that are well

known to this day. There is another paper on the ironic existence of religious allusions in Czech pop music lyrics under the totalitarian regime, and a paper on the search for spiritual meaning in a music work labelled spiritual, whose content shows an explosive, elemental force. Several papers deal with the specific relation of Czech society to American spirituals. Here too the authors have manifested how the ideology of selected periods influenced the appropriation and performance of spirituals on Czech stages and in churches, and how their Czech texts differed from the American originals, reflecting their new functions. A unique view of an American scholar on the transformation of American spiritual music in the Czech Republic is presented in the volume as well. Despite various ideologies, the Bible's Song of Songs and Psalms have provided inspiration for Czech song lyricists, as is evident in another paper. Several of the topics go beyond the influence of Catholicism or Protestantism on music: there is an essay on the possible interpretation of folk songs according to the philosopher Martin Buber, who was influenced by the ideas of Hasidism, and another one on the abundant religious symbolism of a Sephardic Mediterranean wedding song. Finally, there is a paper on music styles and the transformation of religion as a consequence of migration: its author asks the question of whether spirituality in music is an endangered species.

Both colloquy days were concluded with a plenary discussion which involved the authors and the public too. Day two also hosted the members of Talisk, young Scottish guests of the festival, who shared their experience with making local music in a globalized world.

Not all the papers that were presented at the colloquy are included in this volume; nevertheless, the result is comprehensive and unique. The texts of various authors complement each other, and they inform us about what have so far been neglected or unexplored elements of sacred life and music. We are confident that the 2019 Náměšť colloquy volume will enrich and inspire its readers.

ČÁSTEČNÁ ZTRÁTA PAMĚTI ANEB O LIDOVÝCH DUCHOVNÍCH PÍSNÍCH ČESKÝCH ZEMÍ

Marta Toncrová – Lucie Uhlíková

*Chvalabohu, že sem sa narodil,
že sem svojich mladých roků užil,
měl sem v světě ty jedny jediné,
odešly ně, nebudu mjet iné.*

*Rozpomeň sa, ó človeče, na to,
že nič nejsi, leť [!] popel a blato,
keď ty príjdeš na súd páni Pána,
nepomože ti výmluva žádná.*

*Keby nebe za peníze bylo,
málo by tam chudáků pobylo,
ale nebe za peníze není,
tam je chudák císařovi rovný.¹*

Známa lidová píseň z Hornácka nebyla na úvod tohoto příspěvku vybrána náhodou. Představuje velmi zajímavý, avšak nikoliv ojedinělý jev: v jednom celku zpěvák spojil lidový nápěv a text představující kombinaci lidové tvůrčí invence se slovy duchovní písně známé z kancionálu (viz příloha č. 1).² Píseň proslavil prostřednictvím moravského folklorního hnutí a také Československého rozhlasu Martin Holý (1902–1985), lidový zpěvák z Hrubé Vrbky, otec Dušana Holého, jednoho z nejvýznamnějších interpretů hornáckého folkloru a zároveň univerzitního profesora zaměřeného tematicky na oblast hudební

1. Text podle zpěvu Martina Holého, CD *Zpěvákovo rozjímání*. Aton 2000.

2. Třetí strofa cituje a dále rozvíjí motiv duchovní písně známé z kancionálů už od 16. století (*Rozpomeň se, lide, na to...* srov. např. kancionál Václava Miřinského z roku 1522, zde s poznámkou „Stará má svú nothu“). První strofa je naopak známá jako vnitřní sloka lidové písně *Nad Myjavú sú dvě hvězdy jasné*, druhá strofa se pak na Hornácku zpívala ve spojení s řadou tanečních písní. Více srov. komentář Dušana Holého s CD *Zpěvákovo rozjímání* (booklet, s. 11–13).

folkloristiky. Ten vydal v roce 2016 CD svých oblíbených moravských i slovenských lidových písní³ a na závěr zařadil lidovou duchovní píseň *Z nebe Boží požehnání*. Jeho manželka Ludmila ji doplnila v bookletu vysvětlením, že Dušan Holý píseň slýchal v dětství na svatbách, kde zněla jako modlitba před obědem. Zpíval ji svatební družba, kterým býval v Hrubé Vrbce právě jeho otec. Dále L. Holá uvádí, že píseň v zápisu z blízké Velké nad Veličkou otiskl ve své druhé sbírce František Bartoš a že dnes je téměř zapomenuta. Právě tato poznámka nás přiměla v souvislosti s tématem letošního kolokvia zamyslet se nad příčinami toho, proč jsou dnes lidové duchovní písně, jež byly po staletí součástí zpěvní tradice širokých vrstev populace, z velké většiny zapomenuty, proč a jak se postupně vytratily z lidové zpěvnosti i z většiny sbírek a zpěvníků lidových písní vydaných v minulém století. Podívejme se také na to, jak se naopak do lidové zpěvní tradice dostaly, jak se v ní šířily a jak se zde proměňovaly.

Termínem **lidové duchovní písně**⁴ označuje hymnologie, tedy věda zabývající se duchovními zpěvy, písně s textem náboženského obsahu v národním jazyce, určené pro společný zpěv obce věřících nejen v kostele a při mimokostelních církevních obřadech, ale také např. v náboženských bratrstvech, ve školách či při domácích pobožnostech. Lidové duchovní písně tedy v tomto smyslu slova nelze chápat jako ostatní folklorní produkci: termín „lidové“ vychází v tomto případě z oblasti hymnologie, tedy z pojetí lidu jakožto společenství laických účastníků bohoslužby, „lid“ v pojetí etnologickém či folkloristickém byl v tomto případě pouze jednou z různých sociálních skupin nositelů těchto písní a trvaleji si lidové prostředí osvojovalo pouze menší část tohoto repertoáru (Kouba 2007). Jak je zřejmé již z hymnologické definice lidové duchovní písně, situace, při nichž se tyto písně uplatňovaly, nevznikaly pouze v průběhu bohoslužeb, ale měly své místo i v každodenním životě. Nebylo tomu tak ale vždy.

3. CD *U chodníčka*. Dušan Holý (zpěv) a Jura Petrů (cimbál). Aton 2016.

4. V literatuře jsou lidové duchovní písně někdy označovány termíny „kostelní“, „náboženské“, „církevní“.

Tradice duchovního zpěvu lidových vrstev v českých zemích je poměrně dlouhá, sahá až do 14. století. Velmi podrobně se jí věnuje zejména monografie Zdenka Nejedlého o dějinách zpěvu v předhusitském a husitském období.⁵ Ukazuje, že rovněž český původce reformy náboženství Jan Hus (1369–1415) byl aktivním činitelem v rozvoji zpěvu širokých lidových vrstev v kostele (Nejedlý 1955: 46–56). Vedle latinského liturgického chorálu, kterému lid nerozuměl, vznikaly na našem území již ve 14. století duchovní písně v českém jazyce, a to v takové míře, že pražská synoda dala v roce 1408 oficiální svolení ke zpěvu čtyř z nich v kostele, resp. zakázala všechny česky zpívané, nám dnes neznámé lidové duchovní písně, až na čtyři výjimky. Byl to hymnus *Hospodine, pomiluj ny* a písně *Svatý Václave, Jezu Kriste, štědrý kněže* a *Buóh všemohúci* (Nejedlý 1954: 341). Předtím spočívala úloha lidu pouze ve zvolání *Kyrie eleison*, jehož zkrácenou hovorovou podobu představuje slovo *Krleš*, a později v invokaci *Kyrie eleison* rozšířené o několik slov a zpívané na melodii převzatou z církevního *Kyrie eleison* (Nejedlý 1954: 318).

Jak již bylo uvedeno, termín lidová duchovní píseň (tak jak s ním pracujeme v této studii) neznačí, že by lid tyto písně sám vytvořil. Jak velmi detailně ukazuje Zdeněk Nejedlý v již zmíněné monografii, Hus na rozdíl od jiných reformátorů (např. anglického teologa Jana Viklefa, z domácích Matěje z Janova či Jana Milíče z Kroměříže) zpěv neodmítal, naopak považoval jej za záležitost rovnocennou s modlitbou. Pro široké vrstvy byla podle jeho názoru píseň působivější a přístupnější než mluvená modlitba, její nápěv lépe utvrzoval obrácení věřícího k Bohu. Hus zavedl zpěv českých duchovních písní do kostela – zařadil je po kázání. Vycházel z výše uvedených povolených písní a zaváděl

5. Nejedlý, Zdeněk: I: *Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách*; II: *Počátky husitského zpěvu*; III: *Dějiny husitského zpěvu za válek husitských*. Praha: Královská česká společnost nauk, 1904, 1907, 1913. Druhé vydání pod názvem *Dějiny husitského zpěvu*. Kniha 1–6. Praha: Nakladatelstvím Československé akademie věd, 1955–1956.

k nim další, sám do některých tvůrčím způsobem zasáhl⁶ a vedl lid k tomu, aby duchovní písně zpíval i v intimitě domova, v soukromí. Kázal proti zpěvu nejrůznějších světských písní (např. milostných, žertovných, či dokonce nemravných), a to zvláště o nedělích (Nejedlý 1955: 50).

Snahou o rozšíření duchovního zpěvu v co nejširších vrstvách obyvatelstva byl nastartován další vývoj, který vedl v českých zemích ke vzniku množství lidových duchovních písní a k rozvoji kancionálové tvorby rukopisné i tištěné. Na vzniku a šíření těchto písní se u nás podílely všechny zde působící křesťanské církve a vedle české populace také obyvatelstvo německé (Fukač 1997: 170). Konkrétní hudební formou těchto písní a jejími dalšími muzikologickými charakteristikami se v tomto příspěvku nechceme zabývat, z folkloristického hlediska je však důležité upozornit na jejich poměrně volný vztah hudby a slova – nápěvy byly skládány nově jen zčásti, častější byla tvorba nových textů k nápěvům převzatých z jiných písní (tzv. kontrafaktura): z gregoriánského chorálu, z latinských duchovních písní, z umělé, v národních jazycích skládané duchovní i světské písně a také (zvláště v 15. a 16. století) ze světské lidové písně. Právě oblíbených dobových světských lidových písní využívala reformační církve zcela záměrně pro šíření svých textů (Kouba 2007). A je celkem známým faktem, že právě díky odkazům v kancionálech (např. „Zpívá se jako *Pěkná Káča trávu žala*“) máme k dispozici nejstarší prameny ke studiu lidových písní na našem území a známe řadu jejich textových incipitů (více srov. Hostinský 1892; Branberger 1910–1911; Bek 1957 ad.). Reálně pak praxe vytváření nových textů k již známým nápěvům vedla k tomu, že v oblasti lidové duchovní písně (nejen české, ale obecně evropské) existuje daleko větší množství textů než nápěvů. Jak uvádí muzikolog Jan Kouba (2007), tato tendence byla narušena u některých tvůrců až v baroku.

6. K polemice o Husově autorství některých lidových duchovních písní viz např. Kouba 1972; srov. též Tesař 2017: 2–3.

Způsoby osvojování duchovních písní byly různé. Šíření písní probíhalo jednak prostřednictvím tištěných zpěvníků (nezbytným předpokladem ovšem byla gramotnost, což v 15. století splňovalo jen malé procento populace českých zemí), během zpěvu v kostele, z počátku pouze po kázání, ale také podle nápovědy (např. při přednášení textu písní předzpěváky při bohoslužbě nebo vedoucími procesí), a konečně při zpěvu v soukromí, v rodině, to znamená ústním tradováním, stejně jako světská lidová píseň. S uvedenými způsoby recepce a interpretace souvisela možnost vzniku variačních obměn písní, o níž bude ještě pojednáno dále. Ve srovnání se světskými lidovými písněmi byla sice omezena společným zpěvem opřeným o písemnou (rukopisnou či tištěnou) podobu, prokazatelně však existovala. Variační proces byl nicméně brzděn jak společným zpěvem, tak zpěvní příležitostí – stěží lze předpokládat, že se duchovní písně zpívaly tak často, jako světské. Svou roli v omezení variačního procesu sehrála také paměť, na kterou v tomto ohledu působilo spojení více faktorů: úcta k Bohu (obdobně jako v modlitbě), účast kolektivu na interpretaci, prostředí chrámu, opakované podání dané určitou normou. Dá se říci, že spojení těchto činitelů kladně působilo na paměťovou stabilitu jednotlivých duchovních písní.

Reprodukce českých lidových duchovních písní byla vždy poměrně jednoduchá. Zpívalo se především jednohlasně, účastníci bohoslužby se učili (a dodnes učí) opakováním podle zpěvu ostatních věřících, zpěv podle not je dodnes spíše ojedinělý. Důležitou roli tedy hrála paměť, cenná byla a stále je v tomto ohledu také instrumentální opora (varhany, dříve harmonium). V případě osvojení duchovních písní ale nešlo/nejde jen o mechanickou paměť, ale o recepci ve spojení s vírou a silným emočním prožitkem. To vždy pomáhalo udržení písní v paměti. Negativně naopak mohla/může osvojení duchovních písní ovlivňovat úzká vazba na primární zpěvní situaci – zpěv v kostele. Ten sice mohl/může být pravidelný (jednou či několikrát za týden), ale některé písně bývají vázány na konkrétní svátky či období církevního roku. Jako příklad velmi dobře poslouží

vánoční písně a koledy. Máme doklady o tom, že je informátoři odmítali zpívat mimo vánoční čas – zpívali je prostě jen jednou v roce. Přesto jsme svědky, že si je lidé dobře pamatují. U nápěvu je to zcela zřejmé. A pokud jde o text, v duchovních písních se od počátku prosadil důležitý formální prvek – strofičnost. Písně jsou krátké, melodie se opakuje v každé sloce, což je pro paměť výhoda oproti dlouho plynoucímu toku chorálu. Právě pro tyto své znaky se lidové duchovní písně staly nedílnou součástí naší lidové zpěvní tradice, prorostly v některých případech i do světských lidových písní a stejně jako ony v řadě případů žily v textových i nápěvných variantách.

Lidové duchovní písně a tradiční lidová zpěvnost

Lidové duchovní písně byly už od dob Husových určeny nejen pro společný zpěv při náboženských obřadech, ale i pro zpěv doma v rodině – při modlitbě i při práci. Takovou situaci připomene výjev ze známého románu F. Háje *Kája Mařík*, kde si paní hajná, maminka hlavního hrdiny, prozpěvuje duchovní písně při svých obvyklých domácích činnostech (Háj 1943: 123). Velmi podobně pak vzpomíná na své dětství a chvíle s matkou český katolický kněz a sběratel lidových písní Josef Vlastimil Kamarýt (1797–1833): „...a nejkliďněji sem u ní dosti dlouho poseděl, když v dlouhé zimní večery u přeslice nebo při jehle sedávala a ‚Vímť já jeden stromeček‘ nebo o překrásném beránkovi nanotovala [sic!], kteréžto dvě písničky zvláště se mi líbiti musely, že si je ze všech ostatních nejlépe pamatuji.“ (Kamarýt 1831: IX). Na konto funkce duchovních písní je pak nutné připomenout, že v některých našich regionech v době adventu úplně umlkaly světské písně a zpívaly se jen písně nábožné (Bartoš 1889: XCV). Moravský etnomuzikolog Dušan Holý pak ve své práci věnované lidové hudbě na Hornácku popisuje, že zpěv lidových duchovních písní konkrétně v této etnografické oblasti byl mnohem více spjat s evangelickým prostředím než katolickým: „Zpívalo se ráno, když se vstalo, a večer před spaním, nejvíce v období půstu a adventu; tehdy se

zpívalo celé večery. Doma se duchovní písně zpívaly rovněž každou neděli, než se šlo do kostela.“ (Holý 2012: 44)⁷

Repertoár lidových duchovních písní obsáhl nejen hlavní svátky církevního roku (písně adventní, vánoční, postní a velikonoční, poutní, k světcům), ale provázel věřícího během jeho každodenního konání (písně ranní, večerní, obecné), při rodinných obřadech (písně svatební či pohřební) i při zajištění obživy (písně prosebné – např. za úrodu, za déšť). Šíření lidových duchovních písní probíhalo především prostřednictvím tištěných i rukopisných kancionálů a od 16. století také kramářských tisků, oblíbených širokými lidovými vrstvami. Potvrzuje to již citovaný J. V. Kamarýt, když uvádí: „*A když sem po vesnicích sebíral a sebírali [sic!] dal, nebylo téměř chýšky, která by mně hezkým prošívaným svazečkem nebyla posloužila, a v každé více povědomých špalíčkových kancionálů bylo k nalezení. To samé v městečkách a z většího dílu i ve větších městech; rozumí se pořád o písničkách nábožných, světských daleko ani polovic nebylo k dostání, však těch žije tím více v ústech lidu, čím méně jich na papíru.*“ (Kamarýt 1831: XV–XVI) Tyto tisky posilovaly setrvání písní v živém zpěvním repertoáru, což potvrzují zápisy mnohých sběratelů ještě v první polovině 20. století.

Jak ukazují výzkumy lidového duchovního zpěvu, hranice mezi oficiálním církevním zpěvem a jeho folklorizovanými formami nebyla nikdy ostrá a právě lokální tradice chrámového zpěvu často představovaly první stupeň adaptace oficiálně šířených duchovních písní na místní podmínky, přednesové charakteristiky zpěvu, místní vkus a estetické cítění věřících (Urbancová 2011: 126).⁸ I přes jistou vazbu na písemnou předlohu⁹ žily lidové duchovní písně v tradici

7. Terénní výzkumy ukazují, že zpěv duchovních písní v kruhu rodiny se v evangelických rodinách na Hornácku praktikoval až do začátku 70. let 20. století, přičemž záleželo především na religiozitě jednotlivých rodin.

8. Více k problematice církevního zpěvu a lidového duchovního zpěvu viz Ruščin 2012: 9–15.

9. K problematice rukopisných kancionálů, jejich vazbě na kancionály tištěné i na lokální tradici a ústní podání srov. Smyčková 2017: 22–41.

do značné míry v ústním podání a stejně jako světské lidové písně podléhaly tzv. folklorizaci. Ta se týkala zejména **variability textů a nápěvů a způsobu jejich zpěvného přednesu**.

Při studiu variačního procesu v oblasti textů lidových duchovních písní lze sledovat velmi časté pronikání dialektu, drobné odchylky v textu (gramatické změny slov, změny bez sémantické posunu, ale i záměny slov na výrazy s jiným významem), přesuny strof, zkracování písní (ubývání počtu strof související s pamětí zpěváků: někteří z nich však byli schopni interpretovat písně v celém původním rozsahu) a vznik textových kontaminací, tedy propojování textů různých duchovních písní.¹⁰ Nacházíme je často například v písních, které sběratelé většinou označují termínem „Rozjímavé“. Jejich zvláštní charakter – jakési filozofování o věcech obecně lidských, především o strastech a pomíjivosti lidského života – dávaly zpěvákům, resp. lidovému nositeli, daleko větší prostor pro vlastní tvůrčí invenci a aktivitu. Dokládá to řada zápisů z ústní tradice, včetně písně použité v úvodu naší studie. Tyto písně po textové stránce kombinují motivy z lidových duchovních písní s folklorní písňovou tradicí (zde máme na mysli charakteristickou folklorní poetiku a motiviku) a pravidelně je v nich použit dialekt. Mísení světských a duchovních písní známe také ve spojení s tradiční svatbou, obřadem spojujícím sféru sakrální a profánní, vážnost a obřadnost s veselostí či dokonce erotikou. Písně zpívané zejména při svatební večeři často využívaly biblické a legendární motivy, docházelo ale také k jejich parodování.¹¹ Parodie duchovních písní nicméně vznikaly i mimo kontext tradiční svatby (viz příloha č. 3).

10. Zajímavé je v tomto ohledu studium variability rukopisných kancionálů, o kterém detailně pojednala Kateřina Smyčková (2017: 41–58).

11. Velmi zajímavý materiál v tomto ohledu představuje „Muzikantská večeře“, zachycená v roce 1885 sběratelem Martinem Zemanem v horňáckých obcích Suchov a Nová Lhota (srov. Bartoš 1889: 489–493 a Zeman 2000: 135–148). Jde o kombinaci parodií modliteb, čtení z evangelia a lidových duchovních i světských písní, provozovanou muzikanty a mládenci včetně družby v průběhu svatební hostiny (muzikanti během hostiny hráli a mládenci obsluhovali svatebčany, neměli tedy čas veselit se s nimi a tímto parodickým obřadem si svatební veselí kompenzovali).

Variabilita nápěvů lidových duchovních písní souvisela jednak s faktem, že mnohé z nich byly zpívány na tzv. obecnou notu, tedy na nápěvy obecně známé a spojované s řadou jiných písní světských i duchovních, a dále se samotným ústním šířením a udržováním nápěvů pouze v paměti zpěváků (mnohé kancionály nebyly notovány, nebo byly notovány jen zčásti). Neustálenost nápěvů v lidové zpěvní tradici, resp. život písně v mnoha různých nápěvových variantách lze v dochovaných záznamech sledovat poměrně často. Nicméně právě určitá míra fixace lidových duchovních písní na písemný záznam zapříčinila podstatně menší nápěvovou variabilitu, než jakou známe z lidových písní světských (Kouba 2007).

Přednes lidových duchovních písní byl v některých etnografických regionech také ovlivněn pronikáním určitých zpěvních manýr souvisejících s lidovou zpěvní kulturou. Máme zde na mysli **a) obměňování nápěvů** písní, a to jednak ve zpěvu konkrétního textu na několik nápěvů, a to i u jediného zpěváka, jednak ve formě drobných změn ve vedení melodické linky, **b) zpěvní ornamentiku**. Způsob zdobení byl individuální zpěvní manýrou a v lidové zpěvní tradici jej používali jen někteří zpěváci. Zpěvní ozdoby zahrnovaly přírazy, odrazy, anticipace, skupinky před i za tóny základní melodické linky a průchodné legatové tóny. Jejich výběr, frekvence použití nebo konkrétní místo nápěvu, kam je zpěvák vkládal, byly ovšem u každého zpěváka individuální a někdy výrazně charakteristické. Tento melismatický lidový zpěv známe z mnoha regionů, faktem ale zůstává, že jen málokterý sběratel jej dokázal zachytit. K těm, kteří se k jeho záznamu odhodlali, patřili např. Janáčkův¹² spolupracovník Hynek Bím (viz příloha č. 2) či Martin Zeman z Velké nad Veličkou.

12. Janáček se nad proměnou jednoduchých kancionálových nápěvů v lidovém zpěvu zamýšlel ve studii *O hudební stránce národních písní moravských* (podkapitola VII. Církevní písně), která je součástí Bartošovy třetí sbírky (1899–1901). Identifikoval také nápěvy lidových duchovních písní, které podle jeho názoru „svým typem a útvarem náležejí mezi lidové písně“ (do této skupiny ale zahrnoval i lidové písně s náboženskými motivy, stojící na pomezí mezi duchovní a světskou písní). Srov. Janáček 2009: 262–267.

S živým zpěvem duchovních písní se při terénním výzkumu setkala také jedna z autorek tohoto příspěvku. Její zvukové nahrávky zpěvu Františka Buláně z Velké nad Veličkou vznikly v letech 1968–1971 a jsou uloženy ve fonotéce brněnského pracoviště Etnologického ústavu AV ČR.¹³ Analýza Bulánova zpěvu ukázala, že svůj zvyk zdobit při zpěvu nápěvy světských lidových písní přenášel částečně i do písní duchovních, které zpíval z evangelického kancionálu vytištěného v Pešti roku 1848 (v rodině je dodnes dochován). Pro Bulánův zpěvní projev byly charakteristické skluzy, tedy náznaky glissanda, obaly a přirazy, tj. obvyklé drobné melodické ozdoby. Přestože se při zpěvu opíral o text z kancionálu, vnášel do svého přednesu zcela automaticky některé prvky hornáckého dialektu (r místo ř, vkládání tzv. obalovaného l, které se vyslovuje jako u). Podrobnou analýzou by bylo zřejmě možné nalézt i další obměny slovesné složky jím zpívaných duchovních písní. Stejně tak bude jistě zajímavý plánovaný výzkum zpěvu u jeho dcery, která je posledním členem rodiny, který ve své paměti udržel z generace na generaci předávané nápěvy k písním z kancionálu, který je notován jen z části.

V neposlední řadě chceme upozornit ještě na jeden zajímavý úkaz spjatý s životem lidových duchovních písní v lidové tradici, a to spojení náboženských motivů s lidovou tvůrčí invencí: jde o lidové písně s náboženskou tematikou, které však nelze vnímat jako lidové duchovní písně, tedy ve smyslu modlitby, resp. součásti domácí pobožnosti. Tyto písně plnily odlišné funkce a překvapivě se na ně i tančilo. Na tento fakt upozorňuje už František Sušil (1804–1868) ve své třetí sbírce (Sušil [1853–1859], když u písně, kterou nazval „Trojí pozdravení Panny Marie“ připojil poznámku „Tanečná, svatá“.¹⁴ Blíže se ke stejné záležitosti vyslovil František Bartoš (1837–1906) ve své druhé sbírce, kde uvádí, že na Hané byla oblíbeným tancem „cófavá“, k níž se zpívaly většinou písně

13. O zpěvákovi srov. více Toncrová, Marta 1999: Zpěvák František Bulán z Velké nad Veličkou (1899–1974). In: *Slovácko* 41, s. 117–120.

14. Srov. Sušil 1951: 63 (píseň č. 63/140).

svaté, jako *Matičko kopecká, ó jak se te hezká* nebo *Proč, Maria, proč si tak naříkáš* ad. (Bartoš 1889: IV). Další výzkumy dokládají tuto praxi např. také ze Slezska (srov. rozhovor Salichová,¹⁵ písně k tanci „starodávny“), Lašska (srov. např. Lýsek 2004: k točivému tanci zvanému „taněč“ se mj. zpívaly texty legend) či Hornácka (srov. Miškeřík 1994: zde spojení textů s náboženskou tematikou s tancem „sedlácká“; viz příloha č. 4).

Kdy se cesty rozešly aneb lidové duchovní písně a česká hudební folkloristika

O tom, že lidovým duchovním písním byla věnována pozornost již v počátcích organizované sběratelské práce v českých zemích, svědčí pokyny k tzv. guberniální sběratelské akci z roku 1819,¹⁶ o které bylo v rámci minulých náměšťských kolokvií již několikrát pojednáno. Podle oficiálního zadání ministerstva vnitra, které celou akci řídilo, bylo úkolem zaznamenat v některých zemích habsburské monarchie starší vrstvu světských lidových písní (spjatých zejména se zvláštními slavnostmi a svatebními nebo pohřebními obřady), nápěvy „národních“ tanců a „písně kostelní, které se udržují už mnoho let“¹⁷ (Vetterl 1994: 10). Jako zajímavost uvedme osobní aktivitu vrchního správce severočeského frýdlantského panství jménem Némethy, který 15. března 1819 rozeslal zde působícím kantorům a školním učitelům oběžník, v němž tři výše uvedené, obecně formulované ministerské požadavky podrobněji rozvedl

15. Etnologický ústav AV ČR, fonotéka, sign. PJ 105B, rozhovor J. Gelnara s Helenou Salichovou z 13. 6. 1969. Sběratelka přímo uvedla např. z kramářských tisků známou píseň *Na sionské hoře kvítek kvete*.

16. Akce byla započata roku 1819, v jejím průběhu však byly získány i starší zápisy písní a instrumentální hudby. Materiál shromážděný na území Moravy a Slezska byl uložen ve dvou ne zcela totožných exemplářích v archivu v Brně a ve Vídni (více srov. Vetterl 1994), v Čechách byl sběr ukončen až roku 1823, definitivní tečkou se pak stalo vydání Rittersberkových *Českých národních písní (Böhmische Volkslieder)* roku 1825 (více viz Markl 1987).

17. Sběratel Vincenc Merlíček např. uvedl, jako poznámku ke kostelním a pohřebním písním, že „písně starší než 50 let jsou v kancionále zvaném Slaviček, který on sám nemá a že zde uvádí pouze ty, které byly nařízeny.“ (Vetterl 1994: 10).

(těžko říct, zda na základě osobní znalosti problematiky, nebo za pomoci jiné, věci znalé osoby). Jak uvádí etnomuzikolog Jaroslav Markl, „*podle Némethyho měly být sbírány za prvé kostelní, mešní a další podobné písně, jmenovitě pouze jich první hlasy, avšak s úplnými texty. Zvláštní pozornost měla být přitom věnována starým písním prosebníků, zpěvu při procesích, při požehnání, na křížových cestách, při poutích, při orodování atd., pokud šlo o písně, které lid běžně společně zpíval*“ (Markl 1987: 37).

Pokusíme-li se vzhledem k našemu tématu o kvantifikaci výsledků celé guberniální sběratelské akce, prameny vztahující se k písním v češtině a jejích dialekttech dokládají cca 64 duchovních a 232 světských písní¹⁸ z Čech (poměr cca 1:4), 323 náboženských písní včetně koled, pastorel či písní pohřebních a 555 písní světských z Moravy a Slezska (poměr cca 1: 1,6). Pro srovnání uvedme, že v moravských obcích s německým obyvatelstvem bylo zapsáno 106 náboženských a 58 německých písní světských (poměr cca 2:1). Jak uvádí již citovaný Jaroslav Markl, někteří čeští přispěvatelé ke svým záznamům připojili narážky na negativní důsledky josefínských reforem (Markl 1987: 48). Jednu takovou poznámku obsahuje i záznam z hejtmanství v Českých Budějovicích: „*K církevním zpěvům, které se po mnoho let udržují, považují za nutné připomenout, že z mnohých obcí nelze žádné takové odevzdat, protože po josefínské církevní reformě jsou stejné jako všude jinde...*“ (Markl 1987: 44) Jak uvidíme dále, právě reformy duchovního zpěvu byly jedním z důvodů zániku řady lidových duchovních písní.

Pokud jde o další vývoj zájmu o lidové duchovní písně v oblasti postupně vznikající české hudební folkloristiky, lze konstatovat, že tato oblast nikdy nebyla hlavním předmětem zájmu sběratelů – spíše se je podařilo zaznamenat tam, kde k nim zpěváci měli blízko. Jistou výjimkou představuje již zmíněný Josef Vlastimil Kamarýt, který vydal v letech 1831 a 1832 dva svazky českých

18. O osudu původních záznamů z českých krajů a jejich částečném zničení srov. Markl 1987: 40–58.

duchovních písní zachycených v lidové tradici (viz příloha č. 5). V předmluvě píše, že venkovské ženy „s větší chutí a častěji zpívají písničky svaté než světské, a mohou slouti mistryně zpěvu nábožného“, a výslovně pak upozorňuje na vliv kramářských tisků na tuto oblast lidové zpěvnosti: „Ale nejenom ve svatyních, nejen při obětech, i v chýžkách svých i v dílnách, i za pluhem a při srpu slyšeti písničky svaté a tím více pohnutelné. České světské písně, co jich tištěno, veskrz „pro obveselení myslí mládencům a pannám na světlo vydané“ jsou, tak jejich nadpisy zní. Když ale ten čilý mládenec, ta kvetoucí panna tak někdy jest myslí zarmoucené, že ji nižádná písnička obveseliti nemůže: nenilž třikráte dojemnější její ‚O Maria! zpomeň na mne!‘, kterouž ona slzavýma očima před obrazem té nejsvětější potěšitelkyně anebo někde venku o samotě toužebně zpívá.“ (Kamarýt 1831: IX) I přes uvedené tvrzení o silném zastoupení lidových duchovních písní v lidové zpěvnosti nacházíme tento písňový typ ve starších sběrech sice pravidelně, avšak v nevelké míře. Sběratelé tyto písně zřejmě přímo nevyžadovali,¹⁹ snad s výjimkou epických skladeb, které byly v 19. století vysoko ceněny jako doklad kulturní vyspělosti národa. Pro doklad epických písní líčících např. příběhy ze života svatých (legend) nemusíme chodit daleko. Už v zápisech Františka Sušila, kterému bylo jako knězi téma o svatých a zázracích velmi blízké, jsou podobné písně početně zastoupeny. V jeho třetí sbírce (Sušil [1853–1859]) je jim věnován hned první oddíl. Spolu s oddílem nesoucím označení „Lyrické“ pak tvoří část, kterou Sušil označil poněkud nepřesně termínem „Posvátné“. Pokud jde o Erbenovu sbírku *Prostonárodní české písně a říkadla* (Erben 1862, 1864), duchovní písně v ní nalezneme pouze jako součást oddílu „Písní rozpravných“ (legendy) a oddílu „Marnost světská, smrt a pohřeb“. Několik dalších, ovlivněných již výrazně lidovou tradicí, je pak

19. Nepřekvapuje, že nejvíce jich zachytil právě Kamarýt a pak Sušil – oba katoličtí kněží. Je otázkou, zda je přímo od zpěváků žádali: spíše lze očekávat, že sami zpěváci je oběma sběratelům zpívali, protože zcela logicky očekávali, že je budou tyto písně zajímat. Známe totiž i zprávy o tom, že např. Sušilův zájem o světské lidové písně lidé na venkově nechápali a pobuřoval je (Východil 1898: 75; Mikšíček 2007: 514–516).

jednotlivě zařazeno v části věnované písním k výročním obyčejům (vánoční koledy, písně k pašijovému týdnu a svátku Jana Křtitele). Zcela výjimečné je zařazení lidových duchovních písní ve druhé a třetí sbírce Františka Bartoše (Bartoš 1889; Bartoš – Janáček 1899–1901). Naprostou většinu představují kancionálové písně zachycené Bartošovým spolupracovníkem Martinem Zemanem (1854–1919) na jeho rodném Hornácku. V tomto slováckém subregionu se silným zastoupením evangelického obyvatelstva se uchovaly do 20. století²⁰ velmi staré tištěné i rukopisné kancionály a zařazení lidových duchovních písní ve druhé i třetí Bartošově sbírce kopíruje přímo jejich obsah. V rámci Bartošových edicí pak byl tento materiál – v úhrnu několik set jednotek (BII č. 884–983; BIII č. 1877–2052 + legendy 2053–2057) – zařazen zcela na závěr, do samostatných oddílů. Ve srovnání s tím představuje v pořadí čtvrtá nadregionální edice, Holasovy *České národní písně a tance* (1908–1910), velmi odlišný přístup, neboť sběratel – jak bude ukázáno níže – tyto písně vnímal jako odlišnou kvalitu. Jeho náhled jakoby předznamenal další vývoj české hudební folkloristiky. Přestože se lidovým duchovním písním pozornost věnovala, v zápisech sběratelů jich postupně ubývalo. Důvody dnes můžeme pouze odhadovat. Faktem zůstává, že sběratelská práce reflektovala teoretické poznatky o existenci a funkci lidové písně, primárně byla tedy zaměřena na tzv. tvorbu lidu a tu reprezentovaly zcela logicky světské lidové písně.

Nelze však říct, že by česká folkloristika lidovým duchovním písním nevěnovala pozornost. Programově byly zaznamenávány např. v rámci sběratelsko-edičního podniku *Lidová píseň v Rakousku* (Das Volkslied in Österreich, 1904–1918), v jehož rámci fungovaly v českých zemích dva pracovní výbory zaměřené na sběr a publikování českých lidových písní. V rámci práce Pracovního výboru pro českou národní píseň v Čechách vznikl v roce 1914 návrh členění ediční řady, v jejímž rámci měly být vydány také lidové písně duchovní, a to ve dvou samostatných svazcích písní

20. V mnoha rodinách až do současnosti.

epických a lyrických. Zajímavé je zařazení tohoto písňového druhu až zcela na závěr, po svazcích věnovaných různým druhům světských lidových písní, dále písním kramářským, znárodnělým a odrhovačkám (srov. Toncrová – Uhlíková 2017: 47). V novém edičním konceptu Státního ústavu pro lidovou píseň²¹ z roku 1929 byl svazek lidových duchovních písní umístěn naopak jako druhý, hned po historických písních ze 14.–17. století (tamtéž). Nicméně z těchto plánů, jak víme, nezbylo téměř nic.²²

Právě zmíněné ediční plány dokládají pomyslné rozcestí, na němž se v oblasti české hudební folkloristiky a zejména jejích edičních počínů lidová světská a duchovní píseň rozešla. Jestliže se 19. století i začátek století následujícího nesly ve znamení velkých souborných nadregionálních edicí (Sušil, Erben, Bartoš, Holas), které si kladly za cíl ukázat písňové bohatství celého národa a přihlížely především k hledisku estetickému a etnickému, vědecké bádání po roce 1918 se v oblasti hudební folkloristiky nadále zaměřovalo především na tzv. pravou lidovou píseň. Jednotlivé vydavatelské záměry směřovaly k edicím tematickým, regionálním a posléze k lokálním a také k monografiím jednotlivých zpěváků. Kromě duchovních písní spjatých s vánočními a velikonočními svátky (koledy) a s tradiční svatbou se v nich lidové duchovní písně téměř nevyskytují. Důvod je poměrně jednoduchý – duchovní písně se regionálně a lokálně tolik nelišily, a to primárně kvůli základnímu způsobu svého šíření prostřednictvím společného zpěvu a písemně fixovaných znění. Výstižně se k jejich specifickému charakteru vyjádřil v úvodu ke své edici, v níž jsou písně řazeny podle etnografických regionů, Čeněk Holas: „Toliko *písně duchovní* z celých Čech tvoří skupinu

21. Státní ústav pro lidovou píseň byl ustaven v roce 1919, několik měsíců po vzniku Československa. Ve své práci (nejen) organizačně navazoval na ediční podnik Lidová píseň v Rakousku.

22. V rámci ediční činnosti Státního ústavu pro lidovou píseň byly vydány edice Janáček, Leoš – Váša, Pavel 1930[–1937]: *Moravské písně milostné*. Praha: Státní ústav pro lidovou píseň v ČSR; Jungbauer, Gustav 1930–1937: *Volkslieder aus dem Böhmerwalde*. Praha: Státní ústav pro lidovou píseň v ČSR.

jedinou, jak jiná povaha jejich to připouští. Při shledávání těchto písní jsem se značně obmezil.“²³ (Holas 1908: VII)

Nezařazování lidových duchovních písní do tištěných edicí lidových písní samozřejmě z dlouhodobého hlediska zapříčinilo fakt, že v představách široké veřejnosti o lidové zpěvnosti, resp. o hudebním folkloru českých zemí lidové duchovní písně nefigurují – s výjimkou vánočních a velikonočních koled a již zmíněných písní rozjímavých. Jde o poměrně velkou kulturní ztrátu, která by nás mohla – bez znalosti vývoje domácího folkloristického bádání – svádět k tomu nahlížet celý problém zejména v kontextu politického vývoje po roce 1948: totiž jako úspěšnou manipulaci s kolektivní pamětí. Vymizení řady lidových duchovních písní ze zpěvní tradice a posléze i z paměti zpěváků souviselo ale také s katolickými reformami církevního zpěvu. Kromě reforem tereziánských a josefínských (17. století) to byla především reforma ceciliánská,²⁴ která se

23. Holas dále píše: „Všecky písně poutní, jichž jsem měl v rukou celé psané sbírky, jsem zásadně vyloučil. Nápěvy těchto písní nebyly by pro hudbu žádným zřetelným ziskem, co se pak textů týče, mám důvodné podezření, že se tyto písně z velké části ve známých poutnických místech [...] vyrábí a vůdcům poutních processí [sic!] opatrně rozdávají a takto řemeslně šíří. Z cenných lidových písní duchovních dnes již mnoho se nenajde.“ (Holas 1908: VII)

24. Cecilianismus byl hnutím směřujícím k reformě především katolického zpěvu. Probíhal od 20. let 19. století nejdříve v Německu (Mnichov, Řezno). V českém prostředí se první podněty projevy ve 20. letech 19. století, hlavní vzestup nastal po oslavách cyrilometodějského milénia v roce 1863. Cecilianismus odmítal sekularizaci církevní hudební tvorby a přemíru orchestrálních projevů v liturgii, navracel se ke gregoriánskému chorálu a vokální polyfonii v duchu palestrinovské tvorby 15. století. Cílem byla homorytmičnost, volnější tempo a snadná proveditelnost. Důraz byl kladen na vokální tvorbu, církevní hudba měla být výrazem čistoty, vznešenosti, důstojnosti, klidu. V duchu těchto zásad byly skládány nové písně, které měly nahradit repertoár ze starých kancionálů. Ve snaze spojit moderní hudební požadavky s bohoslužebným rámcem byly zakládány pěvecké sbory, hudební školy a kurzy, založené na nových principech. V roce 1826 vznikla Jednota k zvelebení kostelní hudby v Čechách a varhanická škola ke vzdělávání hudebníků v duchu nových zásad. V Praze začal Ferdinand Lehner vydávat časopis Cecilie, pod vlivem národních tendencí byl ale v roce 1879 přejmenován a nesl název Cyrill, stejně tak samotná česká verze cecilianismu se pak označuje jako cyrilismus. V roce 1879 byla založena Obecná jednota cyrilská, které pak byly podřízeny církevní školy a cyrilské jednoty ve městech a na vesnicích. K zásadám cyrilismu se na Moravě hlásil např. Leoš Janáček, který podnítl vznik Jednoty na zvelebení církevní hudby na Moravě (1881) a brněnské varhanické školy (Kůfhaberová 1997).

v českých zemích výrazně prosadila po roce 1863 a částečně se dotkla i evangelického církevního zpěvu. V jejím důsledku byly zakázány a z kostelů odstraňovány starší kancionály, obsahující písně převzaté původně ze zpěvníků utrakvistických či protestantských. S důsledkem zákazu byl ve své sběratelské praxi konfrontován např. blízký Janáčkův spolupracovník Hynek Bím, když se snažil v obci Vnorovy nahrát na fonograf duchovní písně v podání místních zpěváků. Šlo převážně o repertoár z barokního katolického kancionálu *Slaviček rájský* (1790) Jana Josefa Božana, který místní farář těsně před nahráváním zakázal a zpěvákům odebral. Ti pak nebyli schopni většinu Bímem dříve zapsaných písní z paměti interpretovat, a tak bylo nahráno pouze torzo plánovaného repertoáru (Uhlíková 2012: 132–133). Silnou vazbu zpěvu lidových duchovních písní na psanou předlohu pak dokládají mnohé záznamy písní z lidové zpěvní tradice: je zcela zřejmé, kdy měl zpěvák k dispozici kramářský tisk či kancionál a kdy naopak zpíval z paměti. Původně mnohastrofové písně zůstávají v paměti zpěváků až na výjimky jen v rozsahu několika slok a v řadě případů lze sledovat zkomolení původního textu či smyslu.

Zánik řady protestantských duchovních písní pak souvisí se sloučením dřívějšího luteránského a kalvínského vyznání v Českobratrskou církev evangelickou v roce 1918 a s ním souvisejícím zavedením nových duchovních písní (srov. Holý 2012: 44, pozn. 227).

Na postupné mizení lidových duchovních písní v 20. století měl také nepochybně významný vliv obecný úpadek zpěvnosti. Ten se ale týkal všech lidových písní obecně. Záměrné udržování a oživování hudebního a tanečního folkloru se proto stalo cílem platformy, kterou označujeme jako folklorismus. Ta se nejdříve rozvíjela v rámci národního hnutí, později především v rámci spolkové činnosti a po roce 1948 jako státem organizovaná oblast totalitní kulturní politiky. Zůstává smutným faktem, že v době, kdy domácí folkloristika konečně začala přistupovat k lidové zpěvnosti komplexně, bez estetických hledisek a přihlížení k provenienci

písně,²⁵ bylo vydávání sbírek lidových písní zásadně ovlivněno komunistickou doktrínou. Folklorní edice byly vydávány především pro potřeby masově vznikajících folklorních souborů (srov. Pavlicová – Uhlíková 2018: 191), prioritou byly choreografické popisy tanců, samotný písňový materiál byl upozaděn a některé folklorní projevy musely být z politických důvodů zcela přehlíženy (Toncrová 1998: 150; Uhlíková 2013: 138).

Že komunistická ideologie písním spjatým s křesťanským náboženstvím nepřála, zde není třeba podrobněji vysvětlovat. Vždyť v rozhlase se například nesměly vysílat ani zcela nevinné světské lidové písně, v nichž se pouze objevil textový motiv odkazující na křesťanství (např. se takto nesměla vysílat píseň *Išla milá do kostela*, nazpívaná podlužáckou zpěvačkou lidových písní Boženou Šebetovskou, valašská zpěvačka Jarmila Šuláková pak ve známém starodávném *Teskním, Bože, teskním* musela zpívat *Teskním, teskním, teskním*). Ve vánočních koledách se pak zcela pravidelně musela měnit slova a místo o Ježíškovi se zpívalo o synečkovi či pouze o děťátku. Základním problémem určité „ztráty paměti“ v oblasti českých lidových duchovních písní (vzniklých v průběhu několika století a rozšířených mj. do oblasti lidové kultury a s ní spojené zpěvní tradice) je však obecný úpadek zpěvnosti a postupná ztráta funkce těchto písní v důsledku proměn společnosti, v neposlední řadě také církevní reformy duchovního zpěvu a s nimi spojené nahrazení starší vrstvy lidových duchovních písní novým repertoárem. V kostelech i mimo ně dnes slyšíme kromě předepsaných kancionálových písní také zpěv v doprovodu kytar

25. Pojem lidová píseň byl do poloviny 20. století v české folkloristice rozšířen na vše, co „lid zpíval a snad ještě zpívá, tedy nejen *světské lidové písně*, nýbrž také *písně duchovní*, a to bez ohledu na to, zda je český lid zpíval z paměti, anebo z kancionálu; řadíme sem ovšem také *české písně kramářské* i kategorii tzv. *českých světských písní zlidovělých*, které vznikly návazně na Otakarem Hostinským kategorizované české světské písně lidové, jejichž tvorba vyvrcholila pravděpodobně v 18. století – z pozdější doby zahrnujeme do českého lidového zpěvu také *české písně dělnické*... konečně nemůžeme z této problematiky vylučovat ani jakousi velkou kategorii jednotlivých *nezobecnělých českých písní*“ (Smetana 1993: 19–20).

či různých instrumentálních uskupení, nápěvově i interpretačně inspirovaný různými žánry nonartificiální hudby – vyjma folkloru. V lidové zpěvní tradici nicméně mnohé staré lidové duchovní písně ještě dožívají a lze je zachytit. Otázkou tak vlastně je spíše to, zda ještě existují sběratelé, kteří by se za nimi do terénu vydali.

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

Prameny netištěné:

Etnologický ústav AV ČR, pracoviště Brno, sbírkové a dokumentační fondy, sign. A.
Etnologický ústav AV ČR, pracoviště Brno, fonotéka, sign. PJ 105, rozhovor J. Gelnara s H. Salichovou, 1969.

Prameny tištěné:

- BARTOŠ, František (ed.) 1889: *Národní písně moravské, v nově nasbírané*. Brno: Matice moravská.
- BARTOŠ, František – JANÁČEK, Leoš (eds.) 1899–1901: *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění.
- ERBEN, Karel Jaromír 1862, 1864: *Nápěvy prostonárodních písní českých*. Příloha k písním. Praha: vl. nákl.; *Prostonárodní české písně a říkadla. S přílohou nápěvů*. Praha: Jaroslav Pospíšil.
- HOLAS, Čeněk 1908–1910: *České národní písně a tance*. Praha: B. Kočí.
- LÝSEK, František 2004: *Písně z Lašska*. Ed. Marta Toncrová. Brno: Etnologický ústav AV ČR.
- MIŠKEŘÍK, Jarek 1994: *Hornácký zpěvník sedláckých*. Břeclav: Moraviapress.
- SUŠIL, František [1853–1859]: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Brno: Karel Winiker.
- SUŠIL, František 1951: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. [7. vydání]. Reedice Bedřicha Václavka a Roberta Smetany znovu vydaná R. Smetanou a Jaroslavou Václavkovou. Praha: Vyšehrad.
- ZEMAN, Martin 2000: *Hornácké písně*. Eds. Marta Toncrová a Lucie Uhlíková. Brno: Etnologický ústav AV ČR.
- Zpěvník českobratrské církve evangelické*. 1931. 2. vydání notované. Praha: Kalich.

Literatura:

- BEK, Josef 1957: *Česká světská píseň lidová v XVI. a XVII. století*. Rkp. diplomové práce. Brno: Filozofická fakulta MU.
- BRANBERGER, Jan 1910–1911: Česká světská píseň lidová v XVI. století. *Český lid* 19, s. 257–261; s. 18–21.
- FUKAČ, Jiří 1997: Duchovní píseň. In: FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, s. 170–171.
- HÁJ, Felix 1943: *Školák Kája Mařík*. Díl III. Brno: Brněnská tiskárna.
- HOLAS, Čeněk 1908: *České národní písně a tance. Díl I. Písně duchovní. Klatovsko a Domažlicko*. Praha: B. Kočí.
- HOLÝ, Dušan 2013: *Problémy vývoje a stylu lidové hudby. Lidová taneční hudba na moravské straně Bílých Karpat v subregionu Horňácko*. Brno: Masarykova univerzita.
- HOSTINSKÝ, Otakar 1892: *36 nápěvů světských písní českého lidu ze XVI. století*. Praha: F. Šimáček a nakladatelé.
- JANÁČEK, Leoš 2009: O hudební stránce národních písní moravských. VII. Církevní píseň. In: JANÁČEK, Leoš: *Folkloristické dílo (1886–1927). Studie, recenze, fejetony a zprávy*. Řada I / Svazek 3-1. Eds. Jarmila Procházková, Marta Toncrová, Jiří Vysloužil. Brno: Editio Janáček, s. 262–267.
- KAMARÝT, Josef Vlastimil 1831, 1832: *České národní duchovní písně*. Praha – Hradec Králové: Jan Host. Pospíšil.
- KOUBA, Jan 1972: Jan Hus v Dějinách husitského zpěvu. *Opus musicum* 3, s. 65–68.
- KOUBA, Jan 2007: Lidová duchovní píseň. In: BROUČEK, Stanislav – JEŘÁBEK, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 2. svazek. Věcná část. A–N. Praha: Mladá fronta, s. 481.
- KŮFHABEROVÁ, Božena 1997: Cecilianismus. In: FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, s. 90.
- MARKL, Jaroslav 1987: *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Praha: Editio Supraphon.
- MIKŠÍČEK, Matěj 2007: *Bublínka ze života moravského*. Ed. Zdeněk Fišer. Brno: Matice moravská – Výzkumné středisko pro dějiny střední Evropy: prameny, země, kultura.
- NEJEDLÝ, Zdeněk 1954: *Dějiny husitského zpěvu. Kniha I. Zpěv předhusitský*. Praha: Nakladatelství ČSAV.
- NEJEDLÝ, Zdeněk 1955: *Dějiny husitského zpěvu. Kniha III. Jan Hus*. Praha: Nakladatelství ČSAV.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2018: „Něco za něco...“: Folklorní hnutí v českých zemích ve světle totalitární kulturní politiky. *Český lid* 105, č. 2, s. 177–197.
- SMETANA, Robert 1993: Několika větami o českém lidovém zpěvu. *Hudební věda a výchova* 6, (=Acta universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas paedagogica. Musica), s. 13–39.
- SMYČKOVÁ, Kateřina 2017: Rukopisné publikování od vynálezu knihtisku do konce 18. století. In: Raška, Pavel: *Kancionál založený ke cti a chvále Pán Bohu všemohoucímu (1774)*. K vydání připravila Kateřina Smyčková. Brno: Moravská zemská knihovna v Brně, s. 7–89.
- RUŠČIN, Peter 2012: *Cantus Catholici a tradícia duchovného spevu na Slovensku*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy.
- TESAŘ, Stanislav 2017: Hymnologia Bohemica – minulost, současnost a dluhy jedné muzikologické disciplíny. *Clavibus unitis* 6, s. 1–8. Dostupné z: <http://www.acecs.cz/media/cu_2017_06_tesar.pdf>.

- TONCROVÁ, Marta 1998: Edice hudebního folkloru na Moravě a ve Slezsku. In: VIČAR, Jan – FELGROVÁ, Božena (eds.): *Kritické edice hudebních památek II*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 149–153.
- TONCROVÁ, Marta – UHLÍKOVÁ, Lucie 2017: Moravské písně milostné – nedoceněný milník moravské hudební folkloristiky. *Národopisná revue* 27, č. 1, s. 44–59.
- UHLÍKOVÁ, Lucie 2012: Písně z Vnorov v nahrávkách Hynka Bíma a Františky Kyselkové (1911). In: 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, s. 127–148.
- UHLÍKOVÁ, Lucie 2013: Tradice a perspektivy etnomuzikologického bádání na brněnském akademickém pracovišti. *Acta Ethnologica Danubiana* 15, s. 137–147.
- URBANCOVÁ, Hana 2011: Cirkevné piesne ako súčasť tradičného spevu Slovákov v Maďarsku. In: Divičanová, Anna – Kováčová, Anna (eds.): *Cirkevná kultúra Slovákov v Maďarsku / A magyarországi szlovákok egyházi kultúrája*. Békecskő Csaba (Békéscsaba), s. 126–152.
- VETTERL, Karel 1994: *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819*. Ed. Olga Hrabalová. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- VYCHODIL, Pavel 1898: *František Sušil. Životopisný nástin*. Brno: Pap. knihtiskárna bened. rajhradských.

Partial Memory Loss: Sacred Folk Songs of the Czech Lands

The paper deals with religious folk songs of the Czech lands, their origin and development. It illustrates how sacred songs came into the folk singing tradition, how they spread within it and how they were transformed, commenting also on their primary religious function. The authors attempt to discover why at present these Czech sacred folk songs have been largely forgotten, despite the fact that for centuries they were part of folk tradition. They are interested in why and how these songs gradually vanished from folk singing occasions, as well as from most of the collections and songbooks published in the 20th century. Various issues of a certain “memory loss” in connection with Czech sacred folk songs within folk culture would include these: the transformations of the scholarly subjects of Czech music folkloristics in the first half of the 20th century; the coming of totalitarian cultural politics after 1948; a general decline of singing activity; the gradual loss of function of these songs due to social changes; the demise/extinction of many singing occasions; and, last but not least, church reforms of sacred songs that resulted in replacing older layers of sacred folk songs with new repertoire reflecting the transformed society.

Key words: Czech religious/sacred songs; folk songs; religion and folk culture; variational process and sacred songs; totalitarian censorship; folklore and communication memory.

Přílohy / Appendix:

Táhle $\text{♩} = 58$

Hrubá Vrbka

1. Chva - la Bo - hu, že sem sa na - ro - dił, že sem svo - jích
mła - dých ro - ků u - žił, měl sem v svě - tě ty je - dny je -
di - né, o - de - šly ně, ne - bu - du mět i - né.

Rozmarně

Velká nad Veličkou

1. Ro - zmy - sli si, ó člo - vě - če má - rný, že už ne - jsi
na tom svě - tě má - rný, to, co z í - me, vy - pi -
je - me, do ma - tí - čky ze - mi na - vrá - tí - me.

Ro - zpo - meň sa, o člo - vě - če ma - rný, že v tom svě - tě
nic stá - lé - ho ne - ní, lem, co zí - me a co vy - pí -
je - me, do ma - tky ze - mě sa na - vrá - tí - me.

1. Lidová píseň „Chvala Bohu, že sem sa narodil“ a dvě textové s ní související lidové písně zapsané na konci 19. století (Velká nad Veličkou, EÚB A 1178/239; bez lokality, EÚB A 1378/136) / Folk song “Thanks God I was Born” and two text-related folk songs recorded at the end of the 19th century (Velká nad Veličkou, EÚB A 1178/239; no locality given, EÚB A 1378/136)

Kliment Bosák (XV. st.)

Husitský nápěv (XV. st.)

1. O - tče náš, mi - lý Pa - ne, dejž nám Du - cha sva -
 pro - sí - me, ať se sta - ne pro Kři - sta Šy - na

té - ho, tvé - ho, ať nás u - čí Bo - žské -

ho pra - vdu zá - ko - na zná - ti, pro - ro - ctví fa -

le - šné - ho pi - lně se vy - stří - ha - ti.

1. O - tče náš, mi - lý Pa - ne,
 pro - sí - me, ať se sta - ne
 pro Kři - sta Šy - na
 ať nás u - čí Bo - žské -
 ho pra - vdu zá - ko - na zná - ti,
 pro - ro - ctví fa -

24.9.1911

2. Píseň „Otče náš, milý Pane“ z evangelického kancionálu (Zpěvník českobratrské církve evangelické, 1931) a zápis téže písně z lidové zpěvní tradice (Vnorovy, 1911, sběratel Hynek Bím, EÚB A 1084/47) / Song “Our Father, Dear Lord” from evangelical hymnbook (Songbook of the Evangelical Church of the Czech Brethren, 1931) and a record of the same song from the folk singing tradition (Vnorovy, 1911, EÚB A 1084/47)

Podle kancionálu Závorkova 1602

Staročeský nápěv



1. Pod ve - čer tvá če - lá - dka, co k sle - pi - ci
ku - řá - tka, k o - chra - ně tvé hle - dí - me,
la - ska - vý Ho - spo - di - ne.

Zubří



1. V po - dve - čer tvá če - lá -
dka, kdo - si nám u - krad ja - bka.

Zubří



1. Po - dve - čer tvá če - lá - dka,
2. K o - chra - ně tvé hle - dí - me,
pu - sťte na pec dě - včá - tka.
pu - sťte chla - pce me - zi ně.

3. *Duchovní písně a jejich parodie z lidové zpěvní tradice: „Pod večer tvá čeládka“ – večerní píseň z evangelického kancionálu a její dvě lidové parodie z Valašska (Zubří, 1925, sběratel Jan Nepomuk Polásek, EÚB A 144 / 51–53); „Ráno vstávající, Boha mého chválic“ – lidová duchovní píseň z Hornácka (B III/1880) a její dvě parodie ze stejného regionu (B II/877, Miškeřík 1994: 33) / Sacred songs and their parodies from the folk singing tradition: “Your Servants in the Evening” – evening song from an evangelical hymnbook and its two folk parodies from the Moravian Walachia region (Zubří, 1925, collected by Jan Nepomuk Polásek, EÚB A 144/51-53); “Praising God, Getting Up in the Morning” – sacred folk song from the Hornácko region (B III/1880) and its two parodies from the same region (B II /877, Miškeřík 1994: 33)*

Volně

Velká nad Veličkou

1. Rá - no vstá - va - jí - ce, Bo - ha mé - ho
chvá - líc, že mě o - pa -
tro - vař, za to jej ve - ře - bíc.

1. Rá - no vstá - va - jí - ce ve - zmy si skle -
o - buj no - ha - vy - ce,
ny - cu, dy na sli - vo - vy - cu.

Hornácko

1. Rá - no stá - va - jí - ce k své - mu dí - lu, ka - ždá dí -
vka hle - dí nasvů dí - ru, ej, a pa - cho - lek na ten svůj
ko - lek, div, že mu ne - ro - ztr - heř ro - zpo - rek.

Matěj Miškeřík
nar. 1910

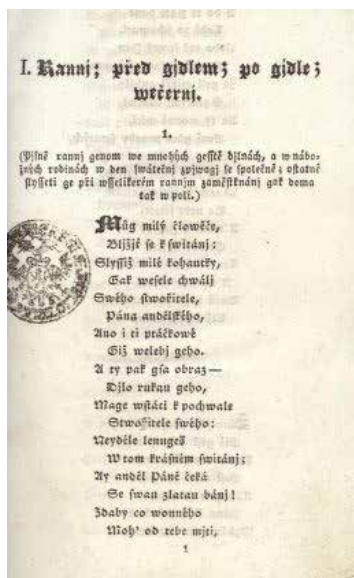
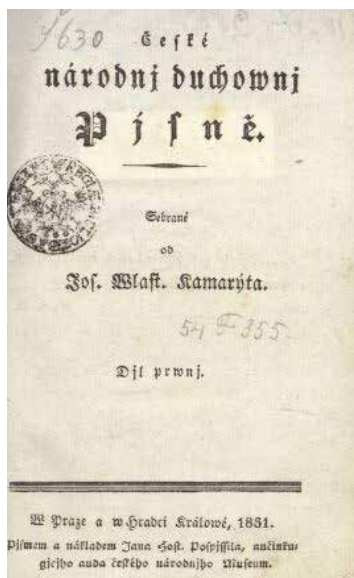
1. Adama Pánbu stvoril

zdpis 1968



2. Zažen od nás šeko zlé, ďábla, nepřítele,
vešli do věčné radosti, [: chvále tá vesele. :]

4. Taneční píseň „Adama Pánbu stvoril“ z Horňácka / Dance folk song “God created Adam” from the Horňácko region (viz / see Miškeřík 1994: 11)



5. První díl nejstarší edice českých lidových duchovních písní / Volume One of the oldest edition of Czech folk sacred songs (viz / see Kamaryt 1831)

PARTIAL MEMORY LOSS: SACRED FOLK SONGS OF THE CZECH LANDS

Marta Toncrová – Lucie Uhlíková

*Praise God that I was born
That I have enjoyed my years of youth
I had only those in the whole wide world
They are gone, never to return.*

*O Man, just you remember,
That you will be nothing but ashes and mud
When you arrive for judgement at the Lords of the Lord
No excuse will help you*

*If only heaven could be bought
Few paupers would be there
But heaven high cannot be bought
So pauper equals ruler there.¹*

This well-known folk song from Moravia (the Hornácko sub-region) has not been chosen randomly to open this paper. It represents a very interesting, though not unique, phenomenon: in one stanza the singer has used a folk tune and text combining folk invention and the words of a sacred song known from Czech and Moravian hymnbooks (see appendix no. 1).² The song became famous within the Moravian folklore movement and on the air (Czechoslovak Radio) due to Martin Holý (1902-1985), a traditional singer from the village of Hrubá Vrbka. His son

1. The text follows the singing of Martin Holý, CD *Zpěvákovo rozjímání*. Aton 2000.

2. The third strophe quotes and further develops a sacred song motif found in hymnbooks as far back as the 16th century (*Rozpomeň se, lide, na to / Oh People, Remember...* see e.g. the 1522 hymnbook by Václav Mířinský, there with the note “An old one with its own tune”). The first strophe is known as an inner strophe of the folk song *Nad Myjavú sú dvě hvězdy jasné*, the second strophe would be performed in Hornácko with many dance songs. For more, see the CD booklet for comments by Dušan Holý, CD *Zpěvákovo rozjímání* (booklet, pp. 11-13).

Dušan Holý has been one of the most outstanding performers of traditional songs of the Hornácko region, as well as a university professor and specialist in music folkloristics. In 2016, Dušan Holý published a CD of his beloved Moravian and Slovakian folk songs³, which closes with a sacred song called *Z nebe Boží požehnání / God's Blessing from Heaven*. Dušan's wife, Ludmila Holá, contributed a note in the CD booklet saying that Dušan Holý would listen to the song at wedding feasts, as it was used as a pre-reception prayer and sung by the best man. In Hrubá Vrbka, it was often performed particularly by his father, Martin Holý. Ludmila Holá further states that the song was written down at the nearby village of Velká nad Veličkou, and published by the collector František Bartoš in his second volume of folk songs (1889); nevertheless, the song has almost been forgotten. It was her comment in connection with the topic of the 2019 Náměšť colloquy that made us ponder the reasons why today many sacred folk songs have been almost forgotten, despite being for centuries a part of the great singing tradition of the Czech population, and why and how the songs gradually faded from popular repertoire and from most of the collections and songbooks of folk songs published in the 20th century. Let us also consider the reasons why the songs actually entered the folk singing tradition, how they were disseminated and how this transformed it.

Czech hymnology applies the term **sacred folk song**⁴ to a sacred song with a religious text in the national language, which is intended for general singing by the congregation not only in church and sacred ceremonials outside the church, but also, for instance, in religious brotherhoods, at school, and at home worship. Hence the term sacred folk song cannot be understood as another form of folklore production: the term derives from an understanding of the people as a community of lay participants of the service. "The folk" (or, common people) as understood in ethnology and

3. CD *U chodnička*. Dušan Holý (vocal) and Jura Petrů (cymbalom). Aton 2016.

4. In literature also called the church songs, religious songs.

by folkloristics would in this case be only one of several diverse social groups of the performers of the songs; common people would permanently adopt only a smaller part of this repertoire (Kouba 2007). As is evident from the very hymnological definition of sacred folk songs, the occasions for using the songs did not occur during church services only, but had their place in everyday life as well. Nevertheless, this has not always been the rule.

The tradition of sacred singing by the general public has been quite long in the Czech lands, dating back to the 14th century. It is dealt with in detail, especially in a monograph by Zdeněk Nejedlý on the history of singing in the pre-Hussite and Hussite periods.⁵ Nejedlý argues that it was also Jan Hus (1369-1415), a Czech founder of religious reform, who was an active agent in the development of the singing of diverse classes of people in the church (Nejedlý 1955: 46-56). In addition to the liturgical choral in Latin, which people did not understand, sacred songs originated in the Czech language and on Czech territory already in the 14th century. This occurred to such an extent that in 1408 the Prague synod issued official consent for the singing of only four such songs in the church. This resulted in the effective banning of all other Czech sacred songs, unknown to us today. The four exceptions were the hymn *Hospodine, pomiluj ny* / *Lord, Have Mercy on Us*, and the songs *Svatý Václave* / *Saint Wenceslas*; *Jezu Kriste, štědrý kněže* / *Jesus Christ, Generous Priest*, and *Buóh všemohúci* / *God Almighty* (Nejedlý 1954: 341). Previously, the role of the public was in the call *Kyrie eleison*, whose shortened colloquial form is the word *Krleš*. Later on, the invocation *Kyrie eleison* was supplemented with several words and sung to the melody taken from the church version of *Kyrie eleison* (Nejedlý 1954: 318).

5. Nejedlý, Zdeněk: I: *Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách*; II: *Počátky husitského zpěvu*; III: *Dějiny husitského zpěvu za válek husitských*. Praha: Královská česká společnost nauk, 1904, 1907, 1913. Second edition was published as *Dějiny husitského zpěvu*. Books 1-6. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1955-1956.

As stated above, sacred folk songs (as we understand the term in this paper) do not imply that the songs were created by the people. As Zdeněk Nejedlý illustrates in his monograph (*ibid*), Jan Hus did not refuse singing, unlike other reformers (such as the English theologian John Wycliffe, and locals Matthew of Janow or John Milič from Kroměříž); conversely, he considered songs equal to prayers. In his opinion, for diverse classes, songs were more accessible and effective than spoken prayer; song melody worked better in strengthening the turning of a believer to God. Hus introduced the singing of Czech sacred songs in the church: he included songs after the sermon. He proceeded from the four approved songs and introduced other songs by creatively touching on some of the songs⁶, and bidding people to sing the sacred songs in the privacy of their homes. He preached against the singing of various secular songs (such as love and jocular songs, or even profane songs), especially on Sundays (Nejedlý 1955: 50).

Efforts to spread religious singing widely among the general public initiated a further development that in the Czech lands resulted in the emergence of numerous sacred folk songs and the development of manuscript hymnbooks and printed hymnbooks. The origin and dissemination of these songs was a joint effort of all locally active Christian churches, involving the Czech population as well as the German one (Fukač 1997: 170). We are not going to deal with these songs or their musicological features here; nevertheless, it is important to note, from the point of view of folkloristics, that these songs apply a rather loose connection between music and text. The melodies were rarely composed anew and often new texts were set to borrowed melodies (i.e. contrafracture): from the Gregorian chant, Latin sacred songs, newly composed sacred and secular songs in the national language, and (especially in the 15th and 16th centuries) from secular folk songs. It was exactly this popularity of the

6. For a discussion on Hus's authorship of the selected sacred folk songs, see e.g. Kouba 1972; see also Tesař 2017: 2-3.

period folk songs that the Reformation church intentionally used to widely spread their texts (Kouba 2007). It is a well-known fact that some references in hymnbooks (such as “Sung as *Pěkná Káča trávu žala*” / *Pretty Cathie Cut the Grass*) represent the oldest sources of the study of folk songs in the Czech lands (for more see Hostinský 1892; Branberger 1910-191; Bek 1957, etc.). In everyday life, the practice of composing new texts to already known melodies meant that in the field of sacred folk songs (both Czech and European), there were more song texts than melodies. As musicologist Jan Kouba (2007) argues, this tendency was not disrupted until the Baroque period by some composers.

The ways of adopting sacred songs varied. Songs were disseminated through the production of printed songbooks (provided the users were not illiterate, which in the 15th century was only a small percentage of the Czech population); while singing in church, initially only after sermons, but also with prompting (such as following a precentor at the service or at religious processions); and finally, on private occasions, at home, that is, by oral transmission. Alongside the ways of reception and interpretation, there was the possibility of the emergence of song variants, which will be discussed later. As compared to secular folk songs, the emergence of song variants was limited to congregational singing based on printed material, which is sure to have existed. Variation processes were also limited by the memory of performers, and by several related factors, such as: respect for God (same as in a prayer), collective performance of the song, the setting of the church, and the repetition of the performance given by a certain norm. We may say that the cooperation of these factors positively influenced the memory stabilization of individual songs.

The reproduction of Czech sacred folk songs had always been fairly simple. The singing was predominantly monophonic and the performers learnt it by following other believers at the service (the practice has been kept to this day); following music notation in singing has been rather rare to this day. Consequently, memory has played an important role, as well as instrumental support (organ,

previously harmonium), which has been valuable till the present. In the case of adopting sacred songs, it is not only mechanical memory that counts; there has always been a link to the reception of faith and strong emotional experience. Faith and emotions have always helped preserve songs in memory. Conversely, adopting sacred songs can be negatively influenced by the tight bond to the primary singing event, singing at church. Some events are regular (repeated once or several times a week), whereas some songs are performed in connection with a specific holiday or a period of the Church year, the best example being Christmas songs and carols. It is documented that informers refused to sing them outside the Christmas period; they would sing them just once a year. Nevertheless, it is evident that people remember them well, especially as concerns the melody. In regards to the text, sacred songs have upheld an important formal element from their very beginning: the strophic quality of the songs. The songs are short and their melody is repeated in each strophe, which is an advantage for the memory as compared to the long flow of the chorale/hymn. It is because of these typical features that sacred folk songs have become an integral part of the Czech folk singing tradition, and in some cases have even entered secular folk songs, and similarly, would exist in text and melody variants.

Sacred folk songs and traditional folk singing

Since the days of Jan Hus, sacred folk songs were used not only for congregational singing at religious ceremonies, but also for the singing at home in the family, both while working and praying. Josef Vlastimil Kamarýt (1797-1833), a Czech Catholic priest and collector of folk songs, remembers his childhood and the time spent with his mother: *"I used to sit by her in utmost ease and for quite a while during long winter evenings, while she would sit by a distaff or needle and sing **Vímť já jeden stromeček** / **I Know a Little Tree** or about a beautiful lamb. Both of the two songs I certainly enjoyed, because I remember them best of all."* (Kamarýt 1831: IX) As to the function of sacred songs, it is

important to note that during Advent in some regions, no other songs were allowed to be sung but religious songs (Bartoš 1889: XCV). In his work on traditional folk music in the Hornácko region, the Moravian ethnomusicologist Dušan Holý explains that the singing of sacred folk songs in this specific ethnographic region was much more connected with the Protestant environment than the Catholic one: *“They would sing in the morning, after getting out of bed, and in the evening before going to bed; most in the fasting period and during Advent; then they would sing for whole evenings. At home, sacred songs would also be performed every Sunday, before they went to church.”* (Holý 2012: 44)⁷

The repertoire of sacred folk songs contained more than just major Church holidays of the year (songs of Advent, Christmas, Lent and Easter, pilgrimage songs, and songs to the saints); it accompanied worshippers in their everyday activities (morning and evening songs, general songs), at family ceremonies (wedding songs, funeral songs), and even for securing livelihoods (plea songs – for harvest or rain). Sacred folk songs were primarily disseminated by means of printed and manuscript hymnbooks, and since the 16th century, also by means of chapbooks, which were favoured by the general public. Evidence of this is provided by the aforementioned J. V. Kamarýt:

“When I collected in villages and commissioned to collect, there was rarely a shack that would not serve me a pretty stitched volume, and in each hamlet, there were to be found many of the familiar chapbook hymnbooks. The same went for small towns and to a larger extent bigger towns. This concerns sacred songs, as secular songs were hardly available, not even half as many. Nevertheless, the more they live through the singing of the people, the less they are available on paper.” (Kamarýt 1831: XV-XVI)

These printed sources strengthened the presence of songs in the

7. Field research has shown that sacred folk song singing within a family was in practice till the early 1970s in selected Protestant families in the Hornácko region; it was dependent mostly on the religiousness of specific families.

live singing repertoire, which is documented in the recordings of many collectors as far back as first half of the 20th century.

As has been exemplified in research on sacred folk songs, the dividing line between official church singing and its folklorised forms has never been sharp. Hence, it was often just the local tradition of the church singing that represented the first stage of the adaptation of officially-disseminated sacred songs to local conditions, with the performance characteristics of singing and the aesthetic feelings of worshippers (Urbancová 2011: 126).⁸ Despite a certain bond to the paper version⁹, the sacred folk songs lived on in tradition to a certain extent in oral forms. Similarly to secular folk songs, they were prone to folklorisation. This concerned especially **text and melody variability**, and the **means of singing performance**.

During the studies of variational processes, we can observe the frequent use of dialect expressions, as well as minor irregularities in the text (such as grammatical changes of words, changes without semantic shift, and even replacing words with those of other meaning), shifting of strophes, shortening of songs (such as a decreasing of the number of strophes connected with the memory of performers; nevertheless, some of them were able to interpret the song's full text). There was also the emergence of textual contamination, that is, merging the texts of various sacred songs.¹⁰ This can often be found in songs that are labelled Contemplative by collectors. Their specific character, a type of pondering on general human matters, especially on sorrows and the transience of human life, gave performers more space for their creative invention and activity. This is documented in many written records of oral tradition, including the song that opens this

8. For more on Church singing and the singing of sacred folk songs, see Ruščin 2012: 9-15.

9. For details on manuscript hymnbooks, and their links to printed hymnbooks, local tradition and oral transmission, see Smyčková 2017: 22-41.

10. In this regard, there is a detailed comment on the study of the variability of manuscript hymnbooks by Kateřina Smyčková (2017: 41-58).

paper. From the textual point of view, these songs combine motifs from sacred folk songs and traditional folkloric song tradition (i.e. typical folkloric poetics and motivation), and they would regularly employ expressions in dialect. The merging of secular and sacred songs is also known in the traditional wedding, a ceremony that combines sacred and secular spheres, and seriousness and solemnity with merriment and even eroticism. Songs that were performed especially at the wedding supper would often use biblical motifs and make reference to legends of the saints¹¹, as well as to make use of their parodies¹². Nevertheless, parodies of sacred songs would originate also outside of the context of the traditional wedding (see appendix no. 3).

The variability of melodies of sacred folk songs is connected to the fact that many of them followed a “common note”, that is, they would use generally known melodies, which were also linked with other sacred or secular songs. Further on, the variability was also connected to the actual oral dissemination of songs, maintaining the melodies in the memory of singers only (many hymnbooks used no musical notation; some used partial musical notation). Nevertheless, it is precisely this certain extent of fixation of sacred folk songs to their paper records that results in substantially less melody variability than what is known in the case of secular folk songs (Kouba 2007).

The performance of sacred folk songs in some regions was also influenced by certain vocal manners arising from the folk singing culture. These would include a) song **melody modification**, both in the singing of one specific text in several melodies, even by one and the same singer, and in a form of minor changes in the singing of a melodic line, and b) **vocal ornamentation**. The means of ornamentation was the individual vocal manner and was used only by selected singers in the folk singing tradition. The ornaments include appoggiaturas, passing appoggiaturas, anticipations,

11. In Czech folkloristics, the term *legends* denotes songs on the lives and deeds of Christian saints.

groups before and after the notes of a principal melodic line and passing legato notes. Nevertheless, their selection, frequency of use, or specific melody part where the tune was graced with ornaments depended on the performer, and were sometimes significant for him. This rather melismatic folk singing is known from many regions, but sadly only few collectors could record it. Those who did manage this include Hynek Bím, who was Janáček's¹³ associate (see appendix no. 2), and Martin Zeman from the Hornácko region.

One of the authors of this paper happened to encounter the live performance of sacred songs in her field research. Her sound recordings of the vocals of František Buláň of Velká nad Veličkou originated in 1968-1971, and are kept at the phono archives of the Brno branch of the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences.¹⁴ An analysis of Buláň's vocals revealed that he partially transferred his manner of ornamenting the tunes of secular folk songs to those of the sacred songs as well. He performed the songs using an Evangelical hymnbook published in Pest in 1848 (it has been kept in the family to this day). Buláň's vocals were characteristic by their slides, indications of glissando, turns and appoggiaturas, that is, common minor ornamentations. Despite the fact that he followed the text from the hymnbook,

12. In this regard, there is a very interesting material called "Musicians' Supper", recorded by the collector Martin Zeman in the communities of Suchov and Nová Lhota in Hornácko in 1885 (see Bartoš 1889: 489-493 and Zeman 2000: 135-148). It is a combination of prayer parodies, reading from the gospels, and sacred and secular folk songs, performed by musicians and youth, including the best man of a wedding feast (musicians played during the feast and the youth served the members of the wedding, thus they could not join the general merriment, and used this parodic performance as compensation).

13. This modification of simple hymnbook tunes also attracted Janáček himself, who commented on it in his study *O hudební stránce národních písní moravských* (subchapter VII, the Church songs), which was published as part of the third collection by Bartoš (1899-1901). He also identified the tunes of sacred folk songs that in his opinion "belong to folk songs due to their type and form" (in this group, he also included folk songs with religious motifs that stand between sacred and secular song). See. Janáček 2009: 262-267.

14. For the singer, see more in Toncrová, Marta 1999: Zpěvák František Buláň z Velké nad Veličkou (1899-1974). In: *Slovácko* 41, pp. 117-120.

he would automatically use some dialect expressions from the region of Hornácko. A detailed analysis would perhaps reveal other modifications of textual elements of his performance of sacred songs. Also of interest is the proposed research of the vocal performance of his daughter, who is the last member of the family to retain in her memory the melodies that have been orally transmitted for generations, taken from a hymnbook with only partial musical notation.

Finally, there is another interesting phenomenon connected to the existence of sacred folk songs in folk tradition: the link of religious motifs and folk creative invention. These are folk songs with religious themes, but which cannot be considered sacred songs, or function as prayers, or be part of home worship. They fulfilled other functions and, surprisingly, served as dance songs. This fact was already noted by František Sušil (1804-1868) in his third collection (Sušil [1853-1859]), when at a song which he called *Trojí pozdravení panny Marie / Three Greetings of the Virgin Mary*, he added the note “Dance, religious”.¹⁵ The same matter was discussed further by František Bartoš (1837-1906) in his second collection, where he argues that a popular dance of the Haná region included the *cófavá* dance, which would usually be accompanied by religious songs, such as *Matičko kopecká, ó jak se te hezká / Virgin Mary of Svatý Kopeček, How Beautiful You Are* and *Proč, Maria, proč si tak naříkáš / Why Are You So Crying, Maria* (Bartoš 1889: IV). Further research has also documented this practice in the regions of Silesia,¹⁶ Lachia,¹⁷ Hornácko,¹⁸ etc. (see appendix no. 4).

15. See Sušil 1951: 63 (song no. 63/140).

16. Here it is linked to the “starodávny” dance. See Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences (branch Brno), phono archives, call number PJ 105B, an interview of J. Gelnar with the collector Helena Salichová dated 13 June 1969. The collector directly named, among others, the song *Na sionské hoře kvítek kvete*, distributed in printed form and sold at annual markets.

17. See e.g. Lýsek 2004: the whirling dance “tanec” was accompanied by the legends’ texts.

18. See Miškeřík 1994: here it merges texts with religious topics and the “sedlácká” dance.

When the ways have divided: sacred folk songs and Czech music folkloristics

It is documented that in the Czech lands, sacred folk songs were paid attention to early on – at the beginnings of an organized collecting effort, which is evident from the instructions for a governorate collecting project in 1819,¹⁹ as has been discussed previously at several music colloquies here in Náměšť nad Oslavou. In accordance with the official criteria of the Ministry of the Interior, which directed the activity as a whole, the assignment was to record in selected lands of the Habsburg Monarchy an older layer of secular folk songs (especially those connected to specific festivals and wedding and funeral ceremonies), melodies of “national” dances, and “the church songs, which have been maintained for many years”²⁰ (Vetterl 1994: 10). For the sake of interest, let us mention a personal activity of the head administrator Némethy of the Frýdlant, Northern Bohemia, estate, who on March 15, 1819 sent a circular to local teachers and choirmasters in which he developed details to the three aforementioned general requirements of the ministry. (It is hard to say whether it was based on his personal understanding of the topic, or done with the help of another knowledgeable person.) As the ethnomusicologist Jaroslav Markl says:

“According to Némethy, primarily church songs, mass songs and other similar songs were to be collected, namely, only their first voice, though with complete texts. Special attention was to be paid in this respect to the old songs of supplicants, those at processions, evensongs, Stations of the Cross, pilgrimages,

19. The project started in 1819; nevertheless, some older records of songs and instrumental music were gathered as well. The material collected from the area of Moravia and Silesia was deposited in two slightly different copies in the archives in Vienna and Brno (for more see Vetterl 1994); in Bohemia the project was concluded in 1823; the final point came in 1825, when the Rittersberk's *České národní písňe (Böhmische Volkslieder)* was published (for more see Markl 1987).

20. In his note on church songs and funeral songs, the collector Vincenc Merlíček argued that “songs older than 50 years are in the hymnbook *Slaviček*, which are not in his possession, and thus here are included only the songs that were required.” (Vetterl 1994: 10).

intercessions and more, if they were to include songs which people would commonly sing together.” (Markl 1987: 37)

In an attempt to quantify the results of the whole governorate collecting project in respect to this topic, the sources related to songs in the Czech language and its dialects provide evidence of about 64 sacred and 232 secular songs²¹ (ratio circa 1:4) from Bohemia, and 323 sacred songs (including carols, pastorales, and funeral songs) and 555 secular songs (ratio circa 1:1.6) from Moravia and Silesia. For comparison, let us note that in the Moravian communities with German inhabitants, there were 106 religious and 58 secular songs (ratio circa 2:1). As Markl says, some Czech contributors made allusion in their records to some negative consequences of the Josephine reforms (Markl 1987: 48). One such note can be found in a dispatch from the district office in České Budějovice: *“In regards to church songs, which have been maintained for many years, I consider it necessary to mention that in many communities, it is impossible to submit any, because following the Josephine Church reform, they are the same as everywhere else...”* (Markl 1987: 44) As we will see later, the reforms of sacred singing were one of the reasons for the decline or demise of many sacred folk songs.

As to the further development of interest in sacred folk songs in the field of the gradually emerging Czech music folkloristics, it can be stated that this field has never been a major subject of interest to collectors: it was more usual to record sacred songs in an area where singers were close to them. There is a certain exception in the aforementioned Josef Vlastimil Kamarýt, who in 1831 and 1832 published two volumes of Czech sacred songs as recorded in folk tradition (see appendix no. 5). In his introduction, he says that country women *“sing religious songs with greater fervour and more often than secular songs; they could be considered the champions of religious singing”*. He then explicitly draws attention to the influence that chapbooks had on this field of folk singing:

21. For the life story of the original records from the Czech lands and their partial destruction, see Markl 1987: 40-58.

“It is not only in shrines and at sacrifices, but also in their shacks and workshops, behind the plough and with the sickle where one can hear sacred songs that are even more emotional. Czech secular songs, when printed, are thoroughly ‘meant to delight the minds of young men and maidens about the light emitted,’ as their titles say. However, when this bright young man and that blossoming maiden sometimes become so distressed, no song can amuse them. Is it not three times more emotional when she sings O Maria! Zpomeň na mne! [Oh, Virgin Mary, remember me] with her crying eyes in front of a picture of the most holy bearer of delights, or somewhere outside, alone, with desire?” (Kamarýt 1831: IX)

Despite the claim that sacred folk songs were strongly represented within folk singing, we can regularly find this song type in older collections, but to a much lesser extent. Obviously, the collectors did not ask for these songs directly,²² with the exception of epic compositions, which in the 19th century were appreciated as proof of the cultural maturity of the nation. There is evidence of epic songs depicting, for instance, stories from the lives of saints (e.g. legends). Already in the records of František Sušil, who as a priest was very inclined to the topics of saints and miracles, there are numerous examples of such songs. In his third collection (Sušil [1853-1859]), he devoted already the first section of the volume to sacred songs. Together with a section called Lyrical, they make a whole which Sušil somehow incorrectly labelled Sacred. As to the collection by Karel Jaromír Erben *Prostonárodní české písně a říkadla* (Erben 1862, 1864), sacred songs can be found only as part of the Narrative Songs section (e.g. legends) and as part of the Worldly Vanity, Death and Funeral section. Several other

22. It is no surprise that most of them were recorded by Kamarýt and then Sušil, who were both Catholic priests. The question is whether they required them: it may be assumed that the singers themselves performed them to the collectors, logically expecting that they would be interested in them. This is because we also know that people in the country did not understand Sušil's interest in secular folk songs and were even outraged by it (Vychodil 1898: 75; Mikšíček 2007: 514-516).

songs that are heavily influenced by folk tradition are incorporated individually in a section devoted to annual customs (Christmas carols, songs for the Holy week and songs for the feast of St. John the Baptist). Quite exceptional is the incorporation of sacred folk songs in the second and third volumes of collections by František Bartoš (Bartoš 1889; Bartoš – Janáček 1899-1901). The majority are hymnbook songs recorded by a colleague of Bartoš, Martin Zeman (1854-1919), in his native region of Hornácko. This Slovácko sub-region had a large population of Protestant inhabitants, and up to the 20th century,²³ it preserved very old printed hymnbooks and manuscript hymnbooks. The incorporation of sacred folk songs in the second and third collections by Bartoš directly copies their content. This material, which amounts to several hundred units (BII no. 884-983; BIII no. 1877-2052 + legends 2053-2057), was included at the very end of Bartoš's editions as independent sections. Collections that extend to regional levels, represented by Čeněk Holas's *České národní písně a tance* (1908-1910), offer a completely different approach, because the collectors, as will be shown later, perceived the songs to be of different quality. This view seems to augur a further development of Czech music folkloristics. Despite some attention devoted to sacred songs, they gradually fade away from collectors' records. Today we can only guess as to why. It is a fact that collecting activity reflected certain theoretical notions on the existence and function of folk songs; hence, it was primarily focused on the creation of the folk, which was logically represented by secular folk songs.

It cannot be said that Czech folkloristics did not pay attention to sacred folk songs. They were intentionally recorded, for instance, within the collecting and editing project *Folk song in Austria* (*Das Volkslied in Österreich*, 1904-1918), which in the Czech lands employed two working committees focused on collecting and publishing Czech folk songs. In 1914, the Working Committee for Czech National Folk song in Bohemia initiated the proposition

23. In many families up to the present.

of a division of the edition series that was also to include sacred folk songs, namely in two separate volumes: epic songs and lyrical songs. It is interesting to note that this song type should be placed at the very end, after the volumes devoted to various kinds of secular folk songs, chapbook songs, nationalized songs, and popular hits (see Toncrová – Uhlíková 2017: 47). A new edition outline of the State Institution for Folk song²⁴ of 1929 incorporates a volume of sacred folk songs conversely as the second one, immediately after the 14th-17th centuries historical songs (ibid). Nevertheless, as we know, almost nothing has remained of these plans.²⁵

Plans for the above-mentioned edition provide proof of an imagined division where the secular folk song and sacred folk song parted, especially in the field of Czech music folkloristics and its editing activities. The 19th century and the early 20th century were marked by large comprehensive editions that extended beyond the regions (Sušil, Erben, Bartoš, Holas) and aimed to show the abundance and variety of song in the whole nation, especially with consideration to aesthetic and ethnic criteria. After 1918, scholarly research in the field of music folkloristics further focused especially on what they understood to be the truly authentic folk song. Individual publishing intentions focused on thematic editions, regional editions, and later on at the monographs of individual performers. Apart from sacred songs connected to Christmas and Easter holidays (carols) and traditional weddings, almost no sacred folk songs were included. The reasons why is simple enough: sacred songs did not differ very much at the regional and local levels. This was primarily caused by the basic way that they were disseminated through common singing and their versions being set

24. The State Institution for Folk Song was established in 1919, several months after the founding of Czechoslovakia. In its activities (such as in organization, and more), it continued the editing project Folk Song in Austria.

25. The activities of the State Institution for Folk Song included book editions Janáček, Leoš – Váša, Pavel 1930[-1937]: *Moravské písně milostné*. Praha: Státní ústav pro lidovou píseň v ČSR; Jungbauer, Gustav 1930-1937: *Volkslieder aus dem Böhmerwalde*. Praha: Státní ústav pro lidovou píseň v ČSR.

in writing. Their specific character was distinctly commented on by Čeněk Holas in his edition, which organizes songs by ethnographic region: *“It is only the sacred songs from the whole of Bohemia that form one group, due to their different character. In gathering these songs, I have limited myself substantially.”*²⁶ (Holas 1908: VII)

From a long-term point of view, the fact that sacred folk songs were not incorporated in the print editions of folk songs meant that the general Czech public did not include sacred folk songs within their understanding of folk singing, or music folklore, except for Christmas and Easter carols, and the aforementioned Contemplation songs. This is a vast cultural loss that could lead us – without the knowledge of the development of local research in folklore – to the observation of the whole issue as manipulation with collective memory, especially within the context of the political development after 1948. The vanishing of many sacred folk songs from the singing tradition and then from the memory of singers was also connected with the Catholic reforms of church singing. Apart from the Theresian and Josephine reforms (17th century), particularly the Cecilian reform²⁷ after 1863 made a distinctive impact in the Czech

26. Holas further writes: “All pilgrimage songs that I have had in my hands in manuscript collections I have fundamentally excluded. The tunes of these songs were of no obvious benefit for music, and as regards to the texts, I rightly suspect that the songs are mostly produced in familiar pilgrimage destinations [...] and they are distributed carefully among the pilgrimage procession leaders and are disseminated this way. Today, not many precious sacred folk songs can be found.” (Holas 1908: VII)

27. The Cecilian movement aimed mainly to reform Catholic singing. It happened first in Germany (Munich, Regensburg) from the 1820s on. In the Czech lands, the first impulses emerged in the 1820s, the main rise coming after the celebration of the Cyril and Methodius millennium anniversary in 1863. The movement refused the secularisation of church music and the abundance of orchestral manifestations in liturgy. Its goal was the return to Gregorian chant and vocal polyphony in the vein of the 15th century production of Giovanni Pierluigi da Palestrina. Its goal was homorhythm, looser tempo, and easy feasibility. Vocal production was stressed, as church music was to be a manifestation of purity, sublimity, dignity, and calm. New songs originated in the spirit of these principles and were to replace the repertoire from the old-time hymnbooks. In an effort to combine modern musical requirements and liturgy, vocal choirs, musical schools and courses were established that were based on the new principles. The Union for the Improvement of Church Music in Bohemia

lands, partially also affecting Protestant church singing. Due to this reform, older hymnbooks were prohibited and removed from the churches; they contained songs taken originally from the Utraquist and Protestant songbooks. In his collecting practice, Hynek Bím, a close associate of Janáček, could have faced the consequences of the ban when he set about to record by phonograph some old-fashioned church songs performed by local singers in the community of Vnorovy. The repertoire mostly included songs taken from the Baroque Catholic hymnbook *Slaviček rájský* by Jan Josef Božan, which a local priest forbade and confiscated immediately before the recording. Thus the singers were not able to sing by heart the songs that Bím had on his list, so only a fragment of the intended repertoire was recorded (Uhlíková 2012: 132-133). The strong bond of the sacred folk song singing practice to its written forms/patterns has been documented by many records of the songs from the folk singing tradition: hence, it is evident when the singers used their chapbook or hymnbook, and when they sang by heart. Original multi-strophic songs remain in the memory of singers only to the extent of several strophes, with some exceptions; thus some variance from the original text or meaning can often be observed.

The further decline of many Protestant sacred songs is connected to the merging of the former Lutheran and Calvinist denominations into the Czech Brethren Protestant Church in 1918, and the resulting introduction of new sacred songs (see Holý 2012: 44, footnote 227).

The gradual disappearance of sacred folk songs in the 20th century was also undoubtedly highly influenced by the general decline of singing, which concerned all folk songs in general. That

originated in the spirit of new principles in 1826, as did the organ school for the education of musicians. In Prague, Ferdinand Lehner established the magazine *Cecily*, which was renamed and transformed after national tendencies in 1879; its new name *Cyrill* was also applied to the Czech version of the Cecilian movement, resulting in the movement's new name *Cyrilism*. The Cyrillic General Union was established in 1879, when its subordinate church schools and Cyrilian unions were established in towns and villages. In Moravia, the principles of Cyrilism were adopted by the composer Leoš Janáček, who initiated the establishment of the Union for the Improvement of Church Music in Moravia (1881) and the organ school in Brno (Kůřhaberová 1997).

is why a platform labelled folklorism endeavoured to intentionally maintain and revive music and dance folklore. Folklorism first developed within the national movement; later on mostly within the activities of associations. After 1948, it developed as a state-organized field of totalitarian culture politics. It is a sad fact that in the period when Czech folkloristics finally began to approach folk singing in a complex way, without aesthetic criteria and without considering song provenience,²⁸ the publishing of the collections of folk songs was on principle influenced by the communist doctrine. Folk song editions were published primarily for use by the massively established folklore ensembles (see Pavlicová – Uhlíková 2018: 191). Choreographic descriptions of folk dances took precedence, while the song materials themselves were played down. Some folklore manifestations had to be completely overlooked for political reasons (Toncrová 1998: 150; Uhlíková 2013: 138).

Obviously, it is not necessary to explain here in detail that the communist ideology did not favour songs connected with Christianity. Even fairly innocent secular folk songs were not allowed to be broadcast on radio if they contained even a slight textual allusion to Christianity (the word church or God was enough). Christmas carols were regularly subject of re-textualization: instead of Baby Jesus, they sang about a little boy or simply a baby. Nevertheless, the basic problem of a certain “memory loss” in the area of Czech sacred folk songs (originating within several centuries and also spreading within folk culture and related singing traditions) is the general decline of singing, and the gradual decline of the functions

28. Up to the middle of the 20th century, the notion of folk song in Czech folkloristics was extended to include all that “people sung and perhaps still sing that are not only *secular folk songs*, but also *sacred songs*, regardless of whether Czech people sang them by heart or from a hymnbook. Incorporated here are also *Czech songs from chapbooks*, and the category of *Czech secular popularised songs*, which originated from a category created by Otakar Hostinský. Czech secular folk songs, whose production perhaps peaked in the 18th century – from the later periods, and *Czech worker’s songs* are included in Czech folk singing as well...Finally, a large category of individual *non-popularised Czech songs* cannot be excluded from this area” (Smetana 1993: 19-20).

of these songs due to the transformation of society. Finally, there were also church reforms of sacred singing and the replacement of an older layer of sacred folk songs with new repertoire. Apart from the required hymnbook songs, today in church and outside, one can also hear songs accompanied by guitars or various instrumental groups, whose melodies and performance are being inspired by various genres of non-artificial music, in addition to traditional folk music. Nevertheless, many old-fashioned sacred folk songs still survive in the folk singing tradition, and can be recorded. Today the question remains as to whether there are any collectors left who would set out for songs in the pursuit of field research.

**The study was written with the institutional support of the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, RVO: 68378076.*

Non-printed sources:

Institute of Ethnology, Czech Academy of Sciences, branch Brno; document collections and archives, Sign. A.

Institute of Ethnology, Czech Academy of Sciences, branch Brno; phono archives; Sign. PJ 105; J. Gelnar interviewed by H. Salichová, (1969).

Printed sources:

BARTOŠ, František (ed.) 1889. *Národní písně moravské, v nově nasbírané*. Brno: Matice moravská.

BARTOŠ, František – JANÁČEK, Leoš (eds.). 1899–1901. *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění.

ERBEN, Karel Jaromír 1862, 1864. *Nápěvy prostonárodních písní českých*. Příloha k písním. Praha: selfpublished; *Prostonárodní české písně a říkadla. S přílohou nápěvů*. Praha: Jaroslav Pospíšil.

HOLAS, Čeněk. 1908–1910. *České národní písně a tance*. Praha: B. Kočí.

LÝSEK, František. 2004. *Písně z Lašska*. Edited by Marta Toncrová. Brno: Etnologický ústav AV ČR.

MIŠKEŘÍK, Jarek. 1994. *Hornácký zpěvník sedláckých*. Břeclav: Moraviapress

SUŠIL, František. [1853–1859]. *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Brno: Karel Winiker.

SUŠIL, František. 1951. *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. [7th printing]. Praha: Vyšehrad.

ZEMAN, Martin. 2000. *Hornácké písně*. Edited by Marta Toncrová and Lucie Uhlíková. Brno: Etnologický ústav AV ČR.

Zpěvník českobratrské církve evangelické. 2nd edition with notation. Praha: Kalich, 1931.

Bibliography:

- BEK, Josef. 1957. *Česká světská píseň lidová v XVI. a XVII. století*. MA thesis. Brno: Masaryk University
- BRANBERGER, Jan. 1910–1911. Česká světská píseň lidová v XVI. století. *Český lid* 19: 257–261; 18–21.
- FUKAČ, Jiří. 1997. Duchovní píseň. In *Slovník české hudební kultury*, edited by Jiří Fukač and Jiří Vysloužil. Praha: Editio Supraphon. 170–171.
- HOLAS, Čeněk. 1908. *České národní písně a tance. Díl I. Písně duchovní. Klatovsko a Domažlicko*. Praha: B. Kočí.
- HOLÝ, Dušan. 2013. *Problémy vývoje a stylu lidové hudby. Lidová taneční hudba na moravské straně Bílých Karpat v subregionu Horňácko*. Brno: Masarykova univerzita.
- HOSTINSKÝ, Otakar. 1892. *36 nápěvů světských písní českého lidu ze XVI. století*. Praha: F. Šimáček a nakladatelé.
- JANÁČEK, Leoš. 2009. O hudební stránce národních písní moravských. VII. Církevní písně. In JANÁČEK, Leoš: *Folkloristické dílo (1886–1927). Studie, recenze, fejetony a zprávy*. Series I / Volumes 3-1. Edited by Jarmila Procházková, Marta Toncrová, and Jiří Vysloužil. Brno: Editio Janáček. 262–267.
- KAMARÝT, Josef Vlastimil. 1831, 1832: *České národní duchovní písně*. Praha – Hradec Králové: Jan Host. Pospíšil.
- KOUBA, Jan. 1972. Jan Hus v Dějinách husitského zpěvu. *Opus musicum* 3: 65–68.
- KOUBA, Jan. 2007. Lidová duchovní píseň. In *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*, edited by Stanislav Brouček and Richard Jeřábek. Volume 2. Subjects A–N. Praha: Mladá fronta. 481.
- KŮFHABEROVÁ, Božena. 1997. Cecilianismus. In *Slovník české hudební kultury*, edited by Jiří Fukač and Jiří Vysloužil. Praha: Editio Supraphon. 90.
- MARKL, Jaroslav. 1987. *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Praha: Editio Supraphon.
- MIKŠÍČEK, Matěj. 2007. *Bublínka ze života moravského*. Ed. Zdeněk Fišer. Brno: Matice moravská – Výzkumné středisko pro dějiny střední Evropy: prameny, země, kultura.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. 1954. *Dějiny husitského zpěvu. Kniha I. Zpěv předhusitský*. Praha: Nakladatelství ČSAV.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. 1955. *Dějiny husitského zpěvu. Kniha III. Jan Hus*. Praha: Nakladatelství ČSAV.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie. 2018. „Něco za něco...“: Folklorní hnutí v českých zemích ve světle totalitární kulturní politiky. *Český lid* 105, no. 2: 177-197.
- SMETANA, Robert. 1993. Několika větami o českém lidovém zpěvu. *Hudební věda a výchova* 6 (=Acta universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas paedagogica. Musica): 13-39.
- SMYČKOVÁ, Kateřina. 2017. Rukopisné publikování od vynálezu knihtisku do konce 18. století. In RAŠKA, Pavel: *Kancionál založený ke cti a chvále Pán Bohu všemohoucím (1774)*. Prepared for publishing by Kateřina Smyčková. Brno: Moravská zemská knihovna v Brně. 7-89.
- RUŠČIN, Peter. 2012. *Cantus Catholici a tradícia duchovného spevu na Slovensku*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy.
- TESAŘ, Stanislav. 2017. Hymnologia Bohemica – minulost, současnost a dluhy jedné muzikologické disciplíny. *Clavibus unitis* 6, 1–8. Available at: <http://www.acecs.cz/media/cu_2017_06_tesar.pdf>.

- TONCROVÁ, Marta. 1998. Edice hudebního folkloru na Moravě a ve Slezsku. In *Kritické edice hudebních památek II*, edited by Jan Vičar and Božena Felgrová. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. 149–153.
- TONCROVÁ, Marta – UHLÍKOVÁ, Lucie. 2017. Moravské písně milostné – nedoceněný milník moravské hudební folkloristiky. *Národopisná revue* 27, no. 1: 44–59.
- UHLÍKOVÁ, Lucie. 2012. Songs from Vnorovy in the Recordings by Hynek Bím and Františka Kyselková (1911). In: 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. 135–158.
- UHLÍKOVÁ, Lucie. 2013. Tradice a perspektivy etnomuzikologického bádání na brněnském akademickém pracovišti. *Acta Ethnologica Danubiana* 15: 137–147.
- URBANCOVÁ, Hana. 2011. Cirkevné piesne ako súčasť tradičného spevu Slovákov v Maďarsku. In *Cirkevná kultúra Slovákov v Maďarsku / A magyarországi szlovákok egyházi kultúrája*, edited by Anna Divičanová and Anna Kováčová. Békéscsaba (Békéscsaba). 126–152.
- VETTERL, Karel. 1994. *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819*. Ed. Olga Hrabalová. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- VYCHODIL, Pavel. 1898. *František Sušil. Životopisný nástin*. Brno: Pap. knihtiskárna bened. rajhradských.

Summary

The paper deals with religious folk songs of the Czech lands, their origin and development. It illustrates how sacred songs came into the folk singing tradition, how they spread within it and how they were transformed, commenting also on their primary religious function. The authors attempt to discover why at present these Czech sacred folk songs have been largely forgotten, despite the fact that for centuries they were part of folk tradition. They are interested in why and how these songs gradually vanished from folk singing occasions, as well as from most of the collections and songbooks published in the 20th century. Various issues of a certain “memory loss” in connection with Czech sacred folk songs within folk culture would include these: the transformations of the scholarly subjects of Czech music folkloristics in the first half of the 20th century; the coming of totalitarian cultural politics after 1948; a general decline of singing activity; the gradual loss of function of these songs due to social changes; the demise/extinction of many singing occasions; and, last but not least, church reforms of sacred songs that resulted in replacing older layers of sacred folk songs with new repertoire reflecting the transformed society.

Key words: Czech religious/sacred songs; folk songs; religion and folk culture; variational process and sacred songs; totalitarian censorship; folklore and communication memory.

ZAPOMENUTÁ SBÍRKA RUDOLFA HADWICHA

Marta Ulrychová

V naší folkloristice panuje všeobecně přijatý názor zdůrazňující absenci edic pohřebních písní a jejich malé zastoupení v klasických písňových sbírkách.¹ Větší počet zápisů nevykazují ani rukopisné sbírky pražského a brněnského pracoviště Etnologického ústavu Akademie věd České republiky (dále jen EÚ AV ČR). Malý počet těchto písní eviduje i tzv. *Pražská sbírka*² kompletující sběry obou německých výborů působících jednak v rámci podniku Lidová píseň v Rakousku (1904–1918), jednak Státního ústavu pro lidovou píseň (dále jen SÚLP) v letech 1922–1939. Podrobné studium fondů obou institucí však postupně vykazuje nejedno překvapení. Patří k nim i edice pohřebních písní a promluv Rudolfa Hadwicha z roku 1926.

Na Hadwichovu připravovanou sbírku kompletující ve 20. letech 20. století v jeho rodišti Petrově nad Desnou / Petersdorf (okr. Šumperk) a jeho širším okolí pohřební písně a smuteční promluvy

1. Jako jeden z mála se touto problematikou zabýval Lubomír Tyllner v publikaci *Pisně, letanie a modlitby, které při pohřbích zpívati se mohou* (2017), v níž editoval rukopisný zpěvník učitele Tomáše Kukly z Borkovic (1840) a zápisy ceremoniáře Václava Peterky z téže obce (20. léta 20. století). Stejným materiálem se L. Tyllner zabýval ve své studii *Zpěvy pohřebního obřadu jihočeských Blat ve druhé polovině 20. století* na kolokviu v Náměšti nad Oslavou v roce 2009.
2. Tzv. *Pražská sbírka německých lidových písní / Die Prager deutscher Volksliedsammlung 1894–1945* byla restaurována v letech 1992–1993 za spolupráce vědců pasovské univerzity, Německého archivu lidové písně ve Freiburgu, Sudetoněmeckého hudebního institutu v Regensburgu, z české strany pak za účasti Lubomíra Tyllnera, Stanislava Šislera, Dagmar Culkové a Elišky Čánové, a sice péčí nadace firmy Volkswagen a restaurátorské dílny tehdejšího Státního úředního archivu v Praze. Její základ tvoří písňový archiv německého výboru SÚLP, který za druhé světové války přešel do majetku Německé akademie věd. Protože po válce bylo její vlastnictví zkonfiskováno, byl deponován na půdu jedné z budov Československé akademie věd. Badatelům byl nepřístupný. Od roku 2001 je nově zrestaurovaná rukopisná sbírka uložena na pražském pracovišti EÚ AV ČR (Suchomelová: 61–62).

(*Totenlieder* a *Grabreden*) upozornil předsedu Německého výboru³ SÚLP Adolfa Hauffena jeho agilní tajemník Gustav Jungbauer. Vznik sbírky je datován rokem 1925.⁴ Podle autora to byla pouhá náhoda, že během své „*vlastivědné sběratelské práce*“ prováděné jak v Petrově nad Desnou/Petersdorf, tak i po celém Podesní/Tesstal,⁵ kromě jiných folklorních žánrů objevil také ty, které po dobu téměř jednoho a půl století provázely tamější pohřby. Ačkoliv Hauffen tyto útvary sebrané Hadwicheem od počátku nepovažoval za projevy čistě folklorní povahy a zdráhal se je zařadit do jakékoliv z připravovaných edic lidových písní, byl si na druhé straně dobře vědom jejich výlučnosti a mimořádné hodnoty, tudíž je v roce 1926 vydal jako 16. díl jím vedené knižní řady *Príspevky k sudetoněmeckému národopisu v Čechách / Beiträge zur sudetendeutschen Volkskunde im Böhmen*.⁶ Jádrem sbírky nazvané *Pohřební písně a pohřební řeči ze severní Moravy a ostatního sudetoněmeckého území / Totenlieder und Grabreden aus Nordmähren und dem übrigen sudetendeutschen Gebiete*⁷ tvoří jednak rukopisy severomoravských kantorů vzniklé v rozmezí let 1750–1890, jednak rukopisné zápisy z jiných oblastí (viz dále).

3. Německý výbor – oficiálně Pracovní výbor pro sběr a vydávání německé lidové písně v Československé republice / Arbeitsausschuss zur Sammlung und Herausgabe des deutschen Volksliedes in der Tschechoslowakischen Republik.

4. Usuzujeme tak jednak z autorovy předmluvy, jednak ze zápisu ze schůze Německého výboru z října 1925, na níž se o průběhu sběrů zmiňuje jeho předseda A. Hauffen. Viz Masarykův ústav AV ČR, fond Státní ústav pro lidovou píseň, Německý výbor, sign. 10, inv. č. 550, časové rozpětí 1924–1937.

5. Název oblasti podél toku řeky Desné/Tess, tedy Tesstal, začal být používán zejména v první polovině 20. století, když se vytvářely názvy pohostinských a kulturních zařízení. Takto bylo ve Velkých Losinách pojmenováno sanatorium (1913) a kino, šlechtitelský ovocnářský spolek v Rapotíně aj. Stejně se jmenovala i vlastivědná příloha šumperských novin *Nordmährische Grenzboten* (Jašš: 3). Všechny následující lokality, o nichž se v souvislosti s Podesním zmiňují, pokud není uvedeno jinak, spadají do okresu Šumperk.

6. V době svého založení roku 1896 nesla tato řada název *Príspevky k německému národopisu v Čechách / Beiträge zur deutschen Volkskunde im Böhmen*.

7. Vyšla v Liberci v Sudetoněmeckém vydavatelsství / Sudetendeutsche Verlag Franze Krause.

Je všeobecně známo, že kantoři byli kromě svých školních povinností pověřeni vedením kostelního kůru.⁸ Dokud jim nebylo umožněno zakotvit na trvalém místě, vystřídalí jako učitelští pomocníci řadu míst, což přispělo k jejich obeznámenosti s lidovou i pololidovou hudební produkcí. Bohužel o mnohých z nich se autorovi nepodařilo získat žádné podrobnější informace. Platí to především o jistém **Arnerovi**, ale také **Johannu Josefu Geyerovi**, který působil před rokem 1750 jako pomocník ve Velkých Losínách / Groß Ullersdorf a od roku 1775 jako kantor ve svém rodišti Rapotíně/Reitendorf, kde v roce 1803 zemřel ve věku devadesáti let (Hadwich 1926: 1).

Většina rukopisů staršího data nese jméno **Johanna Volkmanna**. Hadwich o něm uvádí, že pocházel z Holby/Halbseit u Hanušovic/Hannsdorf, v roce 1808 byl pomocníkem, později kantorem ve Vernířovicích/Wermsdorf, poté ve Velkých Losínách a od roku 1845 v Rapotíně, kde v roce 1862 zemřel ve věku osmdesáti let (tamtéž: 2).

Ve Vernířovicích přechodně působil i **Isidor Gleuthierus Rotter**, rodák z Petrova nad Desnou. V roce 1818 složil na olomoucké diecézní hlavní škole zkoušky na učitelského pomocníka a o pět let později na učitele. Zprvu vyučoval ve Vernířovicích a Kopřivně (Kopřinově) /Geppersdorf, dvanáct let v Pekařově/Beckengrund u Pustých Žibřidovic / Wüstseibersdorf, poté ve Velké Moravě

8. Podle Eduarda Böhse, přispěvatele *Nordmährische Grenzboten* (1943), představoval příjem z učitelské služby v Rapotíně jedenáct měřic polí a luk náležejících ke škole, školné ve výši tři krejcarů týdně od každého žáka (učitel si je musel vybrat sám), „štolu“ (poplatek za kostelní obřady), „dary země“ (od každého sedláka obdržel snop žita a ovsu), velikonoční vajíčka (od sedláka po šesti, od zahradníka po čtyřech a od domkáře po třech kusech). Za zápis do nového školního roku dostal učitel od sedláka šest, od zahradníka čtyři a od domkáře tři krejcar, dále od panstva z Loučného nad Desnou čtyři sáhy palivového dříví. Ze svého platu musel vyplatit dvěma školním pomocníkům, z nichž každý dostal kromě stravy 20–30 zl. Podle školní faze ze dne 24. 11. 1856 činil příjem řídícího učitele 357 zl. 29 krejcarů v rakouské konvenční minci, příjem školního pomocníka pak 120 zl. Kromě výuky měl řídící učitel působit jako „regenschori“, obstarávat „zvonění na mraky“, zvonění „AVE“ a asistovat faráři při křtech a zaopatřeních. Od funkce ministranta byl osvobozen v roce 1848 (Böhse 2006: 12–13).

/ Groß Mohrau (okr. Ústí nad Orlicí) a Pustých Žibřidovicích, odkud odešel na zámeckou školu ve Velkých Losinách. V roce 1844 byl konečně umístěn jako kantor v Maršíkově/Marschendorf (okr. Trutnov), kde působil až do roku 1870. Za zmínku stojí také **Johann Lindenthal**, který byl kolem roku 1850 učitelem v Loučné nad Desnou / Wiesenberg, a **Johann Alois Volkmann**, syn výše jmenovaného kantora (tamtéž).

Vedle jejich starých rukopisů zařadil Hadwich do své sbírky také mnohé mladší, vzniklé v letech 1850–1890. Zčásti se jednalo o opisy starších písní, dále pak notový materiál, na severní Moravě v tomto období hodně rozšířený, většinou shodný se jmény řídících učitelů O. Olberta v Loučné nad Desnou a H. Storchu ve Velkých Losinách tištěný výlučně v nakladatelství Verlag A. Pietsch v polských Glucholazích/Ziegenhals. Patřily sem především výtvoři **Liberata Gepperta** (1815 Javorník/Jauernig, okr. Jeseník – 1871 tamtéž), učitele v Krosnowicích/Rengersdorf **Ignáce Reitmanna** (1820 Vamberice/Albendorf, okr. Kladsko – 1875 Krosnowice/Rengersdorf, okr. Kladsko) a **Johanna Wilhelma Möldnera** (1837 Rýnovice/Reinowitz, okr. Jablonec n. Nisou – 1916 Jablunné v Podještědí / Deutsch-Gabel, okr. Liberec). Ten pocházel ze staré kantorské rodiny, základní hudební vzdělání tedy získal od otce. Od roku 1874 působil jako regenschori ve Vratislavicích n. Nisou / Maffersdorf (okr. Liberec), později v Jablunném v Podještědí, kde také zemřel. Vytvořil množství mužských sborů a církevních skladeb, především mše a pohřební písně (tamtéž).

Jak výše uvedeno, použil Hadwich ještě další prameny. Byly to v prvé řadě rukopisné zápisy pohřebních písní z jihlavského jazykového ostrova sebrané v letech 1905–1910 pro podnik *Lidová píseň v Rakousku* **Josefem Kuhnem**, kantorem v Jiríně/Irschings (okr. Havlíčkův Brod) a odeslané do Brna **Josefu Götzovi**⁹, předsedovi Výboru pro německou lidovou píseň na

9. Josef Götz (1855–1918), sběratel, sbormistr, vydavatel a popularizátor lidového zpěvu. V letech 1893–1918 působil jako učitel hudby na německém učitelském ústavu. Pět let

Moravě a ve Slezsku,¹⁰ dále pohřební písně ze Šumavy, pořízené příslušníkem starého kantorského rodu ze Slavkova / Lagau (okr. Český Krumlov) **Leonhardem Thürem**, který v místě svého rodiště působil v letech 1864–1888 a kde také ve věku osmdesáti osmi let v roce 1924 zemřel.¹¹ Poslední skupinu tvoří zápisy z Andělské Hory / Engelhaus (okr. Karlovy Vary) a Krásného Údolí / Schönthal (okr. Karlovy Vary), pořízené zřejmě samotným Hadwichem a několik zápisů ze severočeské České Kamenice / Böhmisch Kamnitz (okr. Děčín).

Hadwich shromáždil 168 invariantů¹² obsahujících buď pouze samotné texty, anebo obě písňové složky – textovou a nápěvovou. Texty označil incipitem, neuvedl je však ani v abecedním, ani v tematickém pořadí. Ke způsobu řazení bohužel nepodal žádné bližší vysvětlení. K mnohým zápisům přidal textové, ale i nápěvové varianty, u všech zápisů pak důsledně doplnil lokalitu, pokud bylo možné i autora nebo opisovače, a uvedl srovnávací odkazy. S výjimkou většiny Volkmannových zápisů bohužel chybí datace. Nejenže nám tedy Hadwichova sbírka názorně představuje proces zlidovění, ale jeho odkazy na tištěné sbírky německé proveniencce prozrazují i autorovu výtečnou erudici

strávil v Brněnském mužském pěveckém sboru jako druhý sbornistr. V roce 1900 založil vlastní Pěvecký spolek německých lidových písní / Deutscher Volksgesangverein. Německé lidové písně na Moravě a ve Slezsku začal sbírat od roku 1892 (Toncrová 2016).

10. Hadwich se mohl s těmito zápisy seznámit v Praze poté, co byla Götzova pozůstalost odkoupena Německým výborem SÚLP v Praze.
11. Podle Hadwicha mu tyto písně zaslal Jungbauer, působící tehdy ve funkci tajemníka Německého výboru SÚLP (Hadwich 1926: 3).
12. Termín, který je často používán v lingvistice a literární komparatistice, jsem přejala z francouzského Národního centra textových a lexikálních pramenů (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), který ho definuje následovně: „*Invarianty se v lingvistice nazývají prvky, které zůstávají stálé (nebo ty, které jsou za stálé považovány), a to na rozdíl od variantů, u nichž zkoumáme různé hodnoty, např. vezme-li se řada faktů (sociálních), anebo řada faktů (lingvistických). Jestliže srovnáváme slovní vyjadřování jednoho jedince ve dvou časových úsecích jeho života, stejný jedinec je ve své fyzické integritě invariantem, zatímco varianty jeho vyjadřování se budou přizpůsobovat různým časovým okolnostem (např. modifikaci jeho osobnosti, sociálním vlivům).*“ Viz „Invariant: Définition de INVARIANT.“ CNRLT [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <<https://www.cnrtl.fr/lexicographie/invariant>>. Překlad M. Ulrychová.

a orientaci v tehdejší umělé a pololidové tvorbě, jakož i ve folklorním materiálu.¹³

Většina písni kantorské severomoravské proveniencie vzniklé cca v letech 1750–1850 představuje vokální čtyřhlas prováděný dechovou harmonií v obsazení dva klarinety, dva lesní rohy (výjimečně dvě příčné flétny), pozoun, fagot a varhanní rejstřík principál. V zápisech se k tomuto seskupení řadí ještě křídlovka, baskřídlovka nebo bombardon. Je zajímavé, že až na dvě výjimky mají nápěvy durový tónorod. Nejčastěji jsou zapsány v F, B, Es, As a G dur. Výrazně převažuje sudé metrum nad lichým. Melodicky, rytmicky, harmonicky, ale i formálně nápěvy vykazují zakotvení v klasicistní hudbě. Volkmannovy zápisy a částečně i zápisy z Krásného Údolí na Karlovarsku jsou uvedeny v malých notových hodnotách (osminy, šestnáctiny). Melodické skoky v osminových notách mohou mít původ spíše v houslové hře. S těmito melodiemi výrazně instrumentálního původu pak kontrastují písňe, jejichž produkce výrazně souvisí s obsahem kancionálů.

Nejstarší rukopisné záznamy z přelomu 18. a 19. století měly podle Hadwicha formu čtyř půlarchů, z nichž každý byl určen pro jeden hlas, dále pak odpovídající množství menších listů pro doprovodné nástroje. Titulní list prý obsahoval údaje o použití písňe a doprovodné hudby, dále jméno pisatele nebo vlastníka, tu a tam byl také list datován. Takto vypadaly např. rukopisy opatřené jménem Johanna Volkmana z let 1818–1819. Autorství ostatních Volkmannových zápisů Hadwich určil podle písma a použitého papíru. Podobně postupoval i v ostatních případech. Tato metoda se však ukázala být ne zcela spolehlivou, neboť zápisy pořizovali i učitelští pomocníci. Zatímco starší rukopisy

13. Hadwich si v tomto směru stýská, že pro ještě podrobnější komparaci by potřeboval mít k dispozici další díla z německých nebo rakouských knihoven, což prý u nás bylo za „*panujících podmínek*“ nemožné. Podle jeho názoru by se ještě mnohé dalo napravit, kdyby prý pražská univerzitní knihovna byla „*dbalejší a vstřícnější*“. Děkuje všem, kteří mu byli nápomocni: Nakladatelství A. Pietsche v Ziegenhalsu, které mu propůjčilo mladší notová vydání, ale také mu povolilo otisknout nápěvy. Konečně děkuje také vydavateli A. Hauffenovi a G. Jungbauerovi, kteří ho podpořili a dali mu k dispozici knihy z vlastní knihovny (Hadwich 1926: 19).

obsahovaly jen jednu, nanejvýš dvě písně, mladší zápisy byly obvykle obsaženy ve větším počtu v jediném sešitě (tamtéž: 3–4).

Písně měly různé určení, jedny měly být zpívány v průvodu (*Sterbehaufe*), jiné u hrobu. V úvahu byl rovněž vzat věk a zvláštní okolnosti. V okolí Jihlavy se písně zpívaly podle Kuhnova svědectví nejen v průvodu a u hrobu, ale také před kostelem, kde byla rakev položena na marách. Totéž dokládá i Thür ze Šumavy. Tam se prý písně zpívaly dvojhlasně, a sice sopranistkou zpívající nářev a učitelem zastupujícím altový hlas (tamtéž: 4–5).

V souladu s tradicí Hadwich rozlišuje *Totenlieder* a *Grablieder*. Zatímco *Grablieder* se objednávaly a byly placeny, *Totenlieder* se zpívaly vždy, ať byl nebožtík chudý, bohatý, starý, či mladý, zemřel-li ve farní vesnici nebo přifařené vsi. Zpívaly se vždy všemi účastníky pohřbu, a to na návsi před kostelem, kde bylo tělu požehnáno. Jakmile byl pohřeb nahlášen na faře, odebral se objednavatel k učiteli a poprosil ho o sepsání písně, v níž nemělo být nic opomenuto. Kantor si tudíž musel dát pozor, aby vyjmenoval všechny příbuzné zemřelého – rodiče, sourozence, děti, prarodiče, tchána a tchýni (*Schwähersleut*), kmotry (*Göid* a *Goudin*), vnoučata (*Ahnkinder*), bratrance, strýce, tety (*Moam*), panny s věnečky, mládence, sousedy, známé, všechny přátele, celou farní obec a nosiče. Ke spokojenosti pozůstalých musel být text i nářev písně lidový nebo zlidovělý.

Rukopisy nikdy neuvádějí autora textu, který byl považován za všeobecné vlastnictví (*Freigut*). Pisatelé si bez okolků dovolovali text měnit, škrtat, doplňovat, vypouštět sloky či si je půjčovat z jiných písní. Tak se stávalo, že píseň byla brzy rozdělena do dvou samostatných částí, anebo naopak ze dvou písní vznikla píseň nová. Takto se tedy učitelé podíleli na změnách a proměnách písňových textů. Protože se v písničkách různých časových vrstev objevují archaismy, často docházelo ke vzniku nepřesností, ba protikladů. Hadwich tvrdí, že některé písně svým stářím sahají až do 16. až 17. století. V tomto směru prokazuje výbornou znalost katolických a evangelických zpěvníků. Svými

komparacemi pak několikrát dokázal, že varianty jedné a téže písne mohly žít paralelně v prostředí obou konfesí.¹⁴

Nápadnější rozdíl Hadwich sleduje v jednotlivých časových vrstvách. Starší písne jsou nápadně větším počtem strof. Přemítají o světě, smrti a věčnosti, promlouvají učeně, ale zároveň pronikavými, expresivními výrazy vytvářejí často až děsivé obrazy:¹⁵

„4. Eine handvoll Erde
ist für mich genug,
denn den Würmern werde
ich zur Sättigung.“¹⁶

Eine handvoll Erde
Volkman? (Hadwich 1926: 39)

„2. Ich fühle schon den letzten Stoß,
mit Zittern und mit Zagen,
die Herzensängsten werden groß,
der Puls kann nicht mehr schlagen.
Das Blut gerinnt, ein tödlich Eis
durchdringt die schwachen Glieder,
ein dicker Schleim mit kaltem Schweiß
umhüllt die Augenlider.“¹⁷

Ach, weint mit mir, des Todes Pfeil hat meine Brust getroffen
Volkman? (Hadwich 1926: 154)

14. Na shodu rozdílných konfesí v otázce smrti upozornil Philipp Ariès v *Dějinách smrti II*: „*Francouzský protestant a anglikánský teolog zastávali též názor jako kardinál římskokatolické církve*“ (Ariès 2000: 17). Pokud tedy mezi prameny neexistují odlišnosti, spočívá to podle něj v oblasti kolektivní a v obou táborech [katolickém a protestantském] téměř totožné psychologie (tamtéž: 13).

15. Písňové texty uvádím v originále, který jsem doplnila českým překladem, v němž jsem se snažila co možná nejvěrněji vyjádřit původní význam. Při přepisu německých textů jsem zachovala původní pravopis, pouze na začátcích jednotlivých řádků jsem odstranila velká písmena a v soulase s logickým uspořádáním textu je ponechala pouze na začátku větých celků. Pasportizační údaje uvádím v soulase s autorem, otazník používám pouze tam, kde autor sám vyjádřil nejistotu. Lokalitu uvádím pouze u textů pocházejících z jiných míst nežli ze severní Moravy. U lokalit uvádím současné názvy okresů.

16. *Stačí mně jen hrst země, neboť se stanu potravou pro červy.*

17. *Cítím již poslední záchvěv, s třesem a zaváháním srdce jeho úzkost, puls již nemůže bít, krev tuhne, smrtelný chlad proniká slabými údy, víčka těžknou pod hustým slizem a studeným potem.*

V mladší písňové vrstvě je podle Hadwicha exprese potlačena, písňe jsou co do počtu strof výrazně kratší, ve slovním výrazivu zdrženlivější a mají obecnější obsah. Doba kolem roku 1850 se tedy jeví jako přelomová, v níž písňe vykazují velké změny. V horských oblastech se však mohlo ještě dlouho lpět na starší tradici. Tuto nesourodost způsobuje již samo odlišné pojetí smrti v jednotlivých časových vrstvách.¹⁸

Podobně jako s texty učitelé nakládali i s nápěvy. Jen v ojedinělých případech uvedli skladatele.¹⁹ Učitelé obstarávající kůr byli většinou dobří hudebníci. Přesto jsou v nápěvech nápadné rozdíly – zatímco některé vykazují uhlazenost a kompoziční jistotu, ba dokonalost, jiné jsou neobratné. V tomto ohledu nejlépe obstojí okruh kolem Volkmana, jehož tvorba nápadně připomíná pastorelní produkci.

Podle pasportizace předpokládáme, že uvedené písňe byly součástí pohřebních obřadů, jež se odehrávaly převážně v malých lokalitách, byly tudíž veřejnou záležitostí týkající se celé obce. „*Za těchto okolností nebyl jedinec zasažen tak hluboko jako v 19. století. Nečekal od života zázraky [...] Smrt bere, co život dává – takový je život!*“ (Ariès 2000: 342). V souvislosti s venkovem francouzský historik dokonce hovoří o „*tradičně důvěřivém vztahu ke smrti*“ (tamtéž: 142). Obřad včetně způsobu truchlení se tedy v mnohém lišil od jeho průběhu ve velkých městech, kde změny probíhaly rychleji a podle Arièse i mnohem „*bezohledněji*“ (tamtéž: 318).

Starší písňová vrstva (1750–1850)

Texty písni byly převážně vloženy do úst mrtvému. Ten mluví o svém životě, smrti, o tomto i onom světě, o svém stáří, námaze, práci, nemoci, obrací se na své rodinné příslušníky, přátele a sousedy, loučí se s nimi a prosí je o odpuštění, pokud je urazil,

18. K „typologii smrti“ viz Ariès průběžně v obou dílech *Dějin smrti*.

19. Pouze dvakrát jsou ve sbírce uvedeni Wolfgang Amadeus Mozart a Josef Gellert.

nebo jim ublížil. Prosí je, aby na něj mysleli, modlili se za něj a doprovodili ho ke hrobu.

*„3. Ihr, meine Freund', die mir lieb sein,
von euch muß ich abscheiden.
Gedenket mein, wenn ich werd' sein,
vielleicht dort in den Leiden.
Wenn ich werd' sein
in schwerer Pein,
tut fleißig für mich beten.
Ihr werdet eueren Lohn
bekommen schon,
wenn ihr mich erretten.“²⁰*

Ach, muß ich denn allein davon
Jihlavský jazykový ostrov (Hadwich 1926: 82)

Děkuje za vše dobré, co mu prokázali, za péči během nemoci. On jim za to vyprošuje požehnání nebes, slibuje, že se o ně na onom světě postará, utěšuje je nezměnitelností osudu, Boží vůlí a dobrotou, jakož i shledáním na onom světě.

*„2. Ich dank', ich dank' euch, meine Freunde,
daß ihr den starren Rest,
der nach auf dieser Welt zurück von mir geblieben,
nach altem Brauch der Christenheit
ihn in der Erde betend weiht.
Gott hält jetzt meine Seel' in Vater-Armen fest,
Gottlob, mein Lauf ist nun vollbracht,
lebt wohl, ihr Freunde, gute Nacht!“²¹*

Der Mensch vom Weib geboren
Volkmann (Hadwich 1926: 88)

20. Vy, mí přátelé, kteří jste mně drazí, musím se s vámi rozloučit, pomyslete na mě, kdybych tam snad trpěl. Až budu v těžké trýzni, pilně se za mne modlete, až budu spasen, budete odměněni.

21. Děkuji vám, mí přátelé, že s modlitbami podle starého křesťanského zvyku zasvětíte zemi mé ztuhlé ostatky, které zůstaly na tomto světě. Bůh nyní drží mou duši pevně ve své otcovské náruči, můj života běh je díky Bohu dokonán, žijte blaze, přátelé, dobrou noc!

*“5. Ihr alle, die ihr hier,
um meine Leiche stehet,
dank’ euch, daß ihr mit mir
zu meinem Grabe gehet.
Gott, der im Himmel thront,
sieht euer Lieb’ s Werk an,
er läßt nichts unbelohnt,
was ihr für ihn getan.“²²*

So muß ich endlich doch des Todes Macht empfinden

Krásné údolí (Hadwich 1926: 162)

Napomíná je, aby zůstali věrni Božím přikázáním, vyhýbali se hříchům, byli stále pamětlivi smrti a připraveni odejít na věčnost.

*„1. Schrecklich ist der Tod,
der dem Sünder droht!...“²³*

Die gute Seite des Todes

Schubartovy básně (Hadwich 1926: 99)

*„3. Lebet fromm!
Freunde, Nachbarn allzumal,
dann ruft Gott euch von hinnen,
hin, wo keine Tränen rinnen,
in den schönsten Himmelssaal.
Lebet fromm!“²⁴*

Lebet wohl!

Jihlavský jazykový ostrov (Hadwich 1926: 34)

Vyzývá je, aby nenaříkali a řídili se podle Boží rady, důvěřovali Bohu a ctili spojení s ním. Poté, co zemřelý přestál dlouhou těžkou nemoc, loučí se se světem rád a šťasten. Otec žehná dětem, lituje, že je zanechal, aniž by je mohl dovést do dospělosti, dává jim ponaučení do života, nabádá je, aby žily v bázni Boží,

22. Vy všichni, kteří zde stojíte okolo mých ostatků, děkuji vám, že mne doprovázíte k mému hrobu. Bůh trůnící na nebesích pohlíží na vaše drahé počínání a nenechá bez odměny to, co jste pro mne učinili.

23. Strašná je smrt, která hrozí hříšníkovi!

24. Žijte zbožně, přátelé, sousedé, všichni vespolek, Bůh vás potom povolá tam, kde se v nejkrásnějším nebeském sále neprolévají žádné slzy. Žijte zbožně!

aby milovaly a ctily matku, stály jí ku pomoci a nehádaly se o dědictví. Bůh jim bude otcem.

„3. *Euch, Kinder, trifft der Vaterseg'n,
den Jacob seinem Sohn gegeb'n,
so seid ihr immer gut daran,
der Himmel wird dann euer Lohn,
Enkel und Schwiegerkinder all,
adje, lebt wohl zu tausendmal,
gedenkt an euern Vater stets,
wenn ihr sein Grabenhügel seht.*“²⁵

Nun bringet meinen Leib zur Ruh
Krásné údolí (Hadwich 1926: 72)

„3. *Valet, valet, liebste Kinder mein,
ich tue euch, euch Gott befohlen sein.
Wer jederzeit bereitet ist und wohl versehn,
kann in die Ewigkeit mit Trost erfüllet gehn.
O Trost und Fröhlichkeit!
Der Segen Gottes bleib' bei euch,
ich wünsche euch Glückseligkeit,
valet, all', arm und reich.
Ich muß nun fort in die Ewigkeit,
fort muß ich nun in die Ewigkeit.*“²⁶

O Mensch, betracht' die Sterblichkeit!
Rotter, Velká Morava, 1835 (Hadwich 1926: 105)

„6. *Liebste Kinder! Euer Klagen
sind für mich ein Herzensstich,
gute Nacht muß ich euch sagen,
Ach! Gedenket oft an mich!
Merket wohl die guten Lehren,*

25. *Vás se, děti, týká požehnání, které dal Jákob svému synovi, buďtež k sobě vždy dobří, nebe vás za to odmění. Vnoučata, synovci a neteře, sbohem tisíckrát, žijte blaze, myslíte stále na svého otce, až spatříte jeho rov.*

26. *Sbohem, děti mé nejmilejší, činím, co je Vám Bohem přikázáno, kdo je v každém čase připraven a dobře zaopatřen, může se s útěchou odebrat na věčnost. Ó útěcho a štěstí! Boží požehnání zůstává s vámi, přeji vám blaho, sbohem všichni, chudí i bohatí, nyní se musím odebrat na věčnost.*

*dir ich euch im Leben gab,
laßt die Welt euch nicht verkehren,
denkt an eurer Mutter (eures Vaters Grab)! “27*

Traget mich zu meinem Grabe
(Hadwich 1926: 126)

*„4. Teilet euch doch ohne Zanken
in mein hinterlassen Gut,
lasset nicht die Liebe wanken,
denn ihr seid ein Fleisch und Blut... “28*

Lebet wohl, geliebte Kinder!
Volkman? (Hadwich 1926: 149)

Zemřelým dětem se naopak vkládalo do úst díkuvzdání rodičům za přístřeší, jídlo, pití, ošacení, za veškerou lásku. Rodiče jsou utěšováni Boží radou. Zemřelé děti se v písňových textech těší tomu, že unikly nástrahám a lstím zlého světa, že se loučí v plné nevinnosti, tudíž odchází přímo do nebe. Napomínají také sourozence a spolužáky, aby žili zbožně, byli stále pamětlivi smrti a starali se o věčné blaho.

*„3. Ich dank' euch, ihr Eltern, wie ein Kind,
ich reis' hin ohne Sünd',
in meine Wonne,
dort gebe euch Gott, ach, Eltern mein,
für die gehabte Pein
sein Glanz zum Lohne.
Bezahlt die Sündenschuld
und leidet mit Geduld,
denkt auf die Krone.*

27. Nejmilejší děti! Vaše nářky mě bodají do srdce, musím vám dát dobrou noc. Ach! Pomyslete na mne často! Mějte v dobré paměti rady, které jsem vám v životě dal, nenechte život uběhnout jen tak, ale myslete na svoji matku (svého otce).

28. Rozdělte si přeci beze svárů zanechaný majetek, nešetřete láskou, mějte se rádi, jste jedno tělo a jedna krev...

4. *Geliebte Paten, in der Tat,
ich geh' in Gottes Stadt,
weil ich bin getauft,
Gott lohne eure Müh' mit Gnad',
die ihr als liebe Pat'
bei der Tauf' erkauf't.
Ich werde im Himmel dort
bitten um einen Ort,
indes behütt' euch Gott.* ^{“29}

Ich scheide, die Eltern, jetzt von euch

(Hadwich 1926: 188)

Hadwich převzal z Jungbauerovy *Bibliographie des deutschen Volksliedes in Böhmen* pohřební píseň ze Šumavy nazvanou *Bauersepp'nlied / Píseň o sedláku Seppovi*, jež se vztahovala k tragické příhodě, při níž byl selský chlapec vesnickými chasníky k smrti ubit pod okénkem své milé (Jungbauer 1913: 106–107).

*„O, liebe Eltern, Geschwister allzusammen,
hab' ich einem 'was leids getan,
so bitt' ich alle um Verzeihung,
und denket nicht mehr daran!*

*O, liebe Eltern, Geschwister allzusammen,
Freund', Bekannt' und Rabbersleut',
bitt' ich alle um Verzeihung
und bitt' ich um Verzeiung all'.*

*O, liebe Eltern, tut nicht vergessen,
gedenket noch an euren Sohn!
Bezahlt für mich doch eine Messe
oder ein heiliges Amt!*

29. Děkuji vám, rodiče, jako vaše dítě jsem připraven odejít bez hříchů do mé blaženosti, tam nechť vás, mí rodiče, za vaši úzkost Bůh odmění svou září. Je zapláceno za hříšné viny, buďte trpěliví a myslte na korunování. Milovaní kmotři, ve skutečnosti se odebirám do Božího města, neboť jsem pokřtěn. Bůh milostivě odmění vaši zodpovědnost, kterou jste na sebe vzali při křtu. Tam v nebi budu za vás prosit o místo, kde vás Bůh ochrání.

*So kommt doch her, all meine Feinde,
die ihr mein' Leben macht' ein End',
betrachtet meinen bittern Schmerz,
es soll reuen euer Herz!*

*Aber ihr werd't eure Straf' schon büßen,
das schwere Eisen tragen müssen,
denn Gott läßt nichts unbestraft,
euren Zorn und eure Rach'.*

*Nun, so will ich ihnen verzeihen,
und will nicht mehr denken daran,
Gott soll mir und ihnen verleihen
einen Sitz in Gnadenthron.* ³⁰

Zesnulý manžel jakoby ještě jednou ujišťuje svoji ženu o své lásce, připomíná jí, aby plnila své povinnosti vůči dětem a vedla je ke službě Bohu. Bůh jí pomůže v jejím těžkém vdovském údělu.

*„2. Ich hab' mit dir durch manches Jahr
das Ehejoch getragen,
ich war dein Stab in der Gefahr,
dein Trost in allen Plagen.
Nun wird man meinen kalten Leib
ins finst're Grab versenken,
doch du, mein vielgeliebtes Weib,
wirst meiner noch gedenken.*

*3. Ich kenne deinen herben Schmerz,
dieweil du mich geliebet,
so wird durch meinen Tod dein Herz*

30. Milovaní rodiče, sourozenci, všichni vespolek, ublížil jsem vám, všechny vás tak prosím o odpuštění, více na to nemyslete. Ó milovaní rodiče, sourozenci, všichni vespolek, přátelé, známí a lidé z Havranova, vás všechny prosím o odpuštění. Milí rodičové, nezapomeňte na mne, vzpomeňte si ještě na svého syna! Zaplaťte mi přece mši. Přijďte sem přece všichni moji nepřátelé, kteří ukončili můj život, vezměte v úvahu moji hořkou bolest, necht' se vaše srdce slituje! Ale vy si svůj trest již tímto odčiníte, budete muset nést těžké okovy, Bůh nic nenechá bez odplaty, ani váš hněv, ani vaši pomstu. Nyní vám chci odpustit a více na to nemyslet, Bůh necht' mně a vám zajistí ochranu.

*aufs innigste betrübet.
Doch muß ein frommer Christ sich hier
nach Gottes Willen lenken,
drum sollst du ohne Tränen mir
dein Angedenken schenken.*

*4. Ist unser Eheband entzwei,
hat es der Tod zerrissen,
so bist du doch nicht gänzlich frei,
denn dir sagt dein Gewissen,
daß du dich fleißig, willig, gern
und eifrig sollst bemühen,
zum Dienste Gottes, unsers Herrn,
die Kinder zu erziehen.*

*5. Die Witwen sind gemeiniglich
verachtet und verlassen,
es kann geschehn, daß gleichfalls dich
auch böse Menschen hassen.
Du wirst vielleicht gar oft dein Brot
mit heißen Tränen essen,
doch wird in aller Angst und Not
Gott deiner nicht vergessen.* ^{“31}

Geliebtes Weib, es ist die Zeit

J. J. Geyer? (Hadwich 1926: 136)

Mladá žena naopak v písni naříká na svůj smutný osud. Podobně jako Ráchel si u Boha vyprosila dítě, tento dar však musí zaplatit svým životem.

31. Po celá léta jsem s tebou snášel manželský úděl, byl jsem ti oporou v nebezpečí, tvou útěchou ve všech nářcích. Nyní mě chladné tělo klesne do hrobu, přesto, má přemilá ženo, budeš na mě myslet. Znáám tvoji trpkou bolest, a protože jsi mě milovala, bude tvé srdce mou smrtí nejlouběji zarmoučeno. Přesto se musí dobrý křesťan řídit Boží vůlí, vzpomínej proto na mne beze slz. Naše manželství je rozděleno vedví, smrt ho roztrhla, i tak však nejsi zcela volná, neboť ti tvé svědomí řekne, že se budeš muset se vši pílí a horlivostí postarat o výchovu našich dětí. Vdovami je obyčejně opovrhováno, jsou opuštěné, může se stát, že stejně tak i tebe budou mnozí lidé nenávidět, vůbec často budeš svůj chléb skrápět horkými slzami, přesto na vás Bůh ve všim strachu a nouzi nezapomene.

*„2. Ach, Gott, wie treffen mich so hart
des Ehestands Beschwerden,
ich muß in meiner Todesart
der Rachel ähnlich werden.
Ein Kind, dem ich das Leben gab,
bringt selber meinen Leib ins Grab.*

*3. Was hilft es, daß wie Rachel ich
nach Kindern hab' geschrieen?
Der Herr im Himmel hörte mich,
er hat mir eins verliehen,
doch da ich kaum entbunden war,
muß ich schon auf die Totenbahr.“³²*

Wie frühe reißt der Tod mich hin

Volkman, 1819 (Hadwich 1926: 174)

Mladší písňová vrstva (1850–1890)

Tyto písně vyjadřují naopak pocity pozůstalých, kteří se zármutkem, lítostí a krvácejícím srdcem hledí do hrobu a volají nebožtíka zpět. Slzy a vzdechy jim ho však nenavrátní, neboť zesnulý skončil svou životní pouť a po strastech života, jenž mu přinesl tak málo radosti, ale a o to více starostí, touží jen sladce spočinout a spát. Písně hovoří o zemřelých jako o dobré a zbožné bytosti, o její počestnosti, ctnostném chování a práci, v níž pro blaho bližních nepoznali odpočinku. Všichni dobří lidé je oplakávají, jsou hodni jejich slz. Tíse a mírně šli po své cestě a odebrali se na věčnost tam, kde jejich duše již není ničím svazována. Byli svým bližním jistotou a oporou. Zemřelé děti byly nadějí a radostí svých rodičů, příliš brzo, v rozkvětu svého mládí, se však musely odebrat na věčnost. Manželka nařiká nad smrtí svého muže, rodiče nad ztrátou dítěte, děti volají své rodiče

32. Ach, Bože, jak tvrdě mne zdeptaly manželské strasti, že jsem se svou smrtí musela podobat Rachel. Dítě, jemuž jsem dala život, připravilo mě tělo do hrobu. Co mi pomohlo, že jsem volala po dítěti? Pán na nebi mne vyslyšel a jedno mi daroval. Ale sotva jsem porodila, musím na máry.

a slibují jim nezměnitelnou lásku a sounáležitost. Obec u hrobu svého duchovního pastýře a učitele připomíná požehnání, které jim zanechal. Prosí Boha, aby nebožtíkovi prominul všechny viny, dal mu pokoj a mír a vzal ho na nebesa.

Pozůstalí pomýšlejí na své vlastní nedostatky a snažně prosí Boha, aby je od nich osvobodil. Slibují vyhnout se hříchu, aby se mohli rozloučit v míru. Zemřelý, který nyní dlí u Boha ve věčném světle, bez bolesti a trápení, nechť na ně pohlédne, pomyslí a vyprosí za ně u Boha odpuštění. Chválí Boha jako Pána nad životem a smrtí, jako spravedlivého vládce, otce plného lásky, který vždy miní s každým dobře, i když ho postihuje bolestí.

Nebožtík je nazýván šťastným, neboť je osvobozen od všech pozemských strázní a prodlévá u Boha ve věčné radosti. Pozůstalí se utěšují poukázáním na spojení s Bohem a setkání s ním. Obzvláště naléhavě útěšná jsou slova při ztrátě dítěte. Jsou dokonce použity výrazové prostředky, mající smrt malého dítěte vylicít jako něco krásného.

Písňe obvykle začínají všeobecným rozjímáním o životě, smrti a věčnosti. Všechno pozemské je pomíjivé, je nicotnou marnivostí. Také život člověka je pomíjivý, plný úzkosti a nepokoje. Vše musí zemřít a ztrouchnivět. Je to prý Adamova vina, neboť to byl první člověk, kdo přivedl na svět smrt. Ta přichází znenadání a nikoho nešetří. Uchvátí všechny bez rozdílu, chudé a bohaté, mladé a staré. Jako v prastarých žalozpěvech jsou žijící svoláni a vyzváni, aby pohleděli na mrtvého a přitom si uvědomili: Takový budeš i ty, tuhý a studený, pouhý pokrm pro červy po tom všem, čím jsi byl a co jsi vytvořil. Stále zní připomínka, aby člověk pomyslel na smrt a připravil se na ni, neboť může zemřít v jakémkoliv okamžiku.

*„1. Komm, Sterblicher, betrachte mich,
der du noch lebst auf Erden,
was du ißt bist, das war auch ich,
was ich bin, wirst du werden.
Du mußt mir nach, ich geh' vorhin,
ach, denke nicht in deinem Sinn,
daß du nicht dürfest sterben.*

2. *Bereite dich, stirb ab der Welt,
denk' an die letzten Stunden,
wer sich noch fern vom Tode hält,
wird schnell von ihm gefunden.
Die Reihe ist nun heut' an mir,
wer weiß, vielleicht gilt's morgen dir,
vielleicht noch diesen Abend.*

3. *Sprich nicht: Ich bin noch gar zu jung,
ich kann noch lange leben.
Ach, nein! Du bist schon alt genug,
dein Leben hinzugeben.
Es ist sehr bald mit dir getan,
der Tod sieht nicht das Alter an,
wie kannst du also trauen?*

4. *Sprich nicht: Ich bin noch ganz gesund,
mir schmeckt noch Trunk und Essen,
vielleicht wird in der nächsten Stund
dein Sarg dir angemessen.
Grad da du ißt dein täglich Brot,
trifft dich vielleicht der schnelle Tod,
drum sei bereit zum Sterben.* ^{“33}

Komm, Sterblicher, betrachte mich

Volkmann? (Hadwich 1926: 48)

Člověk se má proto vyhýbat hříchu a jednat vždy čestně a upřímně.

33. *Pojď, smrtelníku, pohleď na mne, neboť ještě žiješ na zemi. Co jsi, byl jsem také já, a co jsem teď já, budeš i ty. Musíš mne následovat, já jdu napřed, nemysli si, že bys nemohl zemřít. Připrav se, že odejdeš ze světa, myslí na poslední hodiny. I toho, kdo se drží daleko od smrti, si smrt rychle najde. Dnes je řada na mně, zítra na tobě, kdoví, možná ještě dnešní večer. Neříkej: Jsem ještě mladý, mohu žít ještě dlouho, ó, ne, jsi již dost starý na to, aby tvůj život skončil. Je na to již čas, smrt se na věk neptá. Jak si můžeš být tak jist? Neříkej: Jsem ještě zcela zdrav, ještě mně chutná jíst a pít. Možná, že se pro tebe už v nejbližší hodině vyměřuje rakev, rychlá smrt tě potrefí zrovna tehdy, když budeš jíst svůj denní chléb. Buď proto na ni připraven.*

„3. Gedenk', o Jesu, deiner Pein,
die du für mich gelitten,
laß sie an mir nie fruchtlos sein
und laß mich Gnad' erbitten.
Nimm weg, o Herr! Ich bitte dich,
nimm weg den Sündenlast,
indeme du am Kreuz für mich
das Heil erworben hast.

4. Der Sünden sind nur allzuviel,
die innerlich mich quällen,
sie sind ja ohne Maß und Ziel,
ich selbst kann sie nie zählen.
Doch hoff' ich, du wirst gnädig mir
nach diesem Lebenslauf
die enge und die schmale Tür
zum Himmel schließen auf.

5. Hat ja in ferner letzten Not
der Schächer Gnag' gefunden,
und durch die Buß' den Sündentod
auch glücklich überwunden.
Dies alles ist zum Trost für mich
und so geh' ich ins Grab,
weil ich ganz sicher weiß, daß ich
noch Gnad' zu hoffen hab' .“³⁴

Auf einmal neiget sich zu End

Arner (Hadwich 1926: 42)

Mládi pomine a zůstane jen ctnost. Často je připomínán věčný soud, který dobré odmění věčnou radostí nebes, zlé věčným trápením pekla.

34. Pomysli, Ježíši, na svoji úzkost, kterou jsi pro mne vytrpěl, nedopust', abych ji opomněl, a nech mne vyprosit si tvoji milost. Odejmi ode mne, ó Pane, břímě hříchů, pro něž jsi za mě trpěl na kříži. Je mnoho hříchů, které mne vnitřně znepokojují, je jich bezpočet, sám je nemohu sečíst, Přesto doufám, že po takovémto života běhu budeš ke mně milosrdný a pootevřeš mi úzké dveře do nebes. V posledním trápení našel milost i ten, kdo čachroval, konejšivým pokáním překonal hříšnou smrt. To vše je mi útěchou, a tak se nyní mohu odebrat do hrobu, neboť jsem si jist, že naleznu milost.

*2. Kein Mensch faßt jene große Macht,
die den Gerichtstag herrlich macht,
wenn Jesus wird sich zeigen,
als Richter aller Welt kommt er
mit seinem ganzen Engelheer;
die sich vor ihm tief beugen ...*

*4. Dann, Sünder, öffnet sich sehr weit
der Abgrund jener Ewigkeit
mit allen seinen Schrecken,
dann wird euch, wenn der Richter droht,
nicht Berg, nicht Meer, nicht Grab und Tod
vor seinem Zorne decken,
denn nun nicht mehr erbarmt er sich
und sein Gericht ist fürchterlich.*

*5. Wenn furchtbar seiner Donner Hall
und tönender Posaunen Schall
der Erde Grund erschüttern.
Und plötzlich dann der Bau der Welt
wankt krachend stürzt, in Trümmern fällt,
wenn selbst die Himmel zittern,
und vor den Richter hingerückt,
der Spötter glaubet und erschrickt.* ³⁵

Mein Wanderleben ist vollbracht
Volkmann (Hadwich 1926: 52–53)

Je zdůrazňována nekonečná dobrota a soucit Boha, v nějž člověk smí věřit a stavět na něm, a to navzdory své hříšnosti, neboť

35. Snad žádnému člověku není odepřeno pocítiti onu velkou moc, která činí slavným soudný den, v němž se zjeví Ježíš. Přejde jako soudce Všemohira s andělskými hostiteli, kteří se před ním hluboce pokloní ... Pak se, hříšníci, do široka otevře propast věčnosti onoho světa se všemi svými hrůzami. Před Božím hněvem vás neochrání ani hory, ani moře, hrob nebo smrt, neboť nyní se Bůh již nesmiluje a jeho soud bude strašlivý. Až od základu děsivě otřesou zemí zvuky hromů a hlahol znělých pozounů, s rachotem se náhle zřítí svět a rozpadne v troskách. Až se otřese samo nebe a roztrhne před soudcem, i posměváček nechť se vyděsí a uvěří.

Kristus pro nás svou hořkou smrtí zajistil spásu. Nad pomíjivostí a smrtí vítězí víra v další trvání duše. Tělo se sice obrátí v prach, ale duše nepomine. Jednou bude slavit znovuzrození také tělo, které se s duší opět spojí k věčnému životu.

*„2. Der Lazarus aus seinem Grab
von Band und Tod befreiet,
der ihm das Leben wieder gab
und neue Gnad' verleihet.
Der wird auch mich zu jener Zeit
da er die Welt wird richten,
erretten aus Barmherzigkeit
und nicht mit Glut vernichten.“³⁶*

Ich glaub', daß mein Erlöser lebt
Volkmann? (Hadwich 1926: 45)

Mnohé písně, obsahující tyto znepokojivé myšlenky, působí jako morální zrcadlo. Dávají návody na zbožný život, jiné naopak zní jako modlitby plné vnitřní důvěry v Boží milost, která je prokázána navzdory všem hříšným vinám člověka. Všechny bez rozdílu jsou však prodchnuty zbožností, nadějí a vírou.

I když jsou pohřební písně omezeny na poměrně úzký okruh představ a obrazů, přesto odhalují pozoruhodnou různorodost. I když v podstatě říkají stále totéž, nejsou jednotvárné, ale překvapují zvláštní metaforikou.

Stále znovu se vznáší existenciální otázky: **Co je lidský život?** A množství odpovědí je nevyčerpatelné: Život je jho, denní dílo, je to boj, a kdo v něm věrně ob stojí, bude korunován jako vítěz. Život je zároveň i cesta, putování či rychlý běh mající svůj konec. Jednou se podobá rychlému větru, jednou naopak vánku, jindy prázdnému snu, nestálému světl u či pomíjivé hodině. Mizí jako kouř ve větru, rozpustí se jako vosk, podoben sněhu roztaje na slunci, uvadne jako listí, tráva a květina, život je marností jako všechno.

36. *Lazar byl osvobozen ze zajetí svého hrobu, Až nastane můj soudný den, ten, který mu dal život a udělil novou milost, zachrání i mne, smiluje se nade mnou a nezničí mne v plamenech.*

A jaká je kvalita života? Je falešný, klamný, podvodný, plný jedu, nestálý, plný bídy a smrti, zklamání a žalu. To, co nabízí – slávu a vážnost, peníze a jmění, majetek a uctívání – je bezcenné.

*„3. Eng sind meines Sarges dunkle Wände,
harter Span ist's, wo mein Haupt drauf ruht,
leer und arm sind nunmehr meine Hände,
sag', wo ist nun jetzt mein Hab und Gut?“³⁷*

Sieh, o Mensch, vor deinem Aug' die Leiche!

F. Reimann (Hadwich 1926: 58)

*„3....Glaubet nur, daß hier auf Erden
alle Schätze Dörner sind,
man erwirbt sie mit Beschwerden
und verliert sie doch geschwind.“³⁸*

Traget mich zu meinem Grabe

(Hadwich 1926: 125)

Co je člověk? Pouhý prach, červ či pokrm pro červy. Nemůže si s sebou nic odnést, odchází na věčnost sám, vše zůstává zpátky na světě, zůstává pouze to, co vytvořil. Moudrý člověk proto směřuje své myšlení a chování k věčnému životu. Když přijde jeho hodina, loučí se pokojně, neboť nic neztrácí. Mnozí lidé však visí na pozemském, přejí si, aby vše trvalo ještě dlouho, a snaží se svůj konec oddálit. Jsme tu však pouze jako cizinci, nemáme zde žádné stálé místo, musíme na svoji cestě, vedoucí temnotou a ohroženou nebezpečím, vypít pohár hořkosti.

Co je smrt? Přichází rychle, často náhle a nečekaně. Nikdo neví dne ani hodiny. Je jistá, ale nejistá je její hodina. Když udeří, musíme jít. Žádná prosba nepomůže, žádný nářek ji nezastaví. Nemusí být vždy jasnou příčinou. Často přichází jako noční zlodej. Nedělá výjimky, nechrání žádný věk, stav, hodnost, štěstí,

37. *Úzké a temné jsou stěny mé rakve, tvrdé je dřevo, na němž spočívá má hlava, ubohé a prázdné jsou nyní mé ruce, pověz, kde je teď mé jmění?*

38. *Věřte, že zde na zemi jsou všechny poklady jak trny, člověk je s obtížemi získává a přesto je rychle ztrácí.*

žádný nářek ji nezastaví. Nad nikým se nesmiluje. Mladý a starý, urozený a neurozený, chudý a bohatý, všichni musí odejít, když začne její tanec. Vystupuje jako obraz plný děsu a hrůzy. Nikdo jí nesmí důvěřovat, je mocná a plná úskoků. Často udeří zezadu, podobá se ženci, střelci, který nikdy nemine, vrahovi, který rdousí a olupuje nezřídka celé zástupy.

„6. *Heut' sein wir frisch, gesund und stark,
morgen tot und liegen in dem Sarg,
heut' blühen wir wie ein 'Rosen rot,
bald krank und tot...*“³⁹

Ich hab 'mein Sach' Gott heimgestellt
Jihlavský jazykový ostrov (Halbich 1926: 83)

„3. *Wache fleißig alle Tage,
weil du niemal sicher bist,
daß der Tod dich niederschlage,
fürchte seine Macht und List...*“⁴⁰

Wach' doch auf von deinem Schlummer
Arner (Hadwich 1926: 101)

Mnohé texty zdůrazňují připravenost křesťana na tento okamžik.

„4. *O, Mensch! Lern' alle Tage sterben,
solang du in Gesundheit bist,
so wirst du einstens nicht verderben,
wenn deine Zeit zu Ende ist.
In allem, was du immer tust,
gedenke, daß du sterben mußt.*“⁴¹

Tritt her, o Mensch, zu meinem Grabe
Volkmann (Hadwich 1926: 60)

Na druhé straně se však smrt zjevuje i jako laskavý přítel, pomáhající překonat poslední tíseň a vykupující z bolestí a útrap.

39. *Dnes je člověk svěží, zdravý a silný, zítra leží mrtvý v hrobě, dnes kvete jak růže, vzápětí je nemocný a zemře.*

40. *Váž si všech dní, neboť nikdy nejsi jistý tím, že tě smrt neskolí, boj se její moci a úskoků.*

41. *Ó člověče! Dokud jsi zdravý, uč se po všechny své dny umírání. Až přijde tvůj čas, pak nic nepokazíš. Ať děláš cokoliv, pamatuj, že musíš zemřít.*

*„2. Ich lag durch viele Jahre krank,
gebunden an mein Bette,
gleich wie an eine Folterbank,
mit unsichtbarer Kette.
Der sonst der süße Schlaf entwich
und keine Speise stärkte mich,
sie gab mir keine Kräfte.*

*3. Die Tränen waren Tag und Nacht
mein Trank und meine Speise,
viel hundertmal hab' ich gedacht,
wie schwer ist meine Reise!
Ach, könnt' ich meinen Wanderstab
schon niederlegen und ins Grab
zur Ruhe mich begeben!“⁴²*

Der Herr hat wohl mit mir getan
Volkmann (Hadwich 1926: 92)

Umírání je cesta vedoucí do neznámé země, do společného přibytku, věčného domova, k míru a blaženosti, k věčnému spánku. Je vyblednutím po studeném polibku, prachem, popelem, uvadnutím, ale také bojem a zápasem. Světlo života zhasne, tělo a duše se rozloučí, tělo se rozpadne, změní v prach, stane se potravou červů, zatímco duše je volná, nesmrtelná, vznáší se vzhůru do nebes k Bohu.⁴³

*„5. Jesus, du heißt mich nun kommen,
gern bin ich dazu bereit,
lasse mich nur bei dir wohnen
und verleih' mir d' Seeligkeit.*

42. Čtyři roky jsem ležel nemocný, upoután na své lože doslova jak na mučidlech, připoután neviditelnými řetězy. Zmizel sladký spánek, žádné jídlo mě nedokázalo posilnit. Dnem i noci byly mým pokrmem jen slzy. Tisíckrát jsem si pomyslel, jak těžká je moje cesta. Ach, kdybych tak mohl zahodit svou poutnickou hůl a v klidu se odebrat do hrobu.

43. Dualita těla a duše se podle Arièse začala prosazovat na křesťanském Západě u jeho elit v polovině středověku: „Tělo bez duše bylo už jen prach a vracelo se do lůna přírody.“ (Ariès 2000: 121)

*Lasse mich von diesem Leiden
hin zu dir, o Vater, gehn,
schenke mir die Himmelsfreuden
laß mich selig einst erstehn.* ⁴⁴

Geht, ihr Menschen, mich hier liegen

Šumava, (Hadwich 1926: 173)

Podobně jako smrt je různě znázorňován i **hrob**. Je temnou, hrůznou dírou, kde přebývají červi, je ale také místem míru, lůžkem pro věčný klid, studeným mateřským klínem, v němž nenaléhají žádné bolesti. Je tichým domem, plným klidu. Znamená konec pozemského utrpení, ale také pozemského štěstí, snu, přání i starostí. Ostatky zůstávají pouze tak dlouho, dokud nezazní hlas soudce, pak se vznesou k Bohu a spojí s duší. Hrob je tedy chápán jako brána k novému životu.⁴⁵

Nebesa jsou naopak říší radosti, domem, kde se slaví svatba. Čeho lidé nedosáhli na této zemi, bude jim dopřáno tam nahoře – nádherná roucha, poklady, štěstí, láska, přátelství, něha, polibky. Je na nich upokojena touha po vědění, rozlušťeny všechny hádanky, vysvětleny všechny omyly. Ti, co se milovali, tam budou opět spojeni.⁴⁶

*„4....So müßt ihr glauben, hoffen, lieben,
den Herrn um Trost auflehn,
dann werden wir gewiß dort drüben
uns einstens wiedersehn.“* ⁴⁷

Jetzt, da ich ausgerungen habe

1866 (Hadwich 1926: 121)

44. Ježíši, ty mne nyní povoláváš. Jak jsem tomu rád. Nech mne přebývat u sebe a daruj mně blaženost. Nech mne z těchto útrap jít tam k tobě, daruj mně nebeské radosti a nech mne pak jednou vstát z mrtvých.

45. Podzemní hrobka jako nový obraz smrti se podle Arièse zrodil v 17.–18. století (Ariès 2000: 67).

46. Ariès ve své knize cituje Vladimíra Jankeleviče, jenž v tomto smyslu hovoří o tzv. antropomorfním ráji, „který už není ani tak sídlem Otce, ale spíše sídlem pozemských domácností, uniklých hrozbě času, v nichž se eschatologická předjímání mísí se skutečností vzpomínek“ (Ariès 2000: 212). Dále podotýká, že víra v posmrtný život v druhé polovině 20. století stále přetrvává.

„6. ...Ich seh' dich noch einmal,
ist es heute oder morgen
in jenem Freudensaal.
Dort wir einander sagen
unendlich Glück und Dank,
dort ist kein Weheklagen,
nur Gottes Lobgesang.“⁴⁸

Zum Grabe geht die Reise
Geyer (Hadwich 1926: 132)

„6. Dort werden wir bei Gott dem Herrn
uns freudenvoll umfassen,
von allen schweren Leiden fern,
nicht mehr wie hier verlassen.
In steter Lieb' und Einigkeit
woll'n wir an's Himmels Schätzen
uns dort in alle Ewigkeit
vor Gottes Thron ergötzen.“⁴⁹

Ach, weint mit mir
Volkmann (Hadwich 1926: 154)

„5. Lebet wohl, ihr Eltern und ihr Freunde,
es reichen Engel freundlich mir die Hand,
lebet wohl, bis wir uns einst vereinen
in jenem schönen, sel'gen Vaterland.
Alldort wollen wir uns wieder lieben
mit der größten Herzenszärtlichkeit,
keine Leiden werden uns mehr trüben
durch jene ganze ew'ge Seligkeit.“⁵⁰

Meine Lebensjahre sind verflossen
(Hadwich 1926: 186)

47. Měli byste věřit, doufat, milovat se, opřít se o Pána, aby vás utěšil, neboť se tam u něho určitě jednou setkáme.
48. Ještě jednou tě uvidím, dnes nebo zítra v oné siní radosti, tam konečně vzdáme díky za nekonečné štěstí, tam, kde nejsou žádné bolestné nářky, jen Boží chvalozpěv.
49. Tam u Pánaboha se budeme radostně objímat, daleko ode všech těžkých strastí, neopuštění jako zde, ve stále lásce a svornosti se na věčnosti chceme před Božím trůnem potěšit poklady nebes.
50. Žijte blaze, rodičové a přátelé, andělé mi přátelsky podávají ruku, žijte blaze, dokud opět budeme pospolu v oné krásné, požehnané otčině. Tam necht' se znovu co nejněžněji milujeme, naši blaženost již nezkalí žádná utrpení.

Na nebesích neexistují rozchody, rozloučení, hříchy a bolesti. Ti, kteří bojovali za Boha a pro něj trpěli, budou korunováni. Věčné světlo svítí na věčných hájích, pod palmami míru, pod zdrojem života. Rozkošně znějí chvalo zpěvy. Na nebesích je pravý život, domov duší a jejich pravá vlast.

* * *

Pohřební písně byly v minulosti chápány jako nedílná součást pohřebních obřadů, jež za účasti celé obce tvořily jeden z neodmyslitelných přechodových rituálů. U oněch, které Hadwich zaznamenal, bohužel víme málo o jejich interpretaci. Týká se to mimo jiné i tempa, které sběratel neoznačil. Ať již byly nápěvy a jejich hudební zpracování v našem prostředí jakéhokoliv původu a charakteru, je evidentní, že důraz byl kladen na text, v němž se – ať již v mnoha metaforách, či naopak (jak jsme viděli v ukázce ze Šumavy) ve velice konkrétních případech – spolu se všeobecně sdílenými hodnotami a normami znovu utvrzovaly zásady křesťanské vírouky.

Jak již výše naznačeno, Hadwichova edice je jednou z mála monografických edic z našeho území, jež se věnují tomuto žánru. Hadwich, o němž dosud víme pouze to, že se narodil v Petrově nad Desnou a že ve 20. letech minulého století působil jako pedagog v Karlových Varech, se nám jeví jako autor „*unius libri*“, neboť jeho jméno se pod žádným jiným titulem již neobjevuje a není ani spojeno s žádnými dalšími aktivitami německého výboru SÚLP. Na univerzitě dosáhl Hadwich titulu doktora filozofie, nevíme však zatím nic o tom, kde studoval a jaký obor. Na základě jeho vynikající orientace v německých písňových sbírkách a německé poezii, jakož i hudební erudice, kterou prokázal při spartování Volkmannových skladeb, lze usoudit, že se mohl věnovat hudební vědě, potažmo tedy i hudební folkloristice. Zřejmě měl dobré zkušenosti s prací v terénu, zároveň však prokázal i editorské zkušenosti. V tomto ohledu musíme podniknout ještě další kroky, aby tyto informace mohly být doplněny.

Závěrem uveďme výňatek z *Úvodu*, v němž Hadwich zdůvodňuje motivaci svého snažení. Je smutným paradoxem této

knihy, že ji v souvislosti s poválečnými událostmi postihl osud naprosto opomíjeného díla:⁵¹ „*Smím snad doufat, že mé dílo poslouží jako dílo vědecké, já si ale přeji, aby nezůstalo omezeno jen na odbornou veřejnost, ale aby se dostalo zpátky k lidu, a sice lidu mé vlasti. Samozřejmě nesmím očekávat žádné velké ohlasy, neboť smrt a hrob nejsou právě tím nejlepším podnětem. I tak bych si však přál, aby těmto pohřebním písním a smutečním promluvám byla věnována pozornost, neboť je v nich tolik podnětů k přemýšlení a k zapamatování, co se jako dobré sémě musí uchytit v základu duše. [...] Ano, Vy všichni, kteří spočíváte v lůně domoviny, kteří v ní práchnivíte a jste zpráchnivěli, vy všichni v nekonečné řadě jste pomohli v potu tváře založit a zachovat domov, naše drahé statky. To, co jste vytvořili, by nám mělo zůstat milým a drahým. Vaše práce nesmí zahynout, ale měla by žít dále v nás, a tím také všichni, kteří tu byli před námi. K tomuto dílu mne přivedla láska k mému národu a k mé vlasti. Budu za své úsilí bohatě odměněn, pokud ten či onen pocítí stejnou lásku a její sílu.*“⁵²

Netištěné prameny:

Masarykův ústav AV ČR, fond Státní ústav pro lidovou píseň, Německý výbor, sign. 10, inv. č. 550, časové rozpětí 1924–1937.

51. V současné době se v knihovnách České republiky vyskytuje ve dvanácti exemplářích.

52. „*Ich darf wohl hoffen, dass mein Werk der Wissenschaft wird zu dienen vermögen, aber ich wünsche, dass es nicht auf die zünftige Wissenschaft beschränkt bleibe, sondern dass es zurück in das Volk bringe, und zwar des Volkes, der Heimat wegen. Freilich darf ich mich keinen gesteigerten Erwartungen hingeben, denn wer weiß nicht, dass gerade Tod und Grab den allergeringsten Anreiz ausüben? Und doch möchte ich, daß man sich mit diesen Totenliedern und Grabreden befasse, denn es gibt so vieles darin, was des Nachdenkens und der Beherzigung wert ist, was sich wie ein guter Same in den Grund der Seele senken muss. [...] Ja, Sie alle, die im Schoße der Heimaterde ruhen, die darin modern oder längst vermodert sind, sie alle aus unendlichen Reihe, haben im Schweise des Angesichtes geholfen, uns die Heimat, diesen köstlichen Besitz, zu gründen und zu erhalten und das, was sie geschaffen haben, soll uns lieb und teuer bleiben. Ihre Arbeit soll nicht tot sein, sondern in uns weiterleben und damit auch sie alle, die vor uns dahingeschwunden sind. Die Liebe zum angestammten Volke, die Liebe zur Heimat hat mich zu diesem Werke angespornt, und wenn es in dem einen und anderen die gleiche Liebe weckt und stärkt, dann bin ich für meine Mühe reichlich belohnt.*“ (Hadwich 1926: 19–20)

Tištěné prameny a literatura:

- ARIÈS, Philippe 2000: *Dějiny smrti*. Praha: Argo.
- BÖHS, Eduard 2006: Nejstarší škola v Rapotíně v letech 1774–1872. In: *Vlastivědný časopis Podesní*, č. 1, s. 12–14.
- HADWICH, Rudolf 1926: *Totenlieder und Grabreden aus Nordmähren und dem übrigen sudetendeutschen Gebiete*. Reichenberg: Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus.
- JASŠ, Richard 2006: Předmluva k prvnímu číslu. *Vlastivědný časopis Podesní*, č. 1, s. 3.
- JUNGBAUER, Gustav 1913: *Bibliographie des deutschen Volksliedes in Böhmen*. Prag: J. G. Calve.
- SUCHOMELOVÁ, Marcela 2011: Obrázky z domova. Pražská sbírka německých lidových písní 1894–1945. *Národopisný věstník* 28, s. 61–62.
- TONCROVÁ, Marta 2016: Götz Josef. In: *Biografický slovník českých zemí*. Praha: Academia a Historický ústav AV ČR, 2016, s. 705–706. Dostupné z: <http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/G%C3%96TZ_Josef_9.3.1855-13.10.1918>. [cit. 24. 7. 2019].
- TYLLNER, Lubomír 2017: *Písne, letanie a modlitby, ktoré pri pohřebách zpívajú se môžu*. Praha: Etnologický ústav AV ČR.
- TYLLNER, Lubomír 2009: Zpěvy pohřebního obřadu jihočeských Blat ve druhé polovině 20. století. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Smích a pláč*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 63–71.

Internetové zdroje:

- „Invariant: Définition de INVARIANT“. *CNRLT* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <<https://www.cnrtl.fr/lexicographie/invariant>>.

The Forgotten Collection of Rudolf Hadwig

Parting with a deceased person, which is one of the basic transition rituals, was accompanied in all cultures by a sequence of acts that also in Europe stressed the importance of singing. Funeral songs, with some exceptions, have unfortunately been neglected in Czech folk-song editions. The reasons why can be found, firstly, in the difficulties with entering a family circle or a secluded community and, secondly, – especially in editing practice – in difficulties with presenting publicly those songs that are full of sorrow, suffering, and resignation. Rudolf Hadwig collected funeral songs in his native community of Petersdorf in northern Moravia. He edited and published them in Liberec, in the former Czechoslovakia in 1926 under the title *Totenlieder und Grabreden aus Nordmähren und dem übrigen sudetendeutschen Gebiete* (Songs of the dead and funeral speeches from North Moravia and the rest of the Sudeten German territories). Hadwig gathered information from the notes of village school-masters that he found at church galleries in the region. Due to the prevailing four-part harmony, many songs reveal an artificial origin (the authors are often given credits); nevertheless, the collection sufficiently shows the process of the popularization of the songs. The origin of the songs often dates as far back as the 16th century. This volume had a similar fate to many books published in German in Czechoslovakia: they were usually rejected and often destroyed after the Second World War. As such, until now they have been overlooked by contemporary folklorists.

Key words: Folk song; funeral song; Sudeten; Germans in Czech lands; Rudolf Hadwig.

VLADIMÍR ŠŤASTNÝ – ZAPOMENUTÝ AUTOR „VELEHRADSKÉ HYMNY“ A DALŠÍCH DUCHOVNÍCH PÍSNÍ

Jiří Plocek

V roce 2014 jsme s mým otcem Karlem Plockem uspořádali na jižním svahu nejvyššího kopce Vysočiny Javořice, tedy symbolicky na „západní hranici říše cyrilometodějské“, první setkání u nově postaveného památníku moravským patronům, svatým Cyrilovi a Metodějovi. Pozvali jsme tam zpěváky ze Slováckého krúžku z Brna jako zástupce moravské folklorní tradice. Otec měl přání, aby zazpívali dvě tzv. velehradské písně – *Ejhle, oltář* a *Bože, cos ráčil*. „To není problém, ty známe,“ řekl nám tehdy vedoucí improvizovaného sboru. Zaujalo mne, že zpěváci folklorního souboru znají tyto duchovní písně.

Text druhé z nich napsal básník Vladimír Šťastný (1841–1910), který byl žákem a obdivovatelem profesora Františka Sušila v brněnském bohosloveckém alumnátu a posléze prvním profesorem náboženství na prvním českém či správně „C. k. slovanském“ gymnáziu v Brně, zřízeném v roce 1867. Nápěv písně je původně polský, originál se jmenuje *Bože, coś Polske*. Českou verzi *Bože, cos ráčil* lze najít v aktuálním jednotném kancionálu pod číslem 828.¹

Zakázaná, ale znějící

Píseň *Bože, cos ráčil* zněla na proslulé Národní pouti na Velehradě v roce 1985,² kde se shromáždilo na nedělní mši svatou odhadem kolem 200 tisíc poutníků (Hamšíková 2003).

1. *Kancionál, společný zpěvník českých a moravských diecézí* (obvykle označovaný jako jednotný kancionál) je katolický kancionál vydaný po druhém vatikánském koncilu pro českou a moravskou církevní provincii. Pro potřeby tohoto textu bylo použito vydání pro arcidiecézi olomouckou a diecézi ostravsko-opavskou z roku 2013 (Praha: Katolický týdeník s.r.o.). Píseň je zde na s. 621.

Za celou historii komunistického režimu v Československu to byla jedna z největších akcí požadujících náboženskou svobodu a vyjadřujících odpor k tehdejšímu politickému systému. Věřící zpívali „velehradskou hymnu“, jak je píseň *Bože, cos ráčil* nazývána, včetně poslední sedmé sloky, která byla komunistickou cenzurou zakázána a z kancionálu po roce 1948 vypuštěna:

*I když se pyšná nevěra kol rozmáhá
a peklo se je koukol nových zmatků,
nebudem dbáti odvěkého vraha,
nedáme sobě bráti věčných statků.
Věře vždy věrní budou Moravané:
Dědictví otců zachovej nám, Pane!*

Přiznám se, že když jsem v roce 2018 navštívil velehradskou pouť, která se dnes koná počátkem července a přitahuje ročně kolem třiceti tisíc poutníků, a uslyšel tuto píseň z úst tisíců shromážděných u majestátní baziliky, hluboce mne to dojalo. Začal jsem se zajímat o jejího autora, který má na svědomí vícero duchovních písňových textů.

2. Vzpomínka Jarmily Jánské, účastnice velehradské pouti v roce 1985, na píseň *Bože, cos ráčil*: „V roce 1985 se od úst k ústům rozneslo, že velehradská pouť má být odpovědí na výsměch soudruhů kardinálu Tomáškovi, že je ‚generál bez vojska‘. Takové množství lidí, které se tam tehdy sešlo, jsem ve svém životě neviděla. Lidé seděli i na stromech, na vnějších pilířích kostela. Zaskočení soudruzi se snažili zachránit situaci tím, že pouť vydávali za ‚mírové shromáždění k počtě zakladatelů naší kultury‘. Když nás z pódia oslovil ministr Klusák jako účastníky ‚mírového shromáždění‘, byl překřičen mohutným unisono ‚poutí‘, když jmenoval Konstantina a Metoděje, byl doplněn ze statisíců hrdel slovem ‚svaté‘, kdykoliv se zmínil o ‚zakladatelích naší kultury‘, zaznělo ‚věrozvěstech‘. Nakonec svůj projev nedokončil a opustil pódium. Ze mezi námi byli také agenti StB, jsme poznávali podle zbrusu nových kancionálů v rukou některých ‚poutníků‘, kteří se v nich evidentně nevyznali, když hledali zpívanou píseň ‚Bože, cos ráčil‘. Ti praví poutníci ji zpívali většinou z paměti – včetně sloky, která v novějších vydáních zpěvníku nebyla. [...] Myslím, že tato pouť velice posílila víru všech přítomných a byla pro všechny i lidským povzbuzením.“ Srov. „Velehrad - místo, na které se nezapomíná.“ *Katolický týdeník* [online] 2005/27 Cyrilometodějské dvojčíslo [cit. 13. 10. 2019]. Dostupné z: <http://www.katyd.cz/domaci/velehrad---misto-na-ktere-se-nezapomina.html?fbclid=IwAR1ZUSRC1eVxGR9uTuXH_k95L9_wjr7FTSM1QfHZw_LK9s9UTBIX9_zCTk0>.

Chudý student a zanícený buditel

Základní životopisná data o našem básníkovi podal jeho synovec Bohumil v knize *Monsignore Vladimír Šťastný (Ze života a paměti kněze-buditele)*, která vyšla roku 1936 a je hlavním zdrojem informací o této zajímavé osobnosti. Vladimír Šťastný se narodil 17. března 1841 v Rudíkově, v rodině učitele Františka Šťastného. I přes velmi skrovné poměry se otec rozhodl nechat syna studovat na gymnáziu – po roce studia v Jihlavě se mu podařilo umístit jej do 2. třídy německého gymnázia v Brně. Tam se Vladimír stal zároveň chovancem biskupského semináře, což bylo důležité z hmotného hlediska. Pro rodinu nebylo jistě jednoduché mít chlapce na studiích, což si můžeme představit ze znění otcova dopisu z 12. října 1857: „*Psaní od Tebe jsem dostal a byl bych Ti hned odepsal, ale pro ustavičný déšť žádný do Třebíče nemůže. Posílám Ti dle možnosti 10 fl. [pozn: florin = zlatka] na knihy; budeš-li potřebovati víc, piš hned, dokavád' je nevydám. Zelenárka [sic!] pojede tento týden do Brna, tak Tobě pošleme chléb a trochu zimních hrušek. Měj se dobře a brzy nás dopisem potěš! Tvůj upřímný otec Frant. Šťastný.*“ (Šťastný 1936: 30)

Otec však v posledním ročníku synových gymnaziálních studií v relativně mladém věku zemřel, čímž byla předurčena i další nelehká studijní dráha studenta bohosloví. Ten byl však houževnatý a vytrvalý. Střídmost a laskavý vztah k chudým byly po celý život jedním ze základních rysů jeho povahy. V pozdějších letech byl znám jako podporovatel nemajetných studentů a mnozí tento jeho povahový rys i zneužívali. Na jedné straně přísný učitel v sušilovském duchu, na straně druhé neobyčejně laskavý člověk. Významný moravský dialektolog a folklorista František Bartoš mu jednou řekl: „Vy můžete býti tvrdším, ale měkčím už ne!“ (Šťastný 1936: 113)

Na gymnáziu potkal Vladimír Šťastný jednoho ze svých životních vzorů a přátel, vlastence, literáta a obrozeneckého vzdělance Matěje Procházku (1811–1889), který byl mimo jiné redaktorem časopisu *Hlas jednoty katolické*. Při studiu bohosloví byl pak jeho profesorem a dalším životním vzorem Procházkův

velký přítel, kněz, básník, teolog a sběratel lidových písní František Sušil (1804– 1868).

V prvním ročníku kněžského alumnátu v Brně se projeví Šťastného čínorodost a vlastenecký zápal. Se spolužákem vydávali ručně psaný časopis *Jaro*, jehož heslo znělo: „Svorností malé věci rostou.“ Étos soudržnosti a společného díla pro lid, pro národ, pro společnost prosvěcoval Šťastného činnost celoživotně. Kromě osvětově laděných textů se v prvním čísle časopisu *Jaro* objevily také první Šťastného básnické pokusy s mariánskou tematikou, které v roce 1869 vydal ve sbírce *Kvítí májové*. Básnických sbírek pak vydal ještě několik. Používal podle svého místa původu pseudonym Josef Ruda. Ze sbírky *Kvítí májové* pochází báseň „Jitro“, z níž ukázka přibližuje charakter Šťastného rané tvorby:

*Ajta, vstalo slunce z chmurné noci,
v různém skvostu jása svět mu vstříc.
Proctly lesy kouzlednou mocí
a v nich slyšet pěvců na tisíc.*

*Vzešlo slunce – Morava již vstává,
velehradské zvony hlaholí;
v chrámech zpěv a Hospodina sláva
k vrchům donáší se z údolí.*

*Jen se nes, ty písni milovděká,
jménem Apoštolů Moravou,
pěj, že vlasti pole – práce čeká,
ať k ní všichni svorně povstanou.*

(Šťastný 1869: 44)

Šťastného básně, podobně jako tvorba jeho učitele Františka Sušila, v sobě nesly často apelativní náboj, snažily se o pozitivní vnímání a směřování duchovních skutečností. Na rozdíl od Sušilových veršů, zatížených obtížně srozumitelnými novotvory, byly ale Šťastného básně lidovější a srozumitelnější. Napsal také řadu básní příležitostných – například k úmrtí významných osobností kulturního a náboženského života.

Časopis Obzor a jeho okruh

Šťastného tvorba publicistická i literární byla spjata především s redigováním a vydáváním brněnského časopisu *Obzor*, který soustřeďoval okruh významných moravských autorů, např. již zmíněného dialektologa, národopisce a pedagoga Františka Bartoše, zemského archiváře Vincence Brandla, spisovatele Jana Herbena nebo Gabrielu Preissovou. Probíhaly tu i půtky s pražskými literárními listy o kvalitu a zaměření literární tvorby, které odhalovaly rozdíl v pojetí kultury i duchovna obou rozdílných prostorů, jenž tu více, tu méně pociťujeme dodnes. Tehdy v *Obzoru* stáli na jedné straně mladí, nadšení moravští kněží proti „zralejším“, ale hlavně pesimističtějším pražským literátům. Pesimismus a materialismus některých autorů vnímali mladí moravští tvůrci z okruhu kolem konzervativně-katolického *Obzoru* doslova jako toxický. Stejně tak se jim přičila tendence vzhlížet k cizím vzorům. Nechme promluvit britké verše samotného Šťastného:

*Ó, jací jste to chudáci,
vy pessimisti mladí,
jste jak ti poutní mrzáci,
jež před chrámem se řadí.*

...

*Zdali vyplatí se vlasti sloužit?
ptá se mnohá hlava obezřetná.
„Duchům velkým, po velkém jest toužit,
naše vlast jest malá, nemajetná!“*

(cit. dle Šťastný 1936: 62)

Vraťme se ale k Šťastného podílu na tvorbě duchovních písní. Napsal řadu textů s mariánskou a poutní tematikou, z nichž dva se uchovaly v katolickém kancionálu do dnešních dnů – velehradský hymnus *Bože, cos ráčil* a na stejný nápěv zpívaná mariánská píseň *Zdravas Maria! Anděl Páně z nebe* (jednotný kancionál č. 817). Šťastný se věnoval také redigování písňových textů, aby co nejvíce odpovídaly zpěvním potřebám při náboženských příležitostech – to znamená, aby byly formálně stylisticky správně vedeny a přístupny

k porozumění pro průměrného uživatele. Ukázkou této činnosti je jeho důkladná redakce *Poutní knihy*, sbírky 275 poutních písní, kterou vydalo v roce 1893 nakladatelství Dědictví sv. Cyrila a Methoda.

Šťastného tvorba básnická i textařská jistě nepatří k trvalým uměleckým vrcholům moravské literatury. Literární historik Miloslav Hýsek jej v obsažné monografii *Literární Morava* označil za literárního dělníka, který se naučil psát slušné verše (Hýsek 1911: 238), ale celkově je k jeho umělecké a redaktorské činnosti značně kritický (podobně jako v případě Františka Sušila) a akcentuje jeho náboženský zápal a konzervatismus oproti menšímu talentu uměleckému. Přesto se Šťastného činnost promítla do každodenní duchovní praxe tehdejších věřících a její stopu pocítujeme dodnes např. právě „životem“ velehradského hymnu *Bože, cos ráčil*. A to přes modernizační tendence v současném repertoáru duchovních a liturgických písní.³

Jistě mnohý čtenář zaznamenal polemiky o tématech „kytary při mši – ano, či ne“, „rock nebo folk v kostele“ nebo o tom, jak přijímat velký vliv amerických spirituálů a tak dále. Někteří jdou dokonce tak daleko, že tvrdí, že by kodifikované kancionály měly být zrušeny. Tyto snahy dokládají značnou emancipaci ducha jednotlivce v posledních desetiletích v porovnání se situací do II. vatikánského koncilu (1962–1965), kdy při tvorbě duchovní hudby vládla přísná institucionální pravidla (kodifikovaná v dokumentu papeže Pia X. *Moto proprio* z roku 1903 o posvátné hudbě). Podle nich má duchovní hudební tvorba i interpretace splňovat tři základní kritéria: ctít posvátnost, být umělecká a všeobecná (tedy přístupná všem). Výslovně se v oněch předpisech mluví o tom, že posvátná hudba, tedy i duchovní píseň, by se měla vyvarovat teatrálnosti a zábavnosti. Měla by zkrátka potlačit veškerou snahu odvádějící pozornost

3. K tomu srov. Balík, Jan 2016: *Výběr hudby k bohoslužbám / Směrnice České biskupské konference pro používání liturgické hudby při bohoslužbách, zvláště ve vztahu k mládeži*. [Praha]: Česká biskupská konference, Sekce pro mládež.

od kontemplativního charakteru duchovních obřadů. Toto pojetí také důsledně ctil i Vladimír Šťastný, který jinak měl pro hudbu jako celek velké porozumění.

Vztah k hudbě a Leoši Janáčkovi

V této souvislosti uvedme, že Šťastného dobrým přítelem byl kněz a skladatel Pavel Křížkovský a především pak mladý Leoš Janáček, který u něj na návštěvách hrával na klavír. Janáček si cenil Šťastného jako básníka a neváhal zkomponovat na jeho text nápěv k *Písni Jednoty svatojosefské* (Šťastný 1936: 134–137). Dokonce se básník Šťastný mihne i v Janáčkově fejletonu *U Harabiša*, který je strhujícím líčením lidové zábavy na Lašsku, a ve fejletonu *Moje Laško*.⁴ Z prvního textu pochází tento úryvek: „*Stojíme u dveří. Míhání pohybů, lepkavé v potu tváře, křik, výskot, hudců tónový vztek: bylo to jako obraz, nalepený na průzračné šedi. Ustrnulý zrak básníkův, P. Vlad. Šťastného, a můj dychtivý sledoval var lašských tanců.*“

Je zajímavé, že laskavý, ale víceméně konzervativní stárnoucí kněz si cenil Janáčkových tvůrčích výbojů, které ne vždy lehce docházely úspěchu u kritické veřejnosti. Šťastný psal (pod značkou R.) o premiéře opery *Její pastorkyňa* (21. ledna 1904 v Brně) v *Obzoru* takto: „*Každá nová, zdravá idea zasluhuje, aby s účastí všeobecnou byla přijata, neboť ji čekají mnohé ještě boje a zápasy, než ji bude dáno zvítěziti úplně. A idea Janáčкова je skutečně nová a zdravá. Kdo zná ukázky ze studií skladatelových o hudbě lidové řeči, zná již i základ její. [...] Nelze upříti, že první poslech je dosti namáhavý a také hudba není snadná, což snad bude rychlému zdomácnění závadou. Ale nový princip pro hudební drama, jak i Janáček svou skladbu jmenuje, jest tu, poroste, bude zápasiti a zvítězí...*“ (Šťastný 1904) Připomeňme, že v pražském Národním divadle se *Její pastorkyňa* prosadila až v roce 1916.

4. Janáček, Leoš 1924: *U Harabiša*. *Lidové noviny* 32, č. 601, 30. 11; týž 1928: *Moje Laško*. *Lidové noviny* 36, č. 269, 27. 5. Nově Janáček, Leoš 2003: *Literární dílo (1875–1928). Fejletony, studie, kritiky, recenze, glosy, přednášky, proslovy, sylaby a skici*. Řada I / Svazek 1-1. Eds. Theodora Straková a Eva Drlíková. Brno: Editio Janáček, s. 550 a 623–624.

Brněnský dovětek

Básníkův osud a jeho dnešní pozice je veskrze symbolickým zrcadlem naší současné duchovní situace. Šťastný stál po dlouhá léta v čele Dědictví sv. Cyrila a Metoděje, významné moravské nakladatelské instituce, která se zaobírala i dalšími činnostmi – zakupovala a udržovala např. na brněnském Ústředním hřbitově místa pro zasloužilé kněží. Takto zachovala pro veřejnost viditelně vzpomínku na přátele a moravské vlastence Františka Sušila a Matěje Procházku, jejichž ostatky uložila v jednom pěkném hrobě.

P. Vladimír Šťastný je veden jako důležitá osobnost v *Internetové encyklopedii dějin Brna* i v seznamu významných osobností pohřbených na brněnském Ústředním hřbitově.⁵ Mimo všechnu svou další záslužnou činnost ukládal do hrobu i ostatky Antonína Vaška, otce básníka Petra Bezruče, a snad vůbec prvního odvážného veřejného kritika pravosti rukopisů královédvorského a zelenohorského. A jak vypadá Šťastného hrob na brněnském Ústředním hřbitově? Symbolický obraz pozemské vděčnosti i pomíjivosti (viz obrázek). Naštěstí Vladimír Šťastný žije dál ve svých písničkách a dlužno říci, že na základě podnětů od veřejnosti se nedávno brněnský magistrát spolu s vedením Ústředního hřbitova rozhodl systémově řešit zanedbanou síť hrobů významných osobností.

5. „P. Vladimír Šťastný.“ *Internetová encyklopedie dějin Brna* [online] [cit. 14. 10. 2019]. Dostupné z: <https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=15601>; „Ústřední hřbitov města Brna.“ *Internetová encyklopedie dějin Brna* [online] [cit. 14. 10. 2019]. <https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_domu&load=318>.



*Hrob Vladimíra Šťastného
na brněnském Ústředním hřbitově.
Foto Jiří Plocek 2019*

Literatura:

- BALÍK, Jan 2016: *Výběr hudby k bohoslužbám / Směrnice České biskupské konference pro používání liturgické hudby při bohoslužbách, zvláště ve vztahu k mládeži*. [Praha]: Česká biskupská konference, Sekce pro mládež.
- HÝSEK, Miloslav 1911: *Literární Morava v letech 1849–1885*. Praha: Vydavatelské družstvo Moravsko-slezské revue.
- JANÁČEK, Leoš 2003: *Literární dílo (1875–1928). Fejetony, studie, kritiky, recenze, glosy, přednášky, proslovy, sylaby a skici*. Řada I / Svazek 1-1. Eds. Theodora Straková a Eva Drlíková. Brno: Editio Janáček.
- Kancionál, společný zpěvník českých a moravských diecézí*. Vydání pro arcidiecézi olomouckou a diecézi ostravsko-opavskou. 2013. Praha: Katolický týdeník s.r.o.
- ŠŤASTNÝ, Bohumil 1936: *Monsignore Vladimír Šťastný. Ze života a paměti kněze-buditele*. Brno: Občanská tiskárna.
- ŠŤASTNÝ, Vladimír 1869: *Kvítí májové*. Brno: Nákladem výboru pro pomník Sušilův.
- ŠŤASTNÝ, Vladimír 1904: *Její Pastorkyňa. Obzor, list pro poučení a zábavu* 27, č. 4, 20. 2., s. 63.

Internetové zdroje:

HAMŠÍKOVÁ, Jaroslava 2003: „Velehradská pout' 1985“. *Getsemany* [online] [15. 7. 2019]. Dostupné z: <https://www.getsemany.cz/node/504#_ftnref14>.
„Velehrad-místo,nakterésenezapomíná.“*Katolický týdeník* [online] 2005/27 Cyrilometodějské dvojčíslo [cit. 13. 10. 2019]. Dostupné z: <http://www.katyd.cz/domaci/velehrad---misto-na-ktere-se-nezapomina.html?fbclid=IwAR1ZUSRC1eVxGR9uTuXH_k95L9_wjr7FTSMIQfHZw_LK9s9UTBIX9_zCTk0>.

Vladimír Šťastný: the Forgotten Author of the Unofficial Hymn of Velehrad and Other Sacred Songs

Moravian priest and poet Vladimír Šťastný (1841–1910) is remembered nowadays mostly for his sacred song *Bože, cos ráčil* (God, What Have You Said). Šťastný is the author of the text, which was put to a melody of Polish origin. The song is part of an approved Czech Catholic hymnbook and is sung both during Mass and at the biggest pilgrimage in Moravia, which takes place in Velehrad on the commemorative day (July 5) of Slavonic missionaries Cyril and Methodius. As a young patriotic priest, Šťastný ranked among the most important figures of culture and religion in the social life of Moravia in the second half of the 19th century. He became a teacher at the first Slavonic grammar school in Brno, and an editor and publisher of *Obzor*, a conservative Catholic magazine. He published several volumes of poetry, wrote lyrics to numerous religious songs, and worked as an editor for the needs of the general public. His friends included collector of folk songs and dialectologist František Bartoš, music composer Pavel Křížkovský, land archivist Vincenc Brandl, and the young music composer Leoš Janáček, for whom Šťastný predicted a novelty role in the development of artificial music already at the beginning of the 20th century.

Key words: Sacred song; the development of religious singing; religion in totalitarian Czechoslovakia; Velehrad pilgrimage; patriotic priests in Moravia; Vladimír Šťastný.

„UŽ SA ON TEN SUCHÝ JAVOR ZELENÍ“: FILOZOFIE MARTINA BUBERA A ŽIVÁ LIDOVÁ PÍSEŇ

Ondřej Skovajsa

Tento text inscenuje setkání filozofie Martina Bubera (1878–1965) a lidové písně ze západoslovenské části karpatského oblouku. Nejprve načrtnu portrét prvního aktéra setkání – ve zkratce přiblížím Buberovu filozofii se zaměřením na estetiku a podtrhnu momenty, kdy Buber věnoval pozornost písni, zpěvu a folkloru. V druhé části studie představím druhého aktéra, lyrickou píseň *Lietala ta(m) laštovienka, lietala*, a popíšu okolnosti záznamu této písně v Horné Marikové na západním Slovensku a vztah zpěvačky k „její“ písni. Studii uzavře interpretace písně z pozic Buberovy antropologie a estetiky, která zohlední výsledky právě probíhajícího výzkumu mnemopoetiky a symboliky lidové písně.

Buberovo myšlení tvoří pevný celek. Ve zralé podobě se ustavuje v roce 1923, kdy vychází klíčové dílo *Já a Ty (Ich und Du)*. Ze třech svazků sebraných spisů tvoří první díl *Spisy k filozofii (Schriften zur Philosophie, 1962)*, druhý svazek *Spisy k Bibli (Schriften zur Bibel, 1964)* a třetí svazek *Spisy k Chasidismu (Schriften zur Chasidismus, 1963)*.¹ S chasidismem se filozof jako dítě setkal a jeho etické dědictví zprostředkoval západnímu světu, z jeho celoživotního studia hebrejské Bible vzešly cenné biblistické studie², a především překlad hebrejské Bible.³ Lze říct, že právě chasidismus a celoživotní studium Bible formují

1. V češtině vyšlo zatím zhruba deset knižních titulů, což je pouhý zlomek Buberova monumentálního díla.

2. V češtině viz např. *Obrazy dobra a zla*, Buberovu vynikající studii o problému zla (Buber 1995).

3. Tento inovativní překlad, který hledal německý ekvivalent multivalentní hebrejštině a byl určený pro hlasité čtení, Buber započal s Franzem Rosenzweigem v roce 1925 a po Rosenzweigově smrti v roce 1929 pokračoval sám. Překlad dokončil v roce 1936 a přepracoval pak ještě v 50. letech. Poslední, čtvrtý svazek vyšel v roce 1957.

Buberovu filozofii (či chcete-li filozofickou antropologii), která se tak nutně dostává do polemiky se západní filozofickou tradicí, jež nerada spojuje absolutno s konkrétnem živého Boha, který může svého partnera-člověka „oslovit“.

Buberova filozofie a estetika disponuje vysokou integritou a zároveň otevřeností, nabízí se tedy vyjít z ní i při interpretaci fenoménu „živé“ folklorní písně, tedy fenoménu, jímž se explicitně Buber nezabýval. Setkání Buberovy filozofie a živé lidové písně z Horné Marikové však z podstaty věci můžeme pouze „zvnějšku“ a „předmětně“ popsat v říši Já-Ono (Ich-Es-Welt).

I. Buberovo pojetí chasidismu: „Bůh je tam, kam mu umožníme vstoupit“

Začněme právě jádrem Buberova myšlení, chasidismem, v autorově svébytném přetlumočení.⁴ V životě nejde o nic jiného než o posvátné a Bůh potřebuje člověka jako partnera v úkolu posvěcování světa. Můžeme se s tímto Ty „setkat“ a právě tímto setkáním otevíráme Bohu cestu k osídlení prostoru, který předtím neobýval. To je lidské privilegium a v tom je role člověka jako Božího partnera. *„Každé přirozené konání, pokud se posvěcuje, vede k Bohu, a příroda potřebuje člověka, aby s ní učinil to, co nemůže žádný anděl: posvětit ji.“* (Buber 2015: 22) Ve stejném smyslu nemá jít ve vztahu k Bohu o poslušnost či o závislost, ale o vztah. *„Chtít chápat čistý vztah jako závislost znamená chtít zbavit jednoho z nositelů vztahu, a tím vztah sám, skutečnosti.“* (Buber 2015: 113) Bůh potřebuje člověka, který je schopný oslovení a následného „posvěcení“ skutečnosti: *„Bůh přebývá tam, kam mu umožníme vstoupit“, říká jedno chasidské rčení*

4. Buber byl za svou „jednostrannou“ interpretaci chasidismu kritizován, bránil se však tím, že zprostředkoval právě to, co považoval za nejcecnější a pro moderního západního člověka nejpodstatnější, netlumočil ho jako učenec, ale pedagog, vědom si vážnosti krize západního světa a hledající v chasidské zbožnosti lék pro současného člověka. *„Bylo to – tak bych si to odvážil vyjádřit – něco, co se v chasidismu skrývalo a chtělo nebo spíše mělo vyjít ven do světa. A já nebyl nezpůsobitý k tomu, abych mu v tom pomohl.“* (Buber 2015: 52)

a toto umožnění vstupu znamená posvěcení člověka. Posvátné v našem světě tak v podstatě není nic jiného, než to, co je otevřeno božskému, a profánní pak není nic než to, co se před ním zpočátku ještě uzamyká, přičemž posvěcení je odemčení.“ (Buber 2015: 59) Tento proces ilustruje kabalistická nauka o Božích jiskrách, jež byly do světa zaklety při stvoření a které je třeba vysvobozovat na životní cestě, aby se opětovně sjednotily s Bohem: *„V oděvech, které si oblékáš, v nářadí, jež používáš, v jídle, jež požíváš, v dobytku, jenž se pro tebe namáhá, v tom všem jsou jiskry, které prahnou po spasení [...] pokud přistupuješ k věcem a bytostem s péčí, dobrou vůlí a věrností, vysvobozuješ je.“* (Buber, cit. podle Wehr 1995: 52)⁵

Jak naznačuje předchozí citát, Buber kabalistickou nauku o opětovném sjednocení Boha s jeho Šechinou (Boží vznešeností) interpretuje zcela negnosticky – ostatně s gnozí a jejími novověkými projevy vedl Buber celoživotní boj. Nejde o vymanění se ze světa a těla, ale naopak být oslovitelnému Bohu partnerem na životní cestě, započít dílo nápravy světa a pokračovat v něm. Pro Bubera je nejvlastnějším jádrem židovské víry, kterou otevírá i pro Nežidy, *„celistvý život před Boží tváří, životní cesta jako čínorodá odpovědnost vůči oslovující výzvě věčného Ty, životní pouť jako soustředěné úsilí o tikun olam (nápravu světa), spirituální soustředění lidského nitra jako ‚vysvobozování jisker Božího světla‘, rozptýlených ve všech věcech, činnostech a situacích, jako posvěcování konkrétního okamžiku všedního dne, kterým každý jednotlivec napomáhá eschatologickému příchodu Božího království“* (Hošek 2015: 104). Buber dokonce nezvykle tvrdě odmítá život, který se nesnaží uskutečnit to, co tuší jako správné: *„Ale život, který se nesnaží uskutečnit to, co žijící v hlubině svého sebeuvědomění vnímá nebo tuší jako správné, nejenže není hoden*

5. Střešním pojmem tohoto pohledu na svět je snad pojem panentheismus, tj. Bůh je přítomen ve světě, ale zároveň tento svět i přesahuje. Ale řecký pojem nedostatečně tlumočí dynamiku židovského myšlení, jak jej chápe chasidismus v pojetí Buberově, akcentující nápravu světa a pobyt v něm a cestu jím.

ducha, nýbrž není hoden ani toho, aby byl žit.“ (Buber 2015: 70)
Ještě jedna poznámka: tyto epifanie a chvíle posvěcování se podle Bubera mohou dít kdekoli a kdykoli, překračují přísné dichotomie sakrálního a profánního prostoru i času.

II. Dar Já-Ty v živé přítomnosti

Chasidské učení se transponuje i do jádra Buberovy personalistické filozofie. V jejím středu Martin Buber toto posvěcující setkání pojmenovává jako postoj Já-Ty a kontrastuje ho k postoji Já-Ono, který se s prvním postojem na autentické cestě životem nutně střídá.

Otevřenost postoje Já-Ty může dát člověku pocítit vzájemnost nekonečné přítomnosti, v takovém vzácném okamžiku se v každém lidském Ty s člověkem setkává Ty Boží. *„Tomu, kdo miluje nějakou ženu a zpřítomňuje její život ve svém, dává ‚Ty‘ jejich oči pohlédnout do paprsku věčného Ty.“* (Buber 2005: 134) *„Láska je odpovědnost jednotlivého já za jednotlivé ty.“* (Buber 2005: 48) Bůh a milovaná bytost či Bůh a svět nestojí tak u Bubera proti sobě. Tímto důvěrně oslovovaným Ty může být přímo Bůh nebo milovaná bytost, či dokonce zvíře či právě umělecké dílo, které je zároveň průzorem k dotyku Boží radostné a občerstvující přítomnosti. V postoji Já-Ty lze být, podle Bubera, pouze „celou bytostí“ a v „živé přítomnosti“ (Buber 2005: 44). Vztah Já-Ty může tak ústit do světa Já-Ty (Ich-Du-Welt), který je posvěcený, je milostí, ale přesto na něm mám podíl: *„K tomu, abych se usebral, aby se všechno slilo a celá bytost se uvedla v pohyb, nemůže nikdy dojít pouze díky mně, ale také ne nikdy beze mne. Stávám se sebou jen díky svému vztahu k ‚Ty‘, stávaje se sebou, říkám ‚ty‘.“* (Buber 2005: 44) V postoji Já-Ty se ocitáme otevření vztahu: setkání, dialogu, vzájemné odpovědnosti.

V neosobním postoji Já-Ono naproti tomu vnímám či „mám“ předmět v prostoru či předmět zkušenosti, ocitáme se v říši Já-Ono (Ich-Es-Welt). V postoji Já-Ono prodlévá člověk většinu času, po vzácných setkáních s Ty se člověk vrací všedního života a jeho předmětných souřadnic. Já-Ono je pro Bubera i říší poznávání,

zakoušení a zkušenosti. Účast (vztah) a poznávání (zakoušení) stojí u Bubera proti sobě: „*Ten, kdo zakouší, se neúčastní světa. Vždyť zkušenost je v „v něm“, a ne mezi ním a světem. Svět se neúčastní zkušenosti. Dovoluje, aby byl zakoušen, ale vůbec se ho to nedotýká, neboť k tomu ničím nepřispívá a nic z toho nemá.*“ (Buber 2005: 39) Cestu otázek, cestu poznávání, myšlení a tvorby ve „světě Ono“ je tak podle Bubera třeba prozářit „vzpomínkou“ na dotyk vztahu Já–Ty:⁶ „*Ne, že by nebylo třeba vědeckého nebo estetického rozumu, ale má konat své dílo věrně a ponořit je do pravdy vztahu, který jej překračuje a obmyká.*“ (Buber 2005: 73)

Jak už jsem naznačil výše, tímto „Ty“, jenž zprostředkovává průzor k absolutnímu „Ty“, nemusí být jenom přímo Bůh či milovaná bytost, ale i kočka, strom, a dokonce umělecké dílo. Různé „jevení“ fenoménu stromu podává Buber v následující pasáži: „*Pozoruji strom. / Mohu ho vnímat jako obraz: jako sloup, který ční do výše v přívalu prudkého světla, nebo jako rozstříklou zeleň, kterou prosvítá jemná modř stříbřitého kmene. / Mohu ho pocítovat jako pohyb: jako proudící žiloví na jádře, které věží v zemi a usiluje vzhůru, jako sání kořenů, dýchání listů, nekonečný styk se zemí a vzduchem – a jako sám temný růst. / Mohu ho přiřadit k určitému druhu a pozorovat ho jako exemplář, se zřetelem k jeho stavbě a způsobu života. [...] / Mohu mu dát zmizet a zároveň ho zvěčnit tím, že ho proměním v číslo, v čistý číselný poměr. / Při tom všem zůstává strom mým předmětem a má své místo a svou dobu, svůj způsob a svou povahu. / Ale může se taky stát – z vůle i milosti zároveň –, že pozoruji-li strom, vstoupím do vztahu k němu a on přestane být pouhé Ono.*“ (Buber 2005: 40)

III. Pohyb usebrání duše oproti absenci směru

Jak dokládá výše uvedená ukázka, Buberova filozofie je obrazy, metaforami a estetickými úvahami prosycena. Je třeba říct, že

6. V tomto smyslu i (politická) moc je podle Bubera legitimní: „*Lidská vůle po prospěchu a moci působí přirozeně a řádně, dokud je spojena s vůlí po vztahu a nesena jí.*“ (Buber, cit. podle Poláková 1995: 25)

situace umělce Bubera zajímá právě proto, že odráží životní situace každého člověka na životní křižovatce. Když Buber hovoří o díle, nemá na mysli zdaleka jen dílo umělecké. Klíčový je pro Bubera – v popisu tvůrčího pohybu na cestě životem – pojem usebrání (Einsammlung) duše: „*Je to veliká odvaha, tato snaha o stmelování, tvarování, krystalizaci duše. Vždyť nutno překonat veškeré své zakořeněné sklony, pohodlí, zvyklosti, žádosti a záliby v možnostech, a musí být překonány nikoli jejich zavržením, odstraněním; právě plnosti se totiž nikdy nedosáhne tam, kde již žádné potlačené choutky nečíhají za rohem. Všechny tyto dynamické či statické síly, uchopeny rozmachem duše, se musí takřka z vlastní vůle poddat moci rozhodnutí a v ní se rozplynout. Jak nesmírný odpor, než duše jako forma dokáže mít tak velký vliv na duši jako materii a než je chaos spoután a ztvárněn v kosmos!*“ (Buber 1994: 99–100)

Toto tvořivé usebrání je skutkem i darem, vyplněním snahy i milostí. Toto usebrání je vždy usebráním k vnitřnímu pohybu, k pohybu Já k Ty, vždy jde o tvořivou odpověď Ty, které nás oslovuje, jsme-li mu otevřeni.⁷ K odpovědi, tj. k usebrání je třeba milosti i mého přičinění: „*K tomu, abych se usebral, aby se všechno slilo a celá bytost se uvedla v pohyb, nemůže nikdy dojít pouze díky mně, ale také ne nikdy beze mne. Stávám se sebou jen díky svému vztahu k ‚Ty‘, stává se sebou, říkám ‚ty‘.*“ (Buber 2005: 44) „*Boha lze uzříti v každé věci a dosáhnout každým čistým skutkem.*“ (Buber, cit. podle Wehr 1995: 56)

V *Obrazech Dobra a Zla*, jež vyšly i česky (1995), Buber promýšlí osud bratrovraha Kaina a zoroastriánského božstva Jimy, kteří – každý jinak – nedostáli situaci, v níž se ocitli, „neukočírovali“ životní situaci, první podlehl žárlivosti, druhý pýše. Ani u jednoho

7. Srov. v pravdě buberovskou odpověď Paula Tillicha na otázku Carla Rogerse: „[...] když se mě zeptají, jak: ‚Co můžu udělat, abych zakoušel Boha nebo se dostal do kontaktu s božským duchem?‘ nebo takové věci. Mou odpovědí je: ‚Jediná věc, kterou můžete dělat, je zůstat otevřen. Nemůžete Boha k ničemu nutit, nemůžete v sobě božského ducha vytvořit, ale můžete se otevřít, zůstat vůči tomu otevřen.‘“ (Kirschbaum – Henderson 2016: 55)

z nich nedošlo podle Bubera k „usebrání“ a vnitřnímu pohybu sjednocení, neboť se při těchto volbách „nejvyšší síly duše“ jen „bezmocně přihlížejí rozhodnutí“ (Buber 1995: 101–102). I váhání, odkládání rozhodnutí či pouhé „ohledávání“ roztržené moderní subjektivity – ať už filozofem, či umělcem – je nakonec, podle Bubera, „rozhodnutí pro nicotu“ (Buber 2015: 68).

IV. S lyrou kráčející Orfeus

Pokud jde o Buberovo uvažování přímo u umělcích a umění, jsou jeho myšlenky jednak roztroušeny po *Já a Ty* a explicitně pak později formuloval svou estetiku v pozdní stati *Člověk a jeho výtvar* (*Der Mensch und Sein Gebild*)⁸ a částečně i v ranější stati *Daniel*⁹. Pro naše účely můžeme Buberovu estetiku rozdělit do tří momentů: usebrání umělce a ucelený směr jeho jednání, zadruhé, oscilace díla mezi říší Já-Ty a Já-Ono a nakonec, zatřetí, umělecké dílo jako doklad dialogu mezi subjektivitou umělce a nápodoby díla.

Zaprvé, výše popsany moment usebrání (Einsammlung) vstříc k Ty podstaty věci je podmínkou opravdového zápasu umělce: „*Věčný původ umění je v tom, že se člověk setkává s tvarem, který se chce jeho prostřednictvím stát dílem. Není to výtvar jeho duše, ale žádá si od ní působivé síly.*“ (Buber 2005: 43) Pro Bubera na rozdíl od romantických teorií inspirace není umělec dřevem houslí, bezbřezé důvěřujícím přírodě, která mu zjevuje tajemství, ale nejbližší má k pěvci Orfeovi jdoucímu „rozhodně“ s lyrou! – že volí právě metaforu pěvce Orfea je pro nás důležité – a usebranou duší a rozhodností. Jenom Orfeus dokáže „*stále začínat znovu, znovu vše riskovat*“ (Allentuck 1971: 36). Zosobněním umělce je Buberovi právě Orfeus! Všimněme si, že Buber odmítá ve své estetice extatického Dionýsa s „nenasměřovanou duší“

8. Martin Buber 1955: *Der Mensch und Sein Gebild*. Heidelberg: Lambert Schneider.
Nebylo přeloženo do češtiny, dále uvedené překlady z tohoto textu jsou dílem autora této studie.

9. Martin Buber 1922: *Daniel: Gespräche von der Verwirklichung*. Lipsko: Insel.

(Buber, cit. podle Allentuck 1971: 36).¹⁰ Moment rozhodnosti umělce v setkání s dílem podtrhne Buber později citátem z Alberta Dürerra: „*Umění je skryto v přírodě, kdo jej vyrve, má je.*“ (cit. podle Buber 1955: 427) Sám Buber v polemikách zdůrazňoval, že musel „vyrvat“ z chasidské tradice to *pedagogicky* nejpodstatnější pro západní svět a zaklít je do tvaru svých příběhů: „*Ten, kdo je – věrný svému zvláštnímu úkolu – povinen postupovat ‚selektivně‘, ví přesně, co má do svého díla zahrnout a co bezesporu přenechat badateli, řídícímu se zákony historické úplnosti.*“ (Buber 2015: 78)

Zadruhé, umělcův výkon chápe Buber coby zaklínání „tvaru“ (Gestalt) do „výtvoru“ (Gebild). Výtvor (dílo-věc) existuje v říši Já-Ono, v níž „spí“, a ožívá při vnímání díla, kdy zas může jako „Ty“ oslovit: „*Zří-li umělec protějšek, odhaluje se mu tvar. Zaklíná jej ve výtvor. Výtvor není ve světě bohů, nýbrž v tomto velkém světě lidí. Ovšemže je ‚zde‘, i když se na něj nedívá žádné lidské oko; ale spí.*“ (Buber 2005: 73). Či jinde: „*Vytvořené dílo je věc mezi věcmi, kterou lze zakoušet a popisovat jako souhrn vlastností. Ale ten, kdo se na ně dívá vnímavě, může se s ním čas od času setkat jako s živou přítomností.*“ (Buber 2005: 43-44) Aby se dílo mohlo při recepci proměnit v Ty, musí být umělcem však „dokonáno“ v „Ono“ (Buber 1955: 441).

Zatřetí, „*umění je dílem a svědectvím vztahu mezi podstatou umění a podstatou věci, říše ‚mezi‘, která se stala tvarem*“ (Buber 1955: 441). Umělcův „subjektivní“ pohled vstupuje do zápasu s „věcí“, jež reprezentuje mimetický pól. Zápas umělce s věcí tak nesmí podle Bubera zcela podlehnout ani subjektivismu, ani nápodobě. Výsledkem i svědectvím tohoto zápasu je výsledný tvar díla. V kontextu folkloru je zajímavé, že coby protagonistu dürrerovského zápasu s dílem ve svém úvodu ke *Kalevale* líčí Buber i Eliase Lönnrota, který veden vírou v jednotu, poskládal z jednotlivých záznamů finský národní epos. Něco podobného jistě

10. Zde se odráží Buberova pozdější skepse k extasi jako takové, která ruší polaritu Já-Ty. Stejným způsobem později odmítá *unio mystika*, jako únik do subjektivity od světa, přes cenné rané práce o mystice, z níž *Extatická vyznání* vyšla i česky (2017).

platí i o díle Františka Sušila, který nejen nasbíral, ale i tvůrčím způsobem uspořádal ohromné množství materiálu, a také o díle Martina Bubera, který vtiskl tvar bezbřehému materiálu písemně i ústně tradovaných fragmentů o životě chasidů.¹¹

V. Píseň jako připomenutí vědomí cesty a jako dotyk s Ty

Buberovy názory na píseň a zpěv jsou roztroušeny napříč jeho dílem. Nabízí se vybrat napříč jeho dílem alespoň tři úryvky a Buberovy postoje na nich ilustrovat. V obsáhlém úvodu k překladu *Kalevaly* z roku 1914, jejíž stávající překlad z pera Antona Schiessnera Buber revidoval, zmiňuje Buber zpěv coby „vyjádření duše“. Vyjádřením duše při zpěvu „*není nic předmětného, ale je to aktivní síla [...] usebraná duše zpívá a ani neví o své jednotnosti, postačuje jí, že svými mohutnostmi svět svolává a zdolává.*“ (Buber 1917: 6).¹² A o několik stran dál kontrastuje „zpěv“ a „řeč“: „*Při zpěvu člověk vyjadřuje svůj vztah k silám, životním celkům, řečí vyjadřuje svůj vztah k věcem, pozdějším, nepřímějším, než jsou ony. Zpěv je prazákladní pospolitost, pradávna nepřátelsko-přátelská důvěra s Přírodou, jejíž srdeční tep vyživuje jeho rytmus, řeč je oproti tomu moudrost orientace, umění distance. Zpěv je magie, řeč kauzalita. Zpěv je výkon vrozené svobody, řeč je plněním nezbytné dohody.*“ (Buber 1917: 100–101) Oba úryvky vedou paralelu mezi písňovým projevem a postojem Já-Ty. První úryvek explicitně zmiňuje usebranost a sjednocenost duše při zpěvu, druhý úryvek kontrastuje *píseň* (das Lied) a *řeč* (die Rede)

11. Folklorní žánr, z něhož Buber vycházel a jehož literární protějšek pro předání poselství chasidismu zvolil, je ústně tradovaná či zapsaná legendární anekdota, nikoliv píseň. Legendární anekdota – tedy vypointované krátké vyprávění kulminující v některém skutečném výroku (srov. Buber 2002: 8) – však s písní sdílí cestu z úst do uší a do úst, tedy to, že nemůže být dokončeným „výtvozem“ už proto, že nikdy nemůže být coby „předmět“ před námi. Vyslovené i vyzpívané slovo podle Bubera „*nechce zůstat s mluvčím, ale směřuje k naslouchajícímu*“ a Buber zdůrazňuje jeho „*jinakost čili moment překvapení*“ (Buber 1965: 112–113).

12. „*Äusserung der Seele [...] im Lied ist es sich überhaupt nicht Gegenstand, nur wirkende Kraft: [...] die geeinte Seele singt sich aus und weiss nichts von ihrer Einheit, es ist ihr genug, mit deren Macht die Welt zu beschwören and zu bezwingen*“ (Buber 1917: 6, překlad O. Skovajsa)

a silně připomíná syntaktické paralelismy v *Já a Ty*, v nichž Buber staví do protikladu postoj Já-Ty oproti zpředměťujícímu postoji Já-Ono. Konkrétně je tu výrazná paralela mezi postojem Já-Ty a písní („vztah k životním silám“, „pospolitost, důvěra s Přírodou“) a postojem Já-Ono a řečí (vztah k „nepřímějším“ věcem, moudrost orientace, umění distance aj.)

Co se týče explicitnějších postoje Buberovy filozofie k lidové písni, uveďme jako druhý úryvek z *Já a Ty* o „písni jistého čínského básníka“: „*Čínský básník vypráví, jak lidé nechtěli slyšet píseň, kterou hrál na starou flétnu; zahrál ji tedy bohům a oni byli ochotni naslouchat, a od té doby ji naslouchají i lidé: a tak šel od bohů zase k těm, bez nichž se výtvar nemůže obejít. Touží jakoby ve snu, aby se setkal s člověkem, aby člověk – na okamžik, který vykračuje z času – zrušil zakletí a objal tvar*“ (Buber 2005: 73). Hraní na flétnu – je-li „ponořené do pravdy vztahu“ (Buber 2005: 73) – tak pro umělce i toho, kdo mu naslouchá, dává zažít tvůrčí radost, „obejmout tvar“ (s)tvoření a alespoň na chvíli ocitnout v živé přítomnosti náruče Ty.¹³

Třetím zvoleným úryvkem je anekdota z *Chasidských příběhů* o Rabi Šmelkem z Mikulova na Moravě (sic!). „[...] *Rabi Šmelke se probudil až za bílého rána. Zjistil, jak dlouho spal, ale nelitoval toho, neboť pocítil dosud nepoznanou sluneční jasnost. Šel do modlitebny a modlil se před obcí jako obvykle. Lidem z obce to však připadalo, jako by ho ještě nikdy neslyšeli; tak ovládl a osvobodil veškerou tu sílu své svatosti. Jakmile zanotoval Píseň moře [Ex. 15.1-18], museli se – jak se vypráví – popadnout za okraje svých kaftanů, neboť se báli, že by je mohly smáčet vpravo i vlevo se vzdouvající vlny.*“ (Buber 2015: 61)¹⁴ V této

13. Takovéto interpretace Buberova výroku se svým vyzněním přibližuje následujícímu výroku Rabi Nachmana z Braclavi: „*Nejpřímější cesta k vymanění se z tohoto materiálního světa a ke spojení se s Bohem vede skrze hudbu a píseň. I když neumíš dobře zpívat, zpívej. Zpívej si sám pro sebe. Zpívej si v soukromí svého domova. Ale zpívej.*“ (Nachman 2007: 49)

14. Stejnou pasáž najdeme v mírně pozměněné verzi i v *Chasidských vyprávěních* (Buber 2002: 223–224).

anekdotě, která odmítá askezi, funguje píseň jako zintezivnění, jako medium předávající radost, jako průlom posvěcení.

Shrňme-li to podstatné z předchozích úryvků a kontextualizujeme-li to s tím, co bylo řečeno o Buberově filozofické antropologii jako o cestě, je autentická píseň především posvěcováním skutečnosti, je – coby „Ty“ – průzorem k věčnému Ty. Při zpěvu „ponořeném do pravdy vztahu“ (Buber 2005: 73) se tak – řečí chasidského mýtu – „uvolňují božské jiskry, aby putovaly zpět k Bohu“ (Buber 2015: 62). Rytmus, rytmický pohyb písně nás zároveň může *rozhoupat* k rozhodnutí: může nás přivést k návratu na cestu, pokud jsme na cestu pozapomněli a náš zapouzdřený životní (ne)pohyb „se začne uzavírat do víru“ jako v případě Kaina, nebo „tekoucí voda začne zamrzat“ jako v případě Jimy (Buber 1994: 117). Upadáme-li, podle Bubera, do ne-směru a nutně tedy do zla, může pomoci píseň. Vždyť v písni je vepsáno to nejpodstatnější: *vědomí cesty*. Pohupuje-li se sedící Strážničan při zpěvu „jako krácející šuhaj: kolébá se ze strany na stranu“ (Úlehla 1949: 313), jsou pak přímo do podstaty písně zapsány i naše *kroky na životní cestě*.

VI. Píseň o vlaštovce

Nyní konečně představme druhého účastníka setkání, píseň *Lietala ta(m) lastovienka, lietala*. Píseň je bohatě doložená na Slovensku i na Moravě,¹⁵ já jsem ji zaznamenal v červnu 2018 na západním Slovensku v obci Horná Mariková v podáních sester Anny a Cecilie Patáčíkových, v kratší variantě pak také v sousední obci Papradno.¹⁶ V tomto textu se soustředím na marikovskou verzi.¹⁷

15. Viz např. Bartók 2007, č. 1539b; Bartoš – Janáček 1899–1901, č. 1379; Úlehla 1949, č. 77; Smutný 1/12 (<http://folksong.eu/melody/17069>).

16. V Papradně jsem u Alžbety Baštěkové (*1927) zapsal blízkou variantu, odlišnou dialektem (např. „bujes“ v Marikové oproti „budzeš“ v Papradně), nápěvem a počtem strof. Alžbeta Baštěková končila verši *Já sa bujem, krahuliček, vydávat, / až sa budú suchý javor zeleňat*, a tak uzavřela píseň optimistickému vyznění, resp. nechala otevřený konec. Přitom nelze říct, že by její verze byla nekompletní. Se zpěvačkou

Do Horné Marikové jsem vyjel na základě doporučení sběratele lidových písní, muzikanta a pedagoga Jaroslava Smutného z Veselí nad Moravou (* 1934), s nímž jsem se setkal v červnu 2017, když hrál na hornácké poměry nezvykle melodicky na kontrabas v hudecké formaci Petra Mičky v Blatnici pod sv. Antonínkem pro několik pražských filmařů a jejich přátel. Po telefonické domluvě jsem v červenci 2017 v bytě Jaroslava Smutného naskenoval a na webu www.folksong.eu zveřejnil zápisy lidových písní, které J. Smutný shromáždil společně se svojí manželkou Vlastou Smutnou od začátku 50. let 20. století.¹⁸ Na moji otázku, kde byl sběr nejlepší, mi Smutný řekl, že právě v Horné Marikové, tam že mu zpívala „celá škola“ a také se na Púchovsku v písních uchovala zvětšená kvarta, typická pro karpatský region.¹⁹ Následující rok jsem se tedy vydal do Horné Marikové s tím, že se pokusím o záznam písní na nahrávací zařízení ZOOM H4n a zároveň vyplním přání Jaroslava Smutného a vrátím písničky, které sebral, zpět do dědin. Marikovskou část naskenovaného sběru jsem poslal předem vedoucí místního folklorního souboru Žrnovianka Ľubici Kyselové, na níž jsem získal kontakt od starosty Horné Marikové. Od starosty jsem se dozvěděl, že sestry Patáčíkovy ještě žijí. Společně s Ľubicou Kyselovou jsem se tak mohl 56 let po zápisu manželů Smutných vydat za sestrami, které spolu žijí v jednom domku. Po vřelém přijetí jsem u sester strávil jedno dopoledne a jedno odpoledne, zazpívaly celkem 25 písní a sdělily mi důležité informace – nepoužívaly zpěvníky, protože prý v chudém marikovském kraji ani žádné nebyly, písně se učily od otce zpívajícího na kanapi, na brigádách, cestou do kopce, na poli aj.

jsem měl možnost udělat záznam v Papradně dne 20. 6. 2018 díky Martině Koláčkové, manželce spolupracovnice webu folksong.eu, která z Papradna pochází a která mě s informatorkou seznámila. Záznam písně v podání papradňanské skupiny Dolinka viz <https://www.youtube.com/watch?v=zMeRIWPJ9aQ>.

17. V Horné Marikové sbíral Karel Plicka. Jeho záznamy (kterých je celkem 196!) shrnula Miriam Timková (2018), píseň *Lietala ta(m) lastovienka, lietala*, mezi nimi bohužel není.

18. Srov. <http://www.folksong.eu/collection/14656>. Vlasta Smutná zemřela v roce 2014.

19. O vlivu alikvotní flétny na toto lyrické zabarvení nářevů viz studii Mariana Friedla (2018).

*Zpěvačka Cecilia Patáčíková.
Foto Ondřej Skovajsa 2019*



Situace byla atypická v tom, že jsem žádal zpěvačky o zpěv písní podle seznamů a zápisů Jaroslava Smutného, přičemž u některých písní byly jako zpěvačky přímo uvedeny ony. K seznamu Jaroslava Smutného jsme se stále vraceli a já je povzbuzoval, tleskal a žádal o další písně.

Zpěvní projev sester Patáčíkových byl zajímavý v tom, že vždycky o chvíli dříve začínala Anna (* 1940), mladší a energičtější z obou sester, a starší Cecilie (* 1934) se přidávala. Tak v konkrétním případě písně *Lietala ta lastovienka*, *lietala* se starší sestra přidávala o tercii níž až na pátou slabiku (na slově „lastovienka“) a stejným způsobem pokračovala v každé další sloce, což je zřejmě pro zpěvní tradici na Púchovsku typické (Timková 2018: 106). Stejně tak uchovávaly sestry pro region typické nápěvy se zvýšenou kvartou. Místo obecně rozšířeného *Lietala ta lastovienka*, zpívaly počáteční verš jako *Lietala tam lastovienka* – ukazovací zájmeno tedy změnily na příslovce místa. Píseň o vlaštovce mi zazpívaly jako v pořadí devátou. Mnou vytvořená transkripce se jen minimálně liší od záznamu J. Smutného z roku 1961.

1. *Lietala tam lastovënka, lietala,
až sa ona něba, zeme týkala,
až sa ona něba, zeme týkala.*
2. *Priletěl k něj krahuliček, bělý pták,
či sa búješ, lastovënka, vydávac,
či sa búješ, lastovënka, vydávac.*
3. *Já sa búďem, krahuliček, vydávaf,
až sa búďe suchý javor zeleňaf.
až sa búďe suchý javor zeleňaf.*
4. *Doložil sa krahuliček rozumu,
nakúpel von zeleného hodvábu.
nakúpel von zeleného hodvábu.*
5. *Povešaf ho na konárek na kerík,
už sa von ten suchý javor zelení,
už sa von ten suchý javor zelení.²⁰*

Záhy po zazpívání si Anna (Hanka) Patáčíková posteskla: „*Ked' se kohokoli optáte, je to Hankina znieľka [...], každý mi prisuzuje tuto pieseň, ale tie Papradianky mi ju zobrali a na tom folklóre vyhráli s touto piesňou. Papradianky mi ju zobrali. To bola moja pieseň.*“²¹ Odkazovala k nedávné události, kdy folklorní soubor Podžiaran z Papradna postoupil do finále celonárodní slovenské televizní soutěže *Zem spieva* 2018 s několika písněmi, přičemž jednou z nich byla i *Lastovienka*.²² Šlo zde o fascinující nárokování si „písničky“ u lidového zpěváka, zdaleka jiný způsob vlastnictví, než jaký známe. Není tomu ovšem tak, že by si zpěváci přisvojením písně nárokovali, že obecně rozšířenou píseň vytvořili sami z ničeho (*creatio ex nihilo*), nebo že by ji z předem daného inventáře hudebních a textových formulí sami složili. Ostatně

20. V transkripci používám pouze jazykový inventář češtiny. Z lingvistického hlediska je zajímavé, že sestry v projevu kolísají mezi osobními zájmeny „ona“ (bez proteze) a „von“ s protezí. Vedle sebe pak stojí „búješ“ v 2. sg. oproti a „budēm“ v 1. sg. a „budē“ 3. sg.

21. Rozhovor s Annou Patáčíkovou v Horné Marikové dne 18. 6. 2018.

22. Viz „Folklórna skupina Podžiaran - Zem spieva.“ *YouTube* [online] [cit. 10. 10. 2019]. Dostupné z: <www.youtube.com/watch?v=LEDqSS9MsD0>.



Katalogizační listek ze sběru Vlasty a Jaroslava Smutných se záznamem písně *Lietala ta laštovička, lietala* (zdroj www.folksong.eu)

Anna Patáčíková dodala, že kdyby s písní vystoupily zpěvačky z Marikové, byla by tomu ráda, potěšilo by jí to (na rozdíl od „tých Papradnianek“).²³ Jedním z klíčů pro pochopení tohoto přisvojení je slovo „znělka“: jako televizní znělka ohlašuje pořad, tak píseň po svém odkazuje k osobitosti jednoho člověka z vesnice, vystihuje jeho životní pocit. Protože je písniček méně než lidí, může se stát, že si někdo bude nárokovat „stejnou“ píseň. Pokud je z vedlejší (konkurenční) vesnice, může dojít k podobné emotivní reakci jako u Anny Patáčíkové. Ono přisvojení má tedy spíš charakter vztahu k vybrané písni. Ta je informátorce průvodkyní na cestě životem, žena se cítila být hrdá na to, že právě „taková pekná piesnička“ je jí společnicí a že právě s touto písní si ji lidé spojují. Píseň o vlaštovce je tak pro zpěvačku výrazně méně v říši světa Ono (Ich-Es-Welt), než je tomu ve vztahu městského člověka k písni: tato menší „předmětnost“ písně je posílena právě tím, že se sestry Patáčíkovy – alespoň zpočátku – nesetkaly se zápisem či tiskem písně ve zpěvnících. Vláda Já-Ono, řečeno s Buberem, je v reziduálně orálním prostředí oslabena. Píseň tady není tolik předmětem, jako spíš svěřenou „živoucí bytostí“ řečeno s Ludvíkem Kubou (1923: 8), píseň není „před námi“, přivábí ji až nadechnutí ke zpěvu.

23. Rozhovor s Annou Patáčíkovou v Horné Marikové dne 18. 6. 2018.

V případě písně o vlaštovce a každé další ústně tradované písně tak papír a tiskařskou čern nahrazuje mnemopoetika, která dává písní v myslích zpěváků přežít a v jejich ústech zase později ožít. Mnemopoetikou myslíme textové rysy v lidové písni, které usnadňují její zapamatování a vybavení: v případě *Lastovienky* jde především o silné rýmové schéma a syntaktické a přírůstkové opakování (např. *Ked' sa buješ, lastovienka, vydávat?* – *Já sa bujem, krahuliček, vydávat, až sa buje, suchý javor zelenat*); v části opakování dochází k typické alegorizaci (lastovienka-milá, krahuliček-milý). Toto strukturní opakování a rýmové schéma můžeme chápat jako prvky vepisování Ty do Ono. Jedině v řiši „Ono“ může píseň přežít, protože se však vepisuje v tradičním prostředí „jen“ do paměti, nemá lidová píseň jako folklorní útvar jednou provždy ukotvenou pevnou formu.

VII. Setkání

Zbývá nám se vydat v intencích Buberovy antropologie a estetiky směrem k textu samotné písně o vlaštovce. První dva verše – zdá se – naznačují nešťastný život milé, svým letem se dotýká nebe i země, spěchá, hledá ženicha. V tom k ní „přileť“ milý alegorizovaný jako krahuliček a ptá se naoko, jakoby nezúčastněně, jak to má děvče s vdavkami. Dívka dílem vtipem, dílem zhrzeně odpoví ve stylu „až naprší a uschne“. Suchý javor není samozřejmě náhodný strom, který se tvůrci lidové písně namanul, ale odkazuje k nenaplněným vztahům dvojice a jejich celkovému vyčerpání. Zde některé verze končí. V marikovské verzi je třeba vyzdvihnout chlapcovo usebrané, krásně a vtipně vykonané dílo – ovázání stromu zelenou pentlí. Jde dokonce o umělecké dílo – dnešním jazykem jde o instalaci, žánrově doplněk krajiny, land art. To, co udělá milý, je zároveň pomíjivá, velice křehká instalace – podobně jako přednes písně – určená jenom pro milou. Při jejím uskutečnění chlapec balancuje subjektivní a mimetické v duchu toho, co jsme řekli výše, chlapec, objal „tvar“ (Gestalt) a magicky jej zaklel ve „výtvor“ (Gebild). Závěr je tlumočen ve třetí osobě a je v písni komentován slovy

„doložil sa krahuliček rozumu“: tady, chlapec udělá to rozumné, tj. oficializoval nabídku sňatku: svým uměleckým aktem (který může vycházet z tradičního strojení májky atd.) přesvědčí dívku, aby ještě obnovila důvěru v muže a v něj, že to s ní myslí dobře. Umění je zde zcela „ponořené do pravdy vztahu“ (Buber 2005: 73).

Interpretačním klíčem, který sugeruje radostnou společnou budoucnost dvojice, je v každé ze tří posledních slok dvakrát zopakovaný obraz zelenění. Zelená je nejfrekventovanější barvou v lidové písni, ať už je zelená či akt „zelenění“ zmíněn explicitně, či v zelených entitách (a jejich dalších drobnějších tvarech), jako je tráva, háj, věnec, louka, hora, pole, rozmarýn, strom, dub, javor aj.²⁴ Obecně je v české, moravské a slovenské lidové písni zelená barvou živosti, mládí, radosti, jarosti, atraktivity, touhy a erotiky.²⁵ Jejím významovým protikladem je obraz usychání. Je problematické postulovat jednoznačné výklady „zelené“, protože zkrátka záleží na tom „komu se (ne)zelení“, zda jenom jednomu, či oběma, či sokovi v lásce. Vždy záleží na konkrétním

24. Zde cituji podle jejich četnosti v kolokacích se zelenou podle <folksong.eu> (13. 8. 2019).

25. Zdá se, že informátorky jsou si vědomy tohoto „kódovaného“ symbolického významu textů. Sester Patáčíkových jsem se na toto neodvážil zeptat, protože nebyly vdané. Marie Jedličková (*1928) ze Slavkova u Brna, která ale vyrostla v Otnicích, mě však informovala, že „zelený háj“ byl místem schůzek milenců, protože „nebylo nikam jít moc chodit“ (Rozhovor ze 7. 10. 2018). Karolína Balušíková z Papradna, tedy z obce, která s Maríkovou sousedí, na druhou stranu hledala paralelu mezi dnešním „Stavíš se na čaj?“ a dřívějším „Dáš si mléko?“. (Rozhovor z 20. 6. 2018) Autenticita těchto svědectví by nás však neměla zastavit v hledání odpovědi na „kódovaná“ sdělení pouze v tradici moravské a slovenské vesnice: háj je navazuje na *topos* ideální krajiny coby *locus amuens* (Curtius 1998: 215.) I slavná píseň *V Strachotíně hájku* je podle Václava Černého předělavkou starší české taneční erotické písně s ptáky jako ptačími alegoriemi (Černý 1948: 177–185). Dokonce nejstarší doložená píseň v češtině *Dřevo se listem odívá* spojuje milostný nešťastné lásky se zelení. Spojení zeleně a lásky do této písně snad doputovalo z francouzské kurtoazní lyriky, která našla cestu do Čech přes německý *Minnesang* (srov. Jaluška 2010: 107–118). Obecnou symboliku zeleně dokládají vedle statisticky průkazných stovek kolokací a paralelismů (lze doložit mj. hledáním klíčového slova „zelený“ na webu www.folksong.eu) i situace, kde se zelenají entity, jež se v realitě nezelenají. Zelenají se třeba i okvětní lístky „růže“, v tomto případě jednoznačně jde o atraktivitu milé (Sušil 1998: 206, nápěv č. 250).

(kon)textu písni i žánru.²⁶ Řada obrazů v milostných lidových písních vyjadřuje právě nespokojenost redukce vztahu na vztah pouze erotický.²⁷ Obrazy zelené tak uspokojují jen jednoho účastníka vztahu, zejména chlapce, a reifikují druhého. Řečeno s Buberem: milenec, který ve vztahu nenalézá budoucnost a hledí jenom na erotickou rovinu, tak redukuje svůj postoj k dívce na Já-Ono a „[z]ákladní slovo Já-Ono nelze nikdy říkat celou bytostí“ (Buber 2005: 37). V lidové písni je řada obrazů, které vyjadřují tuto postojovou redukci na Já-Ono a které naznačují ne-lásku v tom, že milý „odmítá přijmout odpovědnost za jednotlivé Ty“ (Buber 2005: 48). Odmítnutí odpovědnosti tak znamená i Buberem už výše citovaný obraz zla jako ztráty směru, obraz tekoucí vody, která se uzavírá ve víru.

V případě *Lastovienky* je zelenající se javor symbolem otevřené budoucnosti naplněného a vzájemně „odpovědného“, tj. dialogického vztahu Já s Ty, píseň směřuje do budoucnosti, milenci jsou si vzájemnými Ty. V písni vítězí Ich-Du-Welt nad Ich-Es-Welt. Chlapec/krahulíček se v dívce/laštovičce setkává s Božím Ty, s touto intencí i jedná, když hedvábím obaluje větev suchého javoru. Dobro je spjato se směrem, k Ty směřovanou intencí, v „ukočirování“ vášni v sobě: „*Dobro je směr a vše, co se činí v zaměření; co je takto vykonáváno, činí se celou duší, takže všechny síly a vášně, s nimiž by se mohlo dělat zlo, společně vcházejí do takového činu.*“ (Buber 1994: 102–103)²⁸ V tomto

26. Výše uvedené konotační významy obrazu „zeleně“ se posunují v legendách i v baladách.

27. Srov. např. Marčokovu interpretaci slovenské písně *Travička zelená, zelenaj sa, / moja milá, premilená, nevydaj sa*, kde podle Marčoka milý chce, aby se milá nevzdávala: „travička zelená“ je podle Marčoka symbolem „planého milovania bez manželského sľubu“ (Marčok 1980: 60).

28. Srov. i jinde: „*Veškerý étos má svůj původ v jediném zjevení, ať už o něm ví, nebo ne; každé zjevení je však zjevením lidské služby ve prospěch cíle stvoření, služby, již má člověk zachovávat.*“ (Buber 1994: 120) A zlo naopak znamená absenci směru a vše z ní plynoucí: „*Zlo znamená absenci směru a vše, co se koná v ní a z ní – veškeré uchvacování, spoutávání, pohlcování, svádění, nucení, využívání, podmaňování, trápení a ničení existujících.*“ (Buber 1994: 102–103)

smyslu je chlapcův spontánní úkon jednoznačně cestou ven z vlastního neklidného hledání i cestou ven z neklidného „letu“ života dívky, jež „sa něba, zeme týkala“: je třeba vyzdvihnout důvtipný dialog dvojice, usebranost a čistě i vtipně provedený čin a na životní křižovatce posvěcení skutečnosti v dobrém „zeleném“ rozhodnutí. Bůh přebývá tam, kam mu umožníme vstoupit.

* Tento text vznikl s finanční podporou grantu poskytnutého GA UK č. 300218 „Paměť a formule v lidové písni“, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

Prameny a literatura:

- ALLENTUCK, Marcia 1971: Martin Buber's Aesthetic Theories: Some Reflections. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30, č. 1, s. 35–38.
- BARTÓK, Béla 2007: *Slovenské ľudové piesne*. III. Eds. Alica Elscheková a Oskár Elschek. Bratislava: Asco.
- BARTOŠ, František – Janáček, Leoš (eds.) 1899–1901: *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění.
- BUBER, Martin 1917: *Die Rede, die Lehre und das Lied*. Leipzig: Insel Verlag.
- BUBER, Martin 1922: *Daniel: Gespräche von der Verwirklichung* (Lipsko: Insel).
- BUBER, Martin 1955: *Der Mensch und Sein Gebild*. Heidelberg: Lambert Schneider.
- BUBER, Martin 1965: The Word that is Spoken. In: FRIEDMAN, Maurice (ed.): *The Knowledge of Man*. New York: Harper and Row, s. 110–120.
- BUBER, Martin 1994: *Obrazy dobra a zla*. Olomouc: Votobia.
- BUBER, Martin 2002: *Chasidská vyprávění*. Praha: Vyšehrad.
- BUBER, Martin 2005: *Já a Ty*. Praha: Kalich.
- BUBER, Martin 2015: *Úvahy o chasidismu*. Praha: Vyšehrad.
- BUBER, Martin 2016: *Extatická vyznání*. Praha: Vyšehrad.
- CURTIUS, Ernst R. 1998: *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda.
- ČERNÝ, Václav 1948: *Staročeská milostná lyrika*. Praha: Družstevní práce.
- FRIEDL, Marian 2018: Alikvotní flétna v „paměti“ písní severozápadních Karpat. In: PŘIBYLOVÁ, Irena a UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: O paměti*. Náměšť nad Oslavou, s. 72–85.
- HOŠEK, Pavel 2015: Martin Buber a chasidismus. In: BUBER, Martin: *Úvahy o chasidismu*. Praha: Vyšehrad, s. 89–108.
- JALUŠKA, Matouš 2010: Zelení muži, jarní slova. In: CÍLEK, Václav (ed.): *Cestami zelených mužů*. Praha: Malvern.
- KIRSCHBAUM, Howard – HENDERSON, Valerie 2016: *Rozhovory s Carlem R. Rogersem*. Praha: Portál.
- MARČOK, Vilém 1980: *Estetika a poetika ľudovej poezie*. Bratislava: Tatran.

- NACHMAN, Rabi z Braclavi 2007: *Prázdné křeslo: Nalézt naději a radost*. Praha: Volvox Globator.
- POLÁKOVÁ, Jolana 1995: *Filosofie dialogu*. Praha: Ježek.
- TIMKOVÁ, Miriam 2018: Ťahavé piesne v zápise Karola Plicku na príklade piesňových žánrov ze stredného Považia. *Musicologica Slovaca* 9 (35), č. 1, s. 103–124.
- ÚLEHLA, Vladimír 1949: *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový.
- SUŠIL, František 1998: *Moravské národní písně*. Páté vydání. Praha: Argo / Mladá Fronta.
- WEHR, Gerhard 1995: *Buber*. Olomouc: Votobia.

Internetové zdroje:

- Katalog lidové písně. Projekt digitalizace sbírek lidové hudby* [online] [cit. 10. 10. 2019]. Dostupné z: <www.folksong.eu>.

“The Dry Maple-tree is Turning Green”: the Philosophy of Martin Buber and the Living Folk Song

The text describes an imaginative encounter between the philosophy of Martin Buber (1878-1965) and a traditional love song from the western Slovak part of the Carpathian Arch. First, it deals with Buber's philosophical anthropology and aesthetics (“God is where we let him go”; Hasidic metaphor of life as a path; song rhythm leading to rocking movements of the legs being the “remembrancer or memory-holder” of the life path where man is God's partner); then with Buber's passing explicit attention to songs and folklore. The paper also introduces the second voice of the meeting – the love song “A Sparrow Used to Fly (that Way), to Fly” [Lietala ta(m) laštovienka, lietala], and the circumstances which led to the recording of it by the author (of this paper) in the village of Horná Marikova in western Slovakia in 2018. It also describes the singer's (Anna Patáčíková's) relationship to “her” song. In conclusion, the paper offers an interpretation of the love song with a happy ending from the position of Buber's anthropology and aesthetics. He introduces the notion of mnemopoetics and, focusing on the symbolism of the “dry maple-tree turning green” as a color of good hope and growth, suggests the mutuality of the responsibility and love between the two young lovers.

Key words: Martin Buber; hasidism; the philosophy of dialogue; phenomenology; symbols; mnemopoetics, folk song.

MEZI MOŘSKÝM PŘÍLIVEM A PÍSEČNÝM BŘEHEM: SVĚTSKÉ A SAKRÁLNÍ MOTIVY V SEFARDSKÉ SVATEBNÍ PÍSNÍ

Kateřina García

Úvodem

Předmětem tohoto příspěvku je rozbortextu, kontextu a symboliky konkrétní sefardské svatební písně. Zároveň se pokusím zamyslet nad původní funkcí této písně v rámci sefardského společenství, jakož i nad její současnou rekontextualizací v rámci tzv. world music. Jako konkrétní příklad jsem zvolila sefardskou svatební píseň *Ya salyó de la mar la galana* [Kráska vystoupila z moře], která se díky nevšední poetice textu a podmanivosti nápěvu stala oblíbenou součástí repertoáru mnoha hudebníků zaměřujících se na sefardskou hudbu, v širším smyslu na world music.

Nutno předeslat, že k danému tématu přistupuji nejen z pozice hispanistky, ale zároveň i zpěvačky, která tuto píseň pravidelně a úspěšně zařazuje do svého repertoáru. Můj příspěvek je tedy na jedné straně úvahou nad významem konkrétní sefardské svatební písně, na druhé straně nad jejím ukotvením v hispánském a obecněji vzato mediteránním kulturním povědomí. Z hlediska interpretace se pak můj zájem soustřeďuje na rekontextualizaci této písně poté, kdy opustila úzce vymezený rámec sefardských komunit východního Středomoří a pronikla prostřednictvím současných sefardských i jiných interpretů na světová festivalová pódia. Vzhledem ke svému akademickému i uměleckému zájmu jsem se rozhodla hovořit o specificky sefardské svatební písni, avšak věřím, že obdobné úvahy lze aplikovat na širokou oblast lidové písňové tvorby.

Sefardská svatební píseň

Sefardský písňový repertoár je jako celek příkladem pozoruhodného kulturního synkretismu, který je pro sefardskou diasporu charakteristický od jejího dějinného vzniku v roce 1492.

Sefardští Židé, kteří obývali Pyrenejský poloostrov od nepaměti,¹ si do zlomovým datem nastartovaného vyhnání odnesli kastilštinu a ostatní iberorománské jazyky, kterými v té době hovořili. Z této směsi jazykových vlivů se vyvinula sefardská španělština. Ta se stala nejen hlavním vyjadřovacím prostředkem sefardské kultury, ale vtiskla jí i svébytnou hispánskou kulturní identitu, jež se pak vyvíjela pod vlivem okolních národů východního Středomoří, aniž by však pozbyla svého veskrze židovského charakteru. A jsou to právě sefardské písně, které toto vzájemné prolínání středomořských kultur příkladně dokumentují. V tomto kontextu pak písně svatební – díky své specifické společenské funkci – představují jakýsi snový, hraniční prostor, ve kterém se symbolicky snoubí sféra světská se sférou sakrální a kulturní dědictví židovské a hispánské se prolíná s kulturami okolních národů.

Sefardské lidové písně byly po staletí zpívány především v uzavřeném prostředí severoafrických a osmanských židovských obcí, které si díky jedinečnému administrativnímu uspořádání, jakým byl osmanský *millet* (tj. jakési společenství národů pod osmanskou vládou), uchovaly svou kulturní a jazykovou odlišnost. Když Osmanská říše v druhé polovině 18. století přijala řadu modernizačních reforem (tzv. *Tanzimât* čili „reorganizace“) a do východního Středomoří začaly pronikat západoevropské kulturní vlivy, stala se hudební tradice sefardských komunit předmětem zájmu evropských etnografů, lingvistů a muzikologů. Prvotní průkopnické studie a „průzkumy terénu“ (např. Wagner 1930; Luria 1930; Crews 1935) následně posloužily jako základ pro souvislejší akademický výzkum od poloviny 20. století. Prostřednictvím prvních gramofonových nahrávek (Bernardete 1981: 3–13), jakož i díky prvním veřejným představením přesáhly sefardské písně hranice výhradně sefardského prostředí. Od poloviny 20. století je bylo možné slyšet také na četných nahrávkách a festivalových

1- Podle archeologických nálezů lze přítomnost židovských komunit na Pyrenejském poloostrově datovat od 1. století n. l., avšak podle sefardské tradice se zde vyskytovala mnohem dříve, v dobách Šalamounových (Díaz-Mas 1992: 1).

pódiích. Sefardské písně tímto postupně opustily svůj původní kulturní a společenský kontext a pronikly do nových kontextů, kde zároveň nabyly nových významů.

Nutno podotknout, že s nárůstem popularity sefardské hudby u nesefardských posluchačů (zejména od 60. let 20. století) probíhá rekontextualizace i v rovině etnické: stále častěji se setkáváme s interpretací sefardské hudby hudebníky z nežidovského prostředí, což vede k rozmanitým výsledkům a situacím, jak to výstižným způsobem zachytila Ruth Ellen Gruberová ve své knize *Virtually Jewish* (Gruber 2002: 225–234).

Proces dekontextualizace a rekontextualizace se dotýká sefardského repertoáru jako celku, zejména pak písní, které mají v sefardské kultuře přesně definovanou úlohu: dávají spirituální rozměr životu jedince i komunity. Svatební písně v tomto ohledu mohou posloužit jako dobrý příklad nejen proto, že měly v životě sefardských komunit přesně vymezenou funkci, ale i z toho důvodu, že se díky svým poetickým textům a podmanivým nápěvům časem zařadily mezi nejpoblíbenější a nejčastěji reprodukováné sefardské písně vůbec. Dokládá to dlouhodobý zájem jak ze strany interpretů, tak i posluchačů.

Svatební písně tvoří v rámci sefardského světského repertoáru zcela specifický tematický a funkční okruh, neboť představují jakýsi „lidový“ rámec samotné svatební liturgie. Zároveň však vytvářejí a současně i vymezují posvátný prostor, do kterého vstupují jejich interpreti i posluchači, a přímo se tak účastní průběhu svatebního rituálu.

Zde je namístě poznamenat, že svatební písně byly v sefardských komunitách tradičně zpívány především ženami, které doprovázely nevěstu během svatebních příprav až do okamžiku, kdy stanula po boku svého ženicha pod svatebním baldachýnem. Po samotném obřadu byly dále zpívány jako součást všeobecného veselí. Tímto bylo umožněno ženám, které byly jinak vyloučeny z přímé účasti na synagogální liturgii, aby se podílely na svatebním rituálu, byť se nejednalo o jeho základní obřad, ale spíše o jeho doprovodné složky.

***Ya salyó de la mar la galana* [Kráska vystoupila z moře]**

Jak již bylo předesláno výše, svatební písněň *Ya salyó de la mar la galana*, známa také pod názvem *La galana i el mar* [Kráska a moře], je jednou z nejpobulárnějších sefardských písni vřbec. Pro potřeby tohoto příspěvku se budu zabývat soluňskou variantou textu, jehož plné znění i český překlad připojuji:

*Muchachika stá en el banyo
vestida de kolorado*

*Échate a la mar i alkansa
échate a la mar...*

*Dívka je v koupeli,
oděná do rudých šatů*

*Ref: Vydej se na moře,
na moře se vydej...*

*A la mar yo byen me echava,
si la sfuegra lisensya me dava*

*Na moře já bych se vydala,
jen kdyby tchýně svolila.*

*Entre la mar i el río
mos krezyó un árvol de bembriyo.*

*Mezi přílivem a říčním proudem
kdouloň vyrostla.*

*Ya salyó de la mar la galana
kon un vestido al y blanco,
ya salyó de la mar:*

*Kráska už z moře vystoupila,
v růžových a bílých šatech
už z moře vystoupila.*

*La novya ya salyó del banyo,
el novyo la stá asperando,
ya salyó de la mar:*

*Nevěsta už z koupele vystoupila
a ženich na ni čeká,
už z moře vystoupila.*

*Entre la mar i la arena
mos krezyó un árvol de almendra
ya salyó de la mar:*

*Mezi přílivem a písčným břehem
vyrostla mandloň,
už vystoupila z moře.*

Formálně náleží tato píseň do okruhu zvaného *Cancionero*, doslova „zpěvník“ (Weich Shanak nedat.) a volně vychází ze základní struktury španělské lidové písně: několik slok opatřených asonančním rýmem, charakteristickým pro kastilskou lidovou poezii, je prokládáno opakujícím se refrémem, sloky případně sestávají z dvojverší, v nichž každý verš se opakuje dvakrát.

Interpretace písní z okruhu *Cancionero*, ve východním Středomoří nazývaných *kantigas* (písně), byla zpravidla jednohlasá, za účasti sólistky (*tanyadera*) doprovázené sborem. Instrumentální doprovod byl minimální, častěji se jednalo o doprovod perkusní. Ten mohl mít podobu jednoduchého rytmu udávaného na rámový buben nebo dvěma kovovými lžícemi, případně údery kovovou lžící o skleničku či jiný rezonující předmět domácí potřeby (Cohen 2010). Takováto původní, jednoduchá úprava je sice na hony vzdálená složitým aranžím moderních interpretů, je však neméně působivá. Účinek totiž umocňoval především samotný kontext a význam písně: to jest sakrálně-profánní rozměr svatebních oslav, ke kterým zpravidla směřoval nevěstin dosavadní život.

Svatební písně jsou součástí rituálu, který má nejen společenský, ale především náboženský význam, a tak v jejich textech nacházíme v bezprostředním sousedství symboliky světské symboliku náboženskou. Píseň *Ya salyó de la mar la galana* provádí interprety i posluchače přípravami na vlastní svatební obřad a prostřednictvím veskrze sugestivních metafor navozuje slavnostní atmosféru plnou napjatého očekávání. Je tedy předejrou k svatební liturgii a současně oslavou nevěsty v celé její kráse a čistotě.

Tematickou osu textu tvoří neustále se opakující zmínky o moři (*ya salyó de la mar la galana*), respektive výzvy k vyplutí na něj (*échate a la mar i alkansa*). Moře samotné má v sefardském kontextu řadu velmi důležitých konotací. Z hlediska geografického představuje Středomoří moře základní prostor, kolem něhož se utvářela sefardská diaspora (Bohlman 2008: 51). První Židé, kteří přišli na Pyrenejský poloostrov, tak podle sefardské tradice učinili na lodích fénických a řeckých kupců, a to kolem 6. století př. n. l. V roce 1492 a v letech následujících se většina Židů vypovězených ze Španělska nalodila ve španělských středomořských přístavech a plula v opačném směru, do severní Afriky, na Apeninský poloostrov a do východního Středomoří. Zde pak Sefardité zakládali komunity, tzv. druhé diaspory, kolem

nichž se ustavil prostor, který Max Weinreich označuje jako *Sefarad 2* (Weinreich 1980: 126). Moře je tedy cestou diaspory, jak v její první fázi po zničení jeruzalémského Chrámu, tak i v roce 1492 a v pozdějších stoletích. A konečně na úrovni eschatologické je Středomoří cestou návratu židovského národa do země zaslíbené, neboť na jeho vlnách připlouvají lodě přistěhovalců do Svaté země. Moře je tedy vymežujícím prostorem a současně cestou vyhnanství i návratu.

V rovině svatební symboliky chápeme moře jako nespoutaný, nevyzpytatelný živel, představující milostnou vášeň a její rozličná úskalí. Opakující se refrén *échate a la mar* je sefardským úslovím, které se používá jako výzva k riskování či vrhnutí se do nejisté činnosti (Saporta y Beja 1978: 123). V kontextu písně je vyjádřením nejistoty, kterou prožívá nevěsta před svatebním obřadem.

Několikrát je v písni zmíněna rituální lázeň *mikve*,² do které se nevěsta musí ponořit před svatebním obřadem a ze které pak vystupuje očištěna a oděna do rudých šatů (*muchachika stá en el banyo vestida de kolorado*). Koupel v očištné lázni je velmi důležitou součástí sefardské svatby, po které následuje oslava na počest nevěsty ve výlučně ženské společnosti, tzv. *noche de novia*, jež je pro tuto píseň kontextem nejvhodnějším. Není bez zajímavosti, že motiv *mikve* se v textu písně objevuje v juxtapozici s profánními, erotickými konotacemi moře. Vodní živel zde tudíž plní dvojí funkci: je zároveň symbolem rituální očisty a příslibem milostné vášně a plodnosti.

Text písně prostřednictvím metafor a symbolů navozuje poetickou atmosféru, prostoupenou téměř hmatatelným napětím. To se týká jak roviny osobní (nevěsta se připravuje na zásadní přechodový rituál), tak i společenské, neboť v textu nacházíme i okrajovou zmínku obavy z budoucí tchýně (*a la mar yo byen me echava, si la sfuegra lisensya me dava*). Konečně zde zaznamenáváme i napětí erotické, které je vyjádřeno nejen symbolikou mořského přílivu, ale především obrazy dvou kvetoucích stromů.

2. Viz 1. sloka: *Muchachika stá en el banyo*, rovněž 5. sloka: *La novya ya salyó del banyo*.

Plod kdouloně, oblá a sladká kdoule (*bembriyo*), má ve Středomoří již odpradávná jednoznačně erotické konotace. V antickém Řecku byla kdouloň spojována s kultem bohyně Afrodity a její plody se používaly během svatebních obřadů k oslazení dechu novomanželů, v kultuře španělské od středověku symbolizuje milostnou vášeň: v tomto smyslu se objevuje např. v jedné z *Příkladných novel* (1613) Miguela de Cervantese, nazvané *Licenciát Sklíčko*,³ nebo v *Pokladnici kastilského španělského jazyka* Sebastiána de Covarrubias (1611).⁴ V moderní španělské literatuře pak nacházíme symbol kdoule např. v díle španělského básníka Federica Garcíi Lorcy (1898–1936), jehož básně jsou prostoupeny erotickou symbolikou a tématem nenaplněné či neopětované lásky.

Druhým stromem zmíněným v písni je mandloň (*árvol de almendra*), jež je rovněž významným symbolem jak profánním, tak sakrálním. Mandloň především značí znovuzrození a naději, jelikož rozkvétá brzy zjara, dříve než se strom obalí listy. Mandloň a její plody jsou rovněž několikrát zmiňovány ve Starém zákoně: v knize Genesis 43:11 jsou vyjmenovány mezi nejcennějšími plody země.⁵ Dále je mandloň symbolem izraelitského kmene Levi: Áronův mandloňový prut rozkvétá na znamení, že z kmene Levi budou pocházet budoucí kněží v jeruzalémském Chrámu (Numeri 17:23).⁶ Současně se rozkvetlá mandloňová ratolest stává

3. „Y así, aconsejada de una morisca, en un membrillo toledano dio a Tomás unos destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla.“ [A tímto způsobem, na radu jedné Maurky, podala Tomásovi v toledské kdouli to, čemu někteří říkají kouzlo, v domnění, že ho proti jeho vůli donutí, aby se do ní zamiloval.] (Cervantes 2001: 276)

4. Covarrubias ve své knize *Tesoro de la lengua castellana o española* poukazuje v této souvislosti na tvar kdoule, který připomíná ženské přirození (Covarrubias 1995: 747).

5. „Otec Izrael jim řekl: „Když to tak musí být, učíte toto: Vezměte si do nádob něco opévaných vzácností země a doneste je dolů tomu muži jako dar: trochu mastixu a trochu medu, ladanum a masti, pistácie a mandle.“ (Pro všechny biblické citáty byl použit Český ekumenický překlad – viz seznam použité literatury).

6. „Když pak nazítří Mojžiš vešel do stanu svědeckví, hle, Áronova hůl za dům Léviho vypučela, vyrazilo poupě, rozkvetl květ a dozrálý mandle.“

předobrazem pro *menoru*, sedmiramenný svícen jeruzalémského Chrámu a symbol judaismu (Exodus 25:31-34).⁷

Mandle jsou také neoddělitelnou součástí kultury španělské: jejich všestranné využití ve španělské kuchyni z nich činí častý motiv ve španělské lidové poezii a písni. V kontextu náboženském jsou pak bělostné mandloňové květy spojovány s neposkvrněností Panny Marie.

V neposlední řadě jsou místa, na kterých oba stromy vyrůstají a rozkvétají, významná z hlediska symbolického: kdouloň vyrůstá mezi mořskými vlnami a říčním proudem (*entre la mar i el río, mos krezyó un árvol de bembriyo*) a mandloň mezi mořským příbojem a písčným břehem (*entre la mar i la arena, mos krezyó un árvol de almendra*), tedy na pomezí dvou světů v místech, kde se sladkovodní proud vlévá do nekonečné mořské hladiny a kde nekonečně přelévavé mořské vlny narážejí na pevnou zem. Stejně tak nevěsta v tomto snovém, posvátném prostoru vystupuje z mořského příboje a rozkvétá z mladé dívky ve zralou ženu.

Závěrem

Jak je z příkladu písně *Ya salyó de la mar la galana* patrné, sefardská svatební píseň je především písni ukotvenou v konkrétním situačním kontextu a protkanou bohatou symbolikou, která působí na několika významových rovinách. S popularizací sefardské písně v druhé polovině 20. století, a především pak v souvislosti s rozvojem žánru world music, dochází k její radikální dekontextualizaci a rovněž i k její desakralizaci. Píseň během tohoto procesu ztrácí svůj původní význam a stává se jednoduše součástí repertoáru konkrétního umělce. V okamžiku, kdy je

7. „Zhotovíš svícen z čistého zlata. Svícen bude mít vytepaný dřík a prut; jeho kalichy, číšky a květy budou s ním zhotoveny z jednoho kusu. / Z jeho stran bude vycházet šest prutů, tři pruty svícnu po jedné straně a tři pruty svícnu po druhé straně. / Na jednom prutu budou tři kalichy podobné mandloňovému květu: číška a květ. A tři kalichy podobné mandloňovému květu na druhém prutu: číška a květ. Tak to bude na všech šesti prutech vycházejících ze svícnu. / Na svícnu budou čtyři kalichy podobné mandloňovému květu s číškami a květy.“

osvojena interprety mimo sefardský kontext, se toto „odcizení“ může zdát dvojnásobným: píseň pozbývá svého původního smyslu a stává se jakýmsi *pouhým* kulturním artefaktem.

Tento proces však nemusí mít za výsledek jen vytržení písně z jejího původního kontextu a její zevšednění: v okamžiku své rekontextualizace totiž píseň nabývá nových, nepředvídatelných konotací a zároveň se může stát prostředkem k vyjádření spirituality samotného interpreta. Tento aspekt je obzvlášť relevantní v dnešní době, kdy individuální duchovní prožitek často nahrazuje spiritualitu kolektivní a organizovanou. V neposlední řadě je třeba vzít v úvahu i prožitek posluchače, jenž píseň přijímá, vnitřně si ji osvojuje a promítá do ní své vlastní zkušenosti. V jeho nitru pak píseň může nabýt nových spirituálních významů. K tomu však může podle mého názoru dojít pouze v případě, kdy informovaný interpret přistupuje k obsahu a symbolickému odkazu písně s tvůrčí pokorou, úctou a pochopením. Jen tak může píseň v novém kontextu ožít novými významy, jen tak může mít její soudobá interpretace skutečný smysl.

Prameny a literatura:

- „Bible. Český ekumenický překlad.“ *Česká biblická společnost* [online] [cit. 15. 7. 2019]. Dostupné z: <<http://www.biblenet.cz/>>.
- BERNARDETE, Mair José 1981: *Judeo-Spanish Ballads From New-York, Collected by Mair José Bernardete*. Eds. Samuel G. Armistead a Joseph H. Silverman. Berkeley: University of California Press.
- BOHLMAN, Philip 2008: *Jewish Music and Modernity*. Oxford–New York: Oxford University Press.
- CERVANTES, Miguel de 2001: Novela del Licenciado Vidriera. In: GARCÍA LÓPEZ, Jorge (ed.): *Novelas ejemplares*. Barcelona: Editorial Crítica, s. 265–301.
- COHEN, Judith R. 2010: Judeo-Spanish song: a Mediterranean-wide interactive tradition. *Trans. Revista Transcultural de Música* 2010, č. 14, s. 1–8 [cit. 20. 9. 2019]. Dostupné z: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=822/82220947013>>
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de 1995: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Editorial Castalia.

- CREWS, Cynthia 1935: *Recherches sur le Judéo-Espagnol dans les Pays Balkaniques*. Paris: Droz.
- DÍAZ-MAS, Paloma 1992: *Sephardim, The Jews from Spain*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- GRUBER, Ruth Ellen 2002: *Virtually Jewish*. Berkeley: University of California Press.
- LURIA, Max Aaron 1930: *A study of the Monastir dialect of Judeo-spanish based on oral material collected in Monastir, Yugo-Slavia*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- SAPORTA Y BEJA, Enrique 1979: *Refranes de los Judíos Sefardies*. Barcelona: Ameller Ediciones, str. 123.
- WAGNER, Max Leopold 1930: *Caracteres generales del Judeo-español de Oriente*. (=Anejos de la Revista de Filología Española, XII). Madrid: Hernando.
- WEICH SHANAK, Susana (nedat.): „Romancero, Coplas and Cancionero: Typology of the Judeo-Spanish repertoire.“ *The National Library of Israel* [online] [cit. 16. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://web.nli.org.il/sites/NLI/English/music/Compilations/Pages/Judeo-Spanish.aspx>>.
- WEINREICH, Max 1980: *History of the Yiddish Language*. Chicago–London: University of Chicago Press.

Výběr z diskografie (v chronologickém pořadí):

- Savina Yannatou & Primavera en Saloniko, *Anoxi sti Saloniki* (Lyra Records, 1995): „Ya salio de la mar la galana.“ *YouTube* [online] [cit. 20. 10. 2019]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=S4c6BsC98bs>>.
- David Saltiel, *Jewish-Spanish Songs From Thessaloniki* (Oriente Musik, 1998): „La Galana y la Mar.“ *YouTube* [online] [cit. 20. 10. 2019]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=yuls9K5-9bg&list=PL3r3uAODtCvjmRoCewlG5eSmeG6cHJ7ul&index=8>>.
- Ofri Eliaz, *Ya salió de la mar: Judeo-Spanish Songs* (Ofri Eliaz, 2005): „Ya salió de la mar la galana.“ *YouTube* [online] [cit. 20. 10. 2019]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=mdVF2Vb5kIg>>.
- Aman Aman (feat. Mara Aranda), *Música i cants sefardis d'Orient i Occident*. (Galileo Music Communication, 2007): „La galana y el mar & Ajuar de novia galana (Contrafacte).“ *YouTube* [online] [cit. 20. 10. 2019]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=cYmtAPv2tso>>.
- Mor Karbasi, *The Beauty and the Sea* (Mintaka, 2008): „La galana i la mar.“ *YouTube* [online] [cit. 20. 10. 2019]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=1cTWICVR6EQ>>.

Between the Waves and the Sea Strand: Sacred and Profane Themes in a Sephardic Wedding Song

The collective identity of the Sephardic people has always been defined, first and foremost, by their religious identity. The Sacred permeated every aspect of the Sephardic communities' existence. Naturally, this type of mentality got reflected in their traditional song repertoire. Although the Judeo-Spanish language, the principal vector of the Sephardic tradition, is nowadays slowly becoming an endangered species, Sephardic songs still represent one of the fundamental markers of Sephardic identity. The Sephardic song heritage remains a timeless landscape wherein the Sephardim nurture their collective memory and imagination; it is the repository of their cultural history, their customs and their relationship with the Sacred. The song *Ya salyó de la mar la galana* [The Beauty Emerged from the Sea] was traditionally sung as part of the wedding celebrations in the Sephardic communities of the Eastern Mediterranean, thus forming the song framework of wedding liturgy. Its lyrics describe the preparation of the bride for the wedding ceremony, following her emergence from the ritual bath to her arrival at the wedding canopy. The rich Mediterranean wedding and erotic symbolism of the song is interwoven with religious references and imagery, creating a dreamlike scenery where the Jewish culture meets the cultures of surrounding nations, where East meets West, and where the Sacred meets the Profane.

Key words: Sephardic wedding song; wedding imagery; contemporary Sephardic song interpretation; Judeo-Spanish.

BETWEEN THE WAVES AND THE SEA STRAND: SACRED AND PROFANE THEMES IN A SEPHARDIC WEDDING SONG

Kateřina García

Introduction

It is the aim of the present contribution to provide an analysis of the text, context and symbolism of a concrete Sephardic wedding song. At the same time I will also elaborate on the original function of this song in the broader framework of the Sephardic community, as well as on its re-contextualisation within the so-called *world music* movement. I have selected as a case study the Sephardic wedding song *Ya salyó de la mar la galana* [The Beauty Emerged from the Sea], which, thanks to the poetic quality of its lyrics and the captivating beauty of its air, has become a favourite staple of the repertory of many interpreters specialised in Sephardic music performance, as well as in world music in a broader sense. The reader must be forewarned that I will be approaching the subject from my position as Hispanist and also a singer who interprets this song often to the acclaim of various audiences. My contribution is therefore conceived as a reflection on the significance of a concrete Sephardic wedding song, as well as on its anchoring in a wider Hispanic, and Mediterranean cultural context. From the point of view of interpretation, my interest is centered on the re-contextualisation of the song after it has been displaced from the narrowly-defined framework of the Sephardic communities of the Eastern Mediterranean, and begins to appear on world festival stages, through its interpretation by artists of both Sephardic and non-Sephardic origin. Given my academic and artistic interests, I have decided to address the concrete example of Sephardic wedding song; I believe, however, that similar reflections can be applied to traditional music in a broader international context.

Sephardic wedding song

Traditional Sephardic songs are an example of the singular cultural syncretism that characterises the Sephardic Diaspora from its historical beginnings in the year 1492. Sephardic Jews, who had inhabited the Iberian Peninsula since times immemorial,¹ brought with them into exile the Castilian language, alongside the other Iberian Romance vernaculars spoken at the time. From this mix of linguistic material emerged Judeo-Spanish, which not only became the chief medium of expression of Sephardic culture, but gave it a decidedly Hispanic cultural imprint, which further developed under the influence of the surrounding cultures of the Eastern Mediterranean, without ever losing its fundamentally Jewish character. And it is precisely the Sephardic traditional song repertory where this mutual influence of Mediterranean cultures is best documented. Furthermore, in this context, wedding songs – thanks to their specific social function – represent a liminal, oneiric space, where on a symbolic level the sacred sphere meets the profane, and where the Jewish and Hispanic cultural heritage becomes interwoven with elements of surrounding cultures.

Traditional Sephardic songs had been for centuries performed principally within the secluded environment of North-African and Ottoman Jewish communities. The latter had, thanks to the unique administrative arrangement of the Ottoman *millet* (that is, a commonwealth of nations under Ottoman rule), maintained their cultural and linguistic singularity. When in the second half of the eighteenth century the Ottoman Empire underwent a series of modernizing reforms (known as *Tanzimât* or “reorganisation”) and European cultural influences began to reach the Eastern Mediterranean, the musical tradition of the Sephardic Jews captivated the interest and imagination of

1. According to archaeological evidence it is possible to trace Jewish presence on the Iberian Peninsula to the 1st century AD, however according to Sephardic tradition, Jewish communities existed here much earlier, already in times of King Solomon (Díaz-Mas 1992: 1).

European ethnographers, linguists and musicologists. The first pioneering studies and field research projects (see, for instance, Wagner 1930; Luria 1930; Crews 1935) served as a basis for more narrowly focused academic research from the mid-twentieth century onwards. Through the medium of the first phonograph recordings (Bernardete 1981: 3-13) and public performances traditional Sephardic song overcame the frame of an exclusively Sephardic context. From the mid-twentieth century onwards, they were increasingly recorded and performed on international stages.

It is noteworthy that with an increase in popularity of Sephardic song among non-Sephardic audiences (particularly from the 1960s on) a re-contextualisation takes place also on an ethnic level; ever more frequently we encounter interpretations of Sephardic music by non-Jewish musicians, leading to variety of results and situations, poignantly described by Ruth Ellen Gruber in her book *Virtually Jewish* (Gruber 2002: 225-234).

This process of de- and re-contextualisation concerns the Sephardic song repertory as a whole, but particularly those songs which have defined roles in the lives of the Sephardic community. Wedding songs can in this sense serve as an excellent case study, not only because they had a very definite function in bringing a spiritual dimension to life-cycle celebrations, but also because, due to their poetic texts and captivating airs they arguably became the most beloved of Sephardic songs, as illustrated by their lasting popularity among audiences and interpreters alike.

Wedding songs represent a specific thematic and functional repertory within the Sephardic song tradition, as they establish a “popular” framework of sorts to the wedding liturgy proper. Simultaneously, they create and define a sacred space wherein interpreters and audiences alike can become immersed, and thus actively participate in the wedding ritual.

It is vitally important to note that in Sephardic communities wedding songs were almost exclusively performed by the women who accompanied the bride during the preparation for her wedding ceremony, until the moment when she stood beside her

groom under the wedding canopy. After the wedding ceremony, they were sung as part of the general merriment and celebration. Thus women, who were excluded from the liturgical aspect of the celebration, were enabled to participate in the wedding ritual, albeit not in its core elements, but rather in its accompanying events.

***Ya salyó de la mar la galana* [The Beauty Emerged from the Sea]**

As noted above, the wedding song *Ya salyó de la mar la galana*, also known under the title *La galana i el mar* [The Beauty and the Sea], is today one of the most popular Sephardic songs. For the purposes of this contribution, I will refer to the Salonica variant of the text, which is included below alongside its English translation:

<i>Muchachika stá en el banyo</i>	<i>The maiden is in the bath,</i>
<i>vestida de kolorado</i>	<i>Dressed in bright red,</i>
<i>Échate a la mar i alkansa</i>	<i>Chorus: Set sail and go to sea,</i>
<i>échate a la mar...</i>	<i>Go to sea...</i>
<i>A la mar yo byen me echava,</i>	<i>I would gladly go to sea,</i>
<i>si la sfuegra lisensya me dava</i>	<i>If only my mother-in-law allowed it.</i>
<i>Entre la mar i el río</i>	<i>Between the sea and the river bank</i>
<i>mos krezyó un árvol de bembriyo.</i>	<i>There grew a quince tree.</i>
<i>Ya salyó de la mar la galana</i>	<i>The maiden emerged from the sea,</i>
<i>kon un vestido al y blanco,</i>	<i>Dressed in white and pink</i>
<i>ya salyó de la mar.</i>	<i>She emerged from the sea.</i>
<i>La novya ya salyó del banyo,</i>	<i>The bride emerged from the sea</i>
<i>el novyo la stá asperando,</i>	<i>And the groom is awaiting,</i>
<i>ya salyó de la mar.</i>	<i>She emerged from the sea.</i>
<i>Entre la mar i la arena</i>	<i>Between the waves and the sea-strand</i>
<i>mos krezyó un árvol de almendra</i>	<i>There grew an almond tree,</i>
<i>ya salyó de la mar.</i>	<i>She emerged from the sea.</i>

Formally the song belongs to the repertory of the so-called *Cancionero* (for a typology of Sephardic song see Weich Shanak, n.d.) and it is freely based on the structure of Spanish popular song: several stanzas with assonance rhyme, so characteristic of Castilian folk poetry, are completed with a recurrent refrain. Alternatively stanzas are composed of couplets, each line repeated twice.

The interpretation of songs from the *Cancionero* repertory, called *kantigas* in the Eastern Mediterranean and *kantes* in North Africa, was carried out in unison by a lead singer (the *tanyadera*) assisted by a chorus of accompanying voices in the refrains and repetitions. Instrumental accompaniment was minimal, usually restricted to percussion. This most often consisted of a simple rhythm played on a frame drum, or two metal spoons, alternatively by striking a metal spoon against a glass or other resonating object of household use (Cohen 2010). This original form of accompaniment is very distant from the complex arrangements of modern interpreters, however it is by no means less effective. The resulting impact of the song was magnified by its very context and significance: that is, the sacred, and at once profane dimension of the wedding celebration, which had traditionally been the goal which the life of the bride had gravitated towards.

Wedding songs are an intrinsic component of a ritual of paramount social, but above all religious significance, and thus in their lyrics we encounter religious symbols in close proximity of the profane. The song *Ya salyó de la mar la galana* leads both interpreters and audience throughout the bride's preparation for the wedding ceremony, and by means of highly suggestive metaphorical imagery creates a festive atmosphere full of tension and anticipation. It is the forepart of wedding liturgy and at the same time a celebration of the bride, in all her beauty and radiance.

The thematic core of the song is represented by recurring mentions of the sea (*ya salyó de la mar la galana*), or encouragement to set sail (*échate a la mar y alkansa*). The sea itself holds a series of important connotations in the Sephardic context. From a geographical perspective the Mediterranean represents

the fundamental space around which the Sephardic Diaspora is established (Bohlman 2008: 51). The first Jews who reached the shores of the Iberian Peninsula did so according to Sephardic tradition on board Phoenician and Greek merchant ships, around the sixth century BC. In 1492 and the years that followed, the majority of Sephardic Jews set sail from Spain's Mediterranean ports and travelled in the opposite direction, towards North Africa, the Italic Peninsula and the Eastern Mediterranean. Here Sephardim established the centres of their second diaspora, which Max Weinreich refers to as *Sepharad 2* (Weinreich 1980: 126). The sea is thus the road towards exile, both in its initial phase following the destruction of the Second Temple of Jerusalem, as well as in 1492, and ensuing centuries. Ultimately, on an eschatological level, the Mediterranean represents the return of the Jewish people to their promised land, as its waves carry forth the ships of immigrants to the Holy Land. The sea is therefore both a defining space and simultaneously the way of exile and return.

Within the context of wedding symbolism, we understand the sea as an untamed, unpredictable force of nature, symbolic of erotic desire and its many uncertainties. The recurring refrain *échate a la mar* is, at the same time, a Sephardic proverb employed as an encouragement to risky, daring behaviour (Saporta y Beja 1978: 123). Here it represents the feelings of insecurity experienced by the bride before the wedding ceremony.

Several times in the text we encounter references to the ritual bath, or *mikveh*,² into which the bride must immerse prior to the wedding ceremony and from which she emerges dressed in red (*muchachika stá en el banyo vestida de kolorado*). The immersion in the ritual bath is a key element of the Sephardic wedding, followed by the *noche de novia*, a celebration in honor of the bride in exclusively female company, which provides an

2. See verses 1 (*Muchachika stá en el banyo*) and 5 (*La novya ya salyó del banyo*).

ideal backdrop to this song. Interestingly, the motif of the *mikveh* appears juxtaposed to the profane, erotic connotations of the sea. Water holds therefore dual significance: it is both a symbol of ritual purification, and a promise of love and fertility.

Through the use of metaphor, the lyrics evoke a poetic atmosphere permeated by an almost tangible tension, both on a personal level (the bride is preparing for a fundamental rite of passage), and societal, as here we also find a mention of concern about the future mother-in-law (*a la mar yo byen me echava, si la sfuegra lisensya me dava*). Finally we also perceive a tension of erotic nature which is represented not only by the motif of the sea-tide, but also by the images of two blooming trees.

The fruit of the quince tree, the sweet and round quince (*bembriyo*) has always had undeniably erotic connotations in the Mediterranean world. In Ancient Greece quinces were associated with the cult of the goddess Aphrodite and used in the course of wedding celebrations to sweeten the breath of the newly-weds. In Spanish culture since the Medieval period, the quince is identified with erotic desire; in this sense we encounter it, for instance, in one of the *Novelas ejemplares*, or *Exemplary Novels* (1613) by Miguel de Cervantes entitled “Novela del Licenciado Vidriera”, [Doctor Glass-Case],³ or in Sebastián de Covarrubias’ *Treasury of the Castilian Spanish Language* (1611).⁴ In modern Spanish literature we find the symbol of the quince in the work of poet Federico García Lorca (1898-1936), whose poems are permeated by erotic symbolism and the themes of unfulfilled or unrequited love.

3. “Y así, aconsejada de una morisca, en un membrillo toledano dio a Tomás unos destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla.” (Cervantes 2001: 276). [So, by the advice of a Morisca woman, she took a Toledan quince, and in that fruit she gave him one of those contrivances called charms, thinking that she was thereby forcing him to love her.” Transl. by Walter K. Kelly (1881)].

4. In relation to this, Covarrubias in his work *Treasury of the Castilian Spanish Language* refers to the similarity of shape between the quince and the female genitalia (Covarrubias 1995: 747).

The second tree mentioned in the song is the almond tree (*árvol de almendra*), which is also an important symbol, both sacred, and profane. Above all the almond tree symbolises hope and rebirth as it blossoms before its leaves begin to grow. The almond tree and its fruit are also mentioned several times in the Old Testament, in the Book of Genesis (43:11), where they are listed among the most precious fruits of the earth.⁵ Furthermore, the almond tree is the symbol of the Tribe of Levi: Aaron's almond rod blossoms to indicate that it will be from this tribe that future priests of the Temple of Jerusalem will be recruited (Numbers 17:23).⁶ And ultimately, a flowering almond bough becomes the image upon which the *menorah*, the candle-holder of the Temple of Jerusalem and symbol of Judaism, will be modelled.⁷

Almonds are also a quintessential element of Spanish culture; their multiple uses in Spanish cuisine make them a frequent motif in Spanish folk poetry and song. In a spiritual context the white almond blossoms are also associated with the purity of the Virgin Mary.

Ultimately, the places where both trees grow and blossom are also significant: the quince tree grows between the sea waves and the river bank (*entre la mar i el río, mos krezyó un árvol de*

5. "And their father Israel said unto them: 'If it be so now, do this: take of the choice of fruits of the land in your vessels, and carry down the man a present, a little balm, and a little honey, spicery and laudanum, nuts, and almonds;'" [all Biblical quotes from *The Holy Scriptures According to the Masoretic Text, A New Translation* (see list of sources)].
6. "And it came to pass on the morrow, that Moses went into the tent of the testimony; and, behold, the rod of Aaron for the house of Levi was budded, and put forth buds, and bloomed blossoms, and bore ripe almonds."
7. Exodus (25:31-33): "And thou shalt make a candlestick of pure gold: of beaten work shall the candlestick be made, even its base, and its shaft; its cups, its knops, and its flowers, shall be of one piece with it. / And there shall be six branches going out of the sides thereof: three branches of the candlestick out of the one side thereof, and three branches of the candlestick out of the other side thereof; / three cups made like almond-blossoms in one branch, a knop and a flower; and three cups made like almond-blossoms in the other branch, a knop and a flower; so for the six branches going out of the candlestick."

bembriyo), and the almond tree appears between the waves and the sea-strand (*entre la mar i la arena, mos krezyó un árvol de almendra*), that is, in the liminal space between two worlds, where the river's fresh water reaches the unfathomable sea, and where the ever-changing sea waves meet firm land. Likewise the bride, within this oneiric, sacred space, emerges from the sea and blossoms into a mature woman.

Conclusion

As evidenced by the example of the song *Ya salyó de la mar la galana*, Sephardic wedding songs are fundamentally anchored within a concrete situational context, and replete with rich symbolism which operates on a variety of semantic levels. With the popularisation of Sephardic song in the second half of the twentieth century, and especially with the subsequent development of the world music genre, it becomes not only de-contextualised, but also de-sacralised. Throughout this process, the wedding song loses its original significance, to become a part of the repertoire of a concrete interpreter. When it becomes appropriated by interpreters in other, non-Sephardic environments, this "alienation" seems twofold: the song loses its original meaning and it becomes a *mere* cultural artifact.

This process, however, does not necessarily need to result in the mere removal of the song from its original context and its banalisation. Through its re-contextualisation, the song acquires new, unexpected connotations, and it can also serve as a medium to express the spirituality of the interpreter. This aspect is particularly relevant at a time when individual spiritual experiences often replace collective, organized spirituality. Last but not least, we must consider the experience of the listener, who internalizes the song and projects onto it his or her own experience and viewpoint, and thus the song can acquire new spiritual dimensions. This, in my opinion, can however only become possible when the informed interpreter approaches the content and symbolic value of the song material with creative humbleness, deference and understanding.

Only in this way can the song, embedded within its new-found context, come alive with new significance, only thus can its contemporary interpretation be truly meaningful.

Sources and Bibliography:

- BERNARDETE, Mair José 1981: *Judeo-Spanish Ballads From New-York, Collected by Mair José Bernardete*. Eds. Samuel G. Armistead and Joseph H. Silverman. Berkeley: University of California Press.
- BOHLMAN, Philip 2008: *Jewish Music and Modernity*. Oxford–New York: Oxford University Press.
- CERVANTES, Miguel de 2001: Novela del Licenciado Vidriera. In: GARCÍA LÓPEZ, Jorge (ed.): *Novelas ejemplares*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 265–301.
- CERVANTES, Miguel de 1881: The Licenciado Vidriera; or, Doctor Glass-case. In *The Exemplary Novels of Cervantes*, Translated by Walter K. Kelly. London: George Bell and Sons. [accessed on 20/10/2019] Accessible at: <https://en.m.wikisource.org/wiki/The_Exemplary_Novels_of_Cervantes/The_Lienciante_Vidriera>.
- COHEN, Judith R. 2010: Judeo-Spanish song: a Mediterranean-wide interactive tradition. *Trans. Revista Transcultural de Música* 2010, n. 14, pp. 1–8 [accessed 20/9/2019]. Accessible at: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=822/82220947013>>.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de 1995: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Editorial Castalia.
- CREWS, Cynthia 1935: *Recherches sur le Judéo-Espagnol dans les Pays Balkaniques*. Paris: Droz.
- DÍAZ-MAS, Paloma 1992: *Sephardim, The Jews from Spain*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- GRUBER, Ruth Ellen 2002: *Virtually Jewish*. Berkeley: University of California Press.
- LURIA, Max Aaron 1930: *A study of the Monastir dialect of Judeo-spanish based on oral material collected in Monastir, Yugo-Slavia*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- SAPORTA Y BEJA, Enrique 1979: *Refranes de los Judíos Sefardíes*. Barcelona: Ameller Ediciones, p. 123.
- The Holy Scriptures According to the Masoretic Text. A New Translation* 1917. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America [accessed on 20/10/2019]. Accessible at: <<http://breslov.com/bible/about.htm>>.
- WAGNER, Max Leopold 1930: *Caracteres generales del Judeo-español de Oriente*. (=Anejos de la Revista de Filología Española, XII). Madrid: Hernando.
- WEICH SHANAK, Susana (n. d.): „Romancero, Coplas and Cancionero: Typology of the Judeo-Spanish repertoire. *The National Library of Israel* [online] [accessed 16/7/2019]. Accessible at: <<https://web.nli.org.il/sites/NLI/English/music/Compilations/Pages/Judeo-Spanish.aspx>>.
- WEINREICH, Max 1980: *History of the Yiddish Language*. Chicago–London: University of Chicago Press.

Selection of discography (in chronological order)

- Savina Yannatou & Primavera en Saloniko, *Anoixi sti Saloniki* (Lyra Records, 1995): „Ya salio de la mar la galana.“ *YouTube* [online] [accessed 20/10/2019]. Accessible at: <<https://www.youtube.com/watch?v=S4c6BsC98bs>>.
- David Saltiel, *Jewish-Spanish Songs From Thessaloniki* (Oriente Musik, 1998): „La Galana y la Mar.“ *YouTube* [online] [accessed 20/10/2019]. Accessible at: <<https://www.youtube.com/watch?v=yuls9K5-9bg&list=PL3r3uAODtCvjmRoCewlG5eSmeG6cHJ7ul&index=8>>.
- Ofri Eliaz, *Ya salió de la mar: Judeo-Spanish Songs* (Ofri Eliaz, 2005): „Ya salió de la mar la galana.“ *YouTube* [online] [accessed 20/10/2019]. Accessible at: <<https://www.youtube.com/watch?v=mdVF2Vb5kIg>>.
- Aman Aman (feat. Mara Aranda), *Música i cants sefardis d'Orient i Occident*. (Galileo Music Communication, 2007): “La galana y el mar & Ajuar de novia galana (Contrafacte)” [accessed 20/10/2019]. Accessible at: <<https://www.youtube.com/watch?v=cYmtAPv2tso>>.
- Mor Karbasi, *The Beauty and the Sea* (Mintaka, 2008): „La galana i la mar.“ *YouTube* [online] [accessed 20/10/2019]. Accessible at: <<https://www.youtube.com/watch?v=lcTWICVR6EQ>>.

Summary

The collective identity of the Sephardic people has always been defined, first and foremost, by their religious identity. The Sacred permeated every aspect of the Sephardic communities' existence. Naturally, this type of mentality got reflected in their traditional song repertory. Although the Judeo-Spanish language, the principal vector of the Sephardic tradition, is nowadays slowly becoming an endangered species, Sephardic songs still represent one of the fundamental markers of Sephardic identity. The Sephardic song heritage remains a timeless landscape wherein the Sephardim nurture their collective memory and imagination; it is the repository of their cultural history, their customs and their relationship with the Sacred. The song *Ya salió de la mar la galana* [The Beauty Emerged from the Sea] was traditionally sung as part of the wedding celebrations in the Sephardic communities of the Eastern Mediterranean, thus forming the song framework of wedding liturgy. Its lyrics describe the preparation of the bride for the wedding ceremony, following her emergence from the ritual bath to her arrival at the wedding canopy. The rich Mediterranean wedding and erotic symbolism of the song is interwoven with religious references and imagery, creating a dreamlike scenery where the Jewish culture meets the cultures of surrounding nations, where East meets West, and where the Sacred meets the Profane.

Key words: Sephardic wedding song; wedding imagery; contemporary Sephardic song interpretation; Judeo-Spanish.

JANÁČKOVA POZDNÍ SPIRITUALITA

Miloš Štědroň

V úvodu tohoto příspěvku je třeba začít dvěma otázkami: O jakou analýzu Janáčkovy pozdní spirituality jde? A co je vůbec spiritualita, jak je vnímatelná a jak ji lze zkoumat? Domnívám se, že tento vznešený pojem je z velké části jen *flatus vocis* či *pium desiderium* – od vzestupu druhu HOMO SAPIENS přece provází lidské dějiny permanentní údiv nad kosmem, vlastní existencí, vznikem a zánikem a stálá touha vše uvedené pochopit. Označíme-li toto dosti vágní kontinuum jako spiritualitu, pak je zřejmé, že půjde o kategorii historicky velmi proměnlivou.

Pracovní hypotéza pro termín-označení „spiritualita“ v tomto textu:

a) za spiritualitu zde považujeme přístup k souboru poznatků, otázek i domněnek v prostoru metafyziky – od kosmologických problémů až k otázkám humanity a divinity;

b) výsledky takto kladených a zkoumaných otázek a zastávaných postojů lze promítnout na pomyslnou přímku (či úsečku), na jejímž jednom konci jsou kodifikace víry různých náboženství, oblast teologie a obzvláště důležitá množina ritualizace těchto postojů a samotných rituálů – mnohdy důležitějších pro jejich uživatele než samotná teologická podstata toho kterého náboženství, na druhém konci pak vědomí toho, že lidské poznávací možnosti jsou omezené a nejsou nijak kvalifikovány pro spolehlivé řešení existenciálních a kosmologických otázek – zde se tedy nalézá oblast tzv. ateismu, deismu, agnosticizmu a dalších postojů na této přímce, z níž oba póly jakoby usilovaly vytvořit úsečku při existenci řady kombinací, kompromisů a syntéz;

c) samotná oblast tzv. spirituality v hudbě / a diferencovaně v jiných druzích umění/ se pak především přimyká k rituálům. Zkoumat toto znamená v prvé řadě zkoumat, jak hudba v té které

epoše rituálům slouží, vstupuje do nich či jakými proměnami prochází. A tyto pozvolné nebo i náhlé proměny vlastně dokládají fungování tzv. spirituality v hudbě. Názorným příkladem jsou třeba dějiny hudebně rétorických figur od 16. do 18. (s přesahem do 19.) století ve vokální hudbě, která je do přelomu 17. a 18. století tou důležitější částí hudebního spektra. Posílení instrumentální hudby pak nastolí otázku absolutní hudby. Mimořádně zajímavý je rovněž okruh některých specifických hudebních forem, které fungují jako děje dlouhého trvání a formové i fakturové konstanty v duchu pojetí historiků francouzské školy Annales – s vyzněním až po dobu několika století – jako např. folia, estampida, passacaglia, ciaconna a zčásti i capriccio a fuga.

Vágnost spojení oné takto vnímané spirituality s rituály, které jsou jakýmsi komunikačním kódem denního styku s touto oblastí, je zřejmá od reformace, kdy začalo soustavné studium kanonických i nekanonizovaných textů křesťanství (evangelia) a s ním souvisejících paralel (gnostické texty). Strukturování liturgických textů a jejich umělecké, v našem kontextu především hudební zpracování se přestává od dob reformace jevit jako něco trvalého, stálého a neměnného a do popředí naopak začínají vystupovat proměny v chápání těchto entit. Povšimla si toho muzikologie a zaregistrovali to i mimořádně vzdělaní tvůrci, např. Stravinskij,¹ když si uvědomili, jak každá stylová proměna přináší i změnu ve zhudebňování těchto „základních“ textů – od barokního patosu recitativu až po vysloveně instrumentální melodiku klasicismu, zaregistrujeme-li jen tyto dvě vedle sebe stojící a markantní proměny.

Při uvědomování si stále většího významu zkoumání příčin a existence dějů dlouhého trvání, čili v tomto kontextu dlouhodobých a relativně neproměňujících se formových a fakturových konstant

1. Na Stravinském jako vysoce vzdělaném tvůrci si uvědomujeme zvláště markantně, jak spiritualita nabývá poloh, které se již dávno oddělily od běžného trendu uživatelů, jež se přizpůsobují soudobému stavu používání rituálů, konvencí a dobových uzancí, figur a způsobů zhudebňování liturgických textů.

v hudbě, se můžeme také dobrat nových výsledků v chápání proměn spirituality v dějinném vývoji hudby.

Nyní konkrétně k Janáčkově. Zastavíme se krátce u různých stanovisek muzikologů týkajících se rázu jeho pozdní spirituality. Za projev Janáčkovy pozdní spirituality považujeme v tomto textu především *Glagolskou mši*. Návrat k tradiční formě a historicky tak hluboce zakotvenému rituálu ovšem proběhl v době, kdy skladatel stál zcela mimo oblast liturgické hudby, a vytvářel tak vlastní konstrukt využívající jen text rituálu. Skoro se zdá, že i přenesení do jazykové roviny o více než tisíc let starší (staroslověnština různých redakcí, jejíž proměny nejlépe zachytil, popsal a rozebral Radoslav Večerka v roce 1957 ve stati *K historii textu Janáčkovy Hlaholské mše*) vzdálilo ještě více Janáčka od tradice, která jej obklopovala v době klášterního pobytu za studií. Je rovněž příznačné, že oba angličtí hodnotitelé a monografisté Janáčka John Tyrrell a Paul Wingfield považují mši za panteistickou až ateistickou: Wingfield (1992: 88) na základě předposlední části „Varhany solo“ a Tyrrell (2007: 757) na základě rozpačité reakce olomouckého arcibiskupa Leopolda Prečana, jemuž bylo dílo věnováno a který se z účasti na premiéře omluvil (viz dále).

Ve Velké Británii žijící německý muzikolog Hans Hollander² (1899–1986), autor vynikající a málo zdůrazňované janáčkovské monografie, který si ještě jako devětadvacetiletý stihl dát podepsat od Janáčka fotografii, charakterizuje *Glagolskou mši* a tedy i janáčkovskou pozdní spiritualitu takto: „*Diese Messe ist keine demuetige Anbetung, keine mystische Versenkung des Individuums in Gott, sondern ein froher Hymnus von Lebensoptimismus, ein stuermisches Ja-Sagen und du-Sagen der Kreatur zu ihrem*

2. Hans Hollander byl moravský německý muzikolog a kritik, který absolvoval studium hudební vědy u Quida Adlera ve Vídni (PhDr. 1927). Během 30. let působil jako redaktor německého vysílání v brněnském Radiojournalu a v roce 1939 emigroval do Velké Británie z rasových důvodů. V roce 1948 se stal docentem na University of Exeter. Jeho výklad Janáčka je v mnoha směrech objevný a velmi přínosný.

*Schoepfer. Hier hat Janáček den hoechsten Grad seines glaeubigen Pantheismus erreicht...*³ (Hollander 1964: 162) Pokud bychom z Hollandera vybrali klíčová slova a pojmy, šlo by o následující: nikoliv pokora, ale radostný optimismus, nejvyšší stupeň panteismu víry, podílení se na jsoucnu, bohoslužba pod širým nebem.

Český muzikolog Jaroslav Vogel (1894–1970) zasazuje Janáčkovu základní myšlenku, která vedla ke vzniku *Glagolské mše*, už do doby, „*kdy se jako fundatista starobrněnského kláštera zúčastnil v červenci 1869 oslav cyrilometodějských*“ (Vogel 1963: 317). Vogel dále píše o „*radostných fanfárách*“ díla a charakterizuje mši „*jakoby do mystického přítomí kostela náhle vpadl oslnivý sluneční jas*“ (tamtéž: 324). A zajímavá a pro nás zvláště podnětná je i Vogelova charakteristika varhanního sóla: „*Varhanní dohra, odpovídající sice ‚běžné‘ kostelní zvyklosti, ale zde uvolňující nestrádané napětí pravým orkánem tónů v podobě jakési bouřlivé passacaglie na tvrdošijně opakovaný motiv.*“ (Tamtéž: 324) Jinak Vogel zdůrazňuje autenticitu Janáčkovy fejetonu o Glagolské mši.⁴

Další český muzikolog Bohumír Štědroň ve své monografii věnované Janáčkovu rovněž využívá citáty z Janáčkovy fejetonu a odvolává se na to, že autor sám charakterizoval Glagolskou mši jako veselou. Současně konstatoval, že „*je přirozené, že tak výrazově odlišné dílo se přímo stavělo proti liturgickému provádění*“ (Štědroň 1976: 165). Zajímavá je i badatelova poznámka o dvou autorech glagolských/hlaholských⁵ mší před Janáčkem – Karlovi

3. „*Tato mše není žádným pokorným uctíváním, žádným mystickým vnořením se jednotlivce v Boha; je to radostná oslava životního optimismu, bouřlivé přitakání a tykání živé bytosti jejímu Stvořiteli. Tady dosáhl Janáček nejvyšší intenzity svého panteismu víry...*“
4. Janáček, Leoš 1927: Glagolskaja missa. *Lidové noviny* 35, č. 598, 27. 11. (ranní vydání), s. 1–2. Nově in Janáček, Leoš 2003: *Literární dílo (1875–1928). Fejetony, studie, kritiky, recenze, glosy, přednášky, proslovy, sylaby a skici*. Řada I / Svazek 1-1. Eds. Theodora Straková a Eva Drliková. Brno: Editio Janáček, s. 601–604.
5. V římskokatolické církvi byla staroslověnská tradiční mše dovolená pro Čechy a Moravu v určité dny a pro konkrétní místa papežem Benediktem XV. roku 1920. Je zvláštní, že se Janáček připojil za české „hlaholské“ mše. Jejich autory byli skladatelé pevně vázaní otázkami liturgie, ačkoliv oprávněnost a výjimečnost tohoto liturgického konstruktu je kolísavá a byla zřejmě oficiálně ustavena až poměrně velmi pozdě.

Doušovi (mše z roku 1920) a Josefu Bohuslavu Foersterovi (mše z roku 1923) (tamtéž).

Je samozřejmě možné shromáždit podobných citátů týkajících se Janáčka a jeho Glagolské mše velké množství, já se však omezím jen na dva další – jeden od německého a druhý od anglického muzikologa. Tím se uzavře řada zdánlivě náhodně vybraných stanovisek, která má za cíl ukázat naprostou disparátnost těchto soudů, které docházejí, jak ještě uvidíme, ke zcela protichůdným závěrům.

Německý muzikolog Detlef Gojowy (1934–2008) charakterizuje *Glagolskou mši* takto: „*Ein – kirchliches – Werk im Sinne der caecilianischen Reformen und Beschraenkungen wird die Glagolitische messe gleichwohl nicht. Zeitzeugen empfinden sie als weltlich, als ‚pantheistisch‘, und Janáček hat sie selbst einerseits als nationales und andererseits als persoenliches Zeugnis der anrufung Gottes gelten wissen wollen: der zehnte Jahrestag der ČSR schien ihm ‚Kyrill-Method Athmosphaere‘ zu beduerfen.*“⁶ (Gojowy 2000: 121) Gojowy zdůraznil souvislost tohoto druhu spirituality s myšlenkou státu a s etnicitou. Ne náhodou je v jeho monografii uveřejněno faksimile dokumentu tzv. Pittsburské dohody.⁷

Nejpodstatněji se ovšem kromě britského muzikologa Johna Tyrrella (1942–2018), janáčkovského biografa par excellence, zabýval v samostatné monografii janáčkovskou spiritualitou

6. „Církevním dílem ve smyslu ceciliánských reforem a omezení *Glagolská mše přece jen není. Její současníci ji vnímají jako světskou, jako ‚panteistickou‘, a Janáček chtěl, aby ona samotná byla na jedné straně uznávána jako národní a na straně druhé jako osobní svědectví uctívání Boha: zdálo se mu, že desáté výročí ČSR potřebuje ‚cyrilometodějskou atmosféru‘.*“

7. Pittsburská dohoda – proklamace tzv. Česko-Slovenské dohody z 30. května 1918. Je psána slovensky jako výsledek rokování slovenských a českých organizací v americkém Pittsburghu za přítomnosti předsedy Česko-Slovenské národní rady T. G. Masaryka, který ji parafoval. Jejím základním článkem je ustavení, že Česko-slovenský stát bude republikou. Proklamaci snad poprvé faksimiloval ve své knize o Janáčkovi až Detlef Gojowy (2000: obrazová příloha za s. 88).

další jeho britský kolega Paul Wingfield. Ve své práci *Janáček: Glagolitic Mass* z roku 1992 Wingfield přispěl nejen k očištění partitury od nánosu provozovatelů a upravovatelů, ale hlavně k navrácení Intrady do začátku díla ve shodě s pamětníky prvního provedení (Vítězslav Kaprál, Erich Steinhard a další). Podstatné pro náš text je ovšem vyznění předposlední části mše (Varhany solo), pro kterou zřejmě cech varhaníků vymyslel po Janáčkově smrti název Postludium. Wingfield tuto část na rozdíl od většiny hodnotitelů chápe zcela odlišně. Vybírám z jeho analýzy to nejpodstatnější: „*In the unrelentingly tempestuous Organ Solo that does the mass proper all vestiges of optimism are blown away by an explosion of the crucifixion key: As minor. This leaves us in no doubt that Janáček does not believe the solution to the mystery of creation to lie in blind belief in the resurrection and 'the life of the world to come'. To him, the Mass text embodies an essentially human drama of suffering and death.*“⁸ (Wingfield 1992: 88)

Tento komentář v návaznosti na ostatní uvedené zpochybňuje zcela zásadně možnost nějakého objektivního a systematicky pojatého výkladu tzv. spirituality. Obdobně pochodíme, budeme-li pracovat s označeními typu „Dvořákova zbožnost“ a obdobnými synonymními vyjádřeními týkajícími se Bacha, Schuberta, Verdiho a mnohých dalších. Nakonec skončíme vždy jen u možnosti, zda a jak je dotýčný autor ve vztahu k rituálům a jejich textové fixaci v podstatě konvenční, anebo je posouvá, rozvolňuje, či dokonce zpochybňuje, jako je tomu zřejmě u Janáčka. Tento text tak vlastně zpochybňuje nadužívání označení „spiritualita“ bez přesného a kontextově jasného vymezení.

8. „*V nepoddajně bouřlivém Varhanním sóle, které tvoří vlastní mši, odvane všechny stopy optimismu exploze tóniny ukřižování: As moll. Tím pádem nemáme žádné pochybnosti o tom, že Janáček nevěří tomu, že odpověď na rozluštění záhady stvoření leží ve slepé víře v zmrtychvstání a 'v životě světa, který má přijít'. Mše pro něj zosobňuje základní lidské drama utrpení a smrti.*“

Kdysi jsem v rámci série fejetonů pod názvem *Dědova misa*, psaných pro Divadelní noviny, uveřejnil dopis arcibiskupa Leopolda Prečana z 28. listopadu 1927 (srov. Štědroň 2013). Tímto dopisem se vysoký církevní hodnostář, jemuž Janáček dedikoval Glagolskou mši, omlouval z neúčasti na premiéře díla: „*Slovutný Mistře, velectěný pane doktore! Vzácny list Vaší Slovučnosti, jímž mi ráčíte oznamovati nové své dílo a mne k jeho provedení zváti, mne potěšil i poctil. Ale cítím se poněkud nezdravým, nastudiv se, a jsa mimo to práci zanešen, prosím Vás, abyste mne dobrotivě ráčil míti omluvena, nebudu-li moci do Brna zavítati. Mimo to se mi ohlásila vzácná návštěva z Prahy a nebudu moci ten den se vůbec z Olomouce z Olomouce [opravdu uvedeno dvakrát za sebou, freudistická interpretace je nasnadě] vzdáliti. Za vzácnou pozornost děkuji Vám, slovutný Mistře, co nejoddaněji a znamenám se ve vši úctě Váš arcibiskup...“*

Ve zmíněném článku jsem také napsal, že arcibiskupova omluva zapadá do přístupu, který kdysi Josef Šafařík označil slovy „v pravý čas“. Církev se dokáže v pravý čas omluvit, v pravý čas vymluvit, v pravý čas neomluvit, v pravý čas přijít, v pravý čas nepřijít. Ne každý církevní hodnostář je jako Giuliano della Rovere-Julius II. mající svého Michelangela nebo jako původně benátský kardinál Roncalli, pozdější il papa rosso – rudý papež Jan XXIII., pro nějž tvořil Igor Stravinskij. A tak se zdá, že nejpřesnější v posuzování Janáčkovy tzv. spirituality byl John Tyrrell, který ve své monografii poukázal na to, že arcibiskup se obával zúčastnit se oficiálně této „ateistické“ mše. Ještě dál pak zašel Paul Wingfield ve své monografii o této mši, když analyzoval předposlední část „Varhany solo“ tak, jak to učinil, a poukázal na tragický rozměr ukřižování bez vzkříšení...

Literatura:

- GOJOWY, Detlef 2000: *Leoš Janáček in Zeugnissen und Erinnerungen*. Chemnitz: Gudrun Schroeder Verlag.
- HOLLANDER, Hans 1964: *Leoš Janáček. Leben und Werk*. Zurich: Atlantis Verlag.
- ŠTĚDRŮŇ, Bohumír 1976: *Leoš Janáček. K jeho lidskému a uměleckému profilu*. Praha: Panton.
- ŠTĚDRŮŇ, Miloš 2013: Dědova misa *Divadelní noviny*, roč. 21, 19. 3. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/dedova-misa-42>>.
- TYRRELL, John: 2007 *Janáček: Years of a Life. Volume 2. Tsar of Forests*. London: Faber and Faber.
- VEČERKA, Radoslav 1957: K historii textu Janáčkovy Hlaholské mše. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. F, Řada uměnovědná, roč. 6, č. F1, s. 64–76.
- VOGEL, Jaroslav 1963: *Leoš Janáček. Život a dílo*. Praha: SHV.
- WINGFIELD, Paul 1992: *Janáček: Glagolitic Mass*. Cambridge University Press.

The Late Spirituality of Janáček

The study re-opens the issue of the so-called late spirituality of the Czech composer Leoš Janáček. It deals with various interpretations of his Glagolitic Mass, in short, depicted as a work of “an faithful old man” (in the words of Ludvík Kundera), and “an atheistic mass”, as argued in the monographs by the Englishmen John Tyrell and Paul Wingfield. The author offers several evaluations on this character of Janáček’s spirituality by musicologists, and after having compared them, he has come to the conclusion that their juxtaposition is so visible and wide that it questions any use of a similar denotation. As a result, the author argues that in the case of the best and most original composers, the rituals that had historically originated for a long period, undergo various deviations from the norm that are maintained, recycled and repeated by average users, but such a process cannot be assessed rationally. To demonstrate this, there is an evaluation of Janáček’s Glagolitic Mass, on the one hand, which is understood as a joyful nod to a Demiurge and, on the other hand, a manifestation of deep scepticism and non-belief of the resurrection. Such a difference in evaluation undermines any further trustworthy thoughts on the so-called spirituality of music.

Key words: Spirituality in music; music and ritual; interpretation of spirituality; Leoš Janáček; Glagolitic Mass.

SPIRITUALITA V TAVÍCÍM KOTLÍKU: JAK KORESPONDUJÍ HUDEBNÍ FÚZE A SYNKRETICKÁ NÁBOŽENSTVÍ

Petr Dorůžka

Migrace, bohužel často vynucená, dala vzniknout nejen desítkám novodobých hudebních stylů, od tanga přes jazz až po salsa, ale také novým náboženstvím, označovaným jako synkretická, postaveným na sjednocení či fúzi rozdílných náboženství.¹ Výsledky tohoto procesu zákonitě najdeme tam, kde došlo k nějakému druhu náboženského nátlaku. Katoličtí jezuité v Latinské Americe obraceli tamní Indiány i africké černochy na svoji víru. V praxi to vypadalo tak, že Afričané si své animistické duchy propojili s identitou katolických svatých. Nejde jen o vliv křesťanství – jiným příkladem byli islámští misionáři v Maroku a otroci zavlčení karavanami z jihu přes Saharu. I zde si Afričané ovšem houževnatě základy své víry ponechali, i když se navenek tvářili, že konvertovali. V Maroku tak vzniklo bratrstvo *gnawa*, známé jak hudbou, tak nočními rituály. (Eyre 2011). K dalším dobře známým příkladům náboženského synkretismu patří brazilské *candomblé* či kubánská *santería*.

Silnou součástí synkretických náboženství je vždy hudba jakožto komunikační prostředek snadno proplovající mezi jazyky a kulturami. Někdy se dokonce stalo, že ono propojení kultur se zachovalo jen díky hudbě: příkladem je jihoamerický hudební styl *chamamé*, v němž dominují potomci Evropanů podobně jako třeba v literatuře magického realismu, která nese stopy domorodých legend, ale přitom je ukotvena v evropské kultuře (Dorůžka 2005a).

1. Synkretismus – sjednocení či fúze rozdílných náboženství, kultur nebo filozofií. Srov. „Syncretism.“ *vocabulary.com* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <<https://www.vocabulary.com/dictionary/syncretism>>.

Vraťme se ale zpět k jednomu z nejznámějších příkladů náboženského synkretismu – *santerii*. Kuba, kde *santería* vznikla a dodnes se pěstuje, představuje v kontextu afroamerické historie zcela jedinečnou lokalitu. Havanský přístav fungoval jako obrovské překladiště černých otroků, kteří byli dále rozdělováni podle místa určení. Jen na Kubě jich skončil během tří a půl století dlouhé otrokářské éry téměř milion. Španělé dováželi na ostrov otroky ještě dlouho poté, co bylo otroctví jinde zrušeno. Díky těmto neblahým okolnostem se v tomto ohledu stala z Kuby určitá „kulturní konzerva“: etnografové z Ghany si tam prý jezdili doplňovat znalosti o rituálech, které v Africe vymizely. Přes Kubu byli do USA zavléčeni předkové mnoha pozdějších jazzmanů a bluesmanů.²

Podobně jako ve Spojených státech amerických, také na Kubě zpočátku otrokáři násilím rozdělovali rodiny či jazykem spřízněné skupiny, aby snížili rizika revolty. Později ale zjistili, že na tabákových a třtinových plantážích odvedou více práce otroci, kteří se navzájem dorozumí, metodu proto změnili. Dovolovali vznik etnicky spřízněných jednotek zvaných *cabildos*.³ Africká kultura se proto na Kubě zachovala lépe než v USA, stejně jako africká náboženství, která se mísila s katolickou vírou – a jak uvidíme, zachovaly se i africké rytmy. Kubánští černoši se modlili ke svatým, které jim vnutili misionáři, ale potají přitom mysleli na duchy rodné Afriky. Mezi africkými božstvy *orisha* a katolickými svatými tak vznikla přesná dualita, kterou reprezentuje synkretické afrokatolické náboženství *santería*.⁴ Film Wima Wenderse mapující historii skupiny *Buena Vista Social Club* například zachycuje domácí oltář Ibrahima Ferrera, hlavního

2. K tomu více srov. Klein 1975 a „Slavery in Cuba.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Slavery_in_Cuba>.

3. Srov. „Cabildo (Cuba).“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Cabildo_\(Cuba\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cabildo_(Cuba))>. Dále viz např. Araújo 2016; „Afro-Cuban.“ *Afropedia.org* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <<http://www.afropedia.org/afro-cuban>>.

4. „Santería and slavery.“ *BBC* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <<https://www.bbc.co.uk/religion/religions/santeria/history/slavery.shtml>>.

zpěváka hudebního seskupení. Oltář je zasvěcen sv. Lazarovi, s nímž koresponduje africké božstvo známé z desítek kubánských nahrávek jako Babalu. Podobný oltář sedmi afrických božstev můžete dnes běžně vidět v mnoha kubánských domácnostech. Každé postavě oltáře odpovídá jeden katolický svatý (svatá Barbora, svatý Lazar, svatý Antonín, svatý František z Assisi), z nichž každý reprezentuje jedno africké božstvo, zvané *orisha*. Pod oltářem bývají obětiny: lahvičky rumu, cukroví, bankovky.⁵ Přehled afrických božstev a jejich katolických protějšků:

Olodumare (Olofin, Olorun) – je pánem všech bohů, ale bojí se myši. Katolický protějšek: Ježíš Kristus.

Obatala – jediný *orisha*, který ví, kde bydlí Olodumare. To mu poskytuje výjimečné postavení. Symbol míru a spravedlnosti, moudrý stařík, který tančí *shuffle*, spojovaný s tvůrčí fantazií, smrtí a sny. Otec (a někdy i matka) ostatních božstev *orisha*. Katolický protějšek: La Virgen de las Mercedes.

Elegua – syn Obataly (v ženské personifikaci), bůh dobra a zla, tančí s rozpráženými rukama a nohama jako opice. Katolický protějšek: El Santo Nino (Jezulátko) de Atocha, někdy též sv. Antonín.

Chango – bůh ohně a vášně, válečník, rovněž syn Obataly. Changovo rošťáctví ale jeho matku tak popudilo, že ho vyhnala z domu. Ujala se ho Yemaya, která ho vychovala jak vlastní dítě. Katolický protějšek: sv. Barbora.

Oshun – manželka Changa, její prvním manželem byl Orunmila. Katolický protějšek: La Caridad del Cobre, patron Kuby.

Orunmila – pomáhá zahánět smrt. Katolický protějšek: sv. František z Assisi.

Yemaya – patronka mateřství a žen, matka-*orisha*, královna moří, tančí rychle, okraje její sukně se vlní jako pěna v příboji. Opatrovnice Changa. Katolický protějšek: La Virgen de Regla, patronka havanského přístavu.

5. Srov. Chalberg 2005: 419; Rogers 2009: 348; Mesa Diaz 2007: 57. Appiah – Gates 1999: 1463.

Babalu-Aye – bůh nemocných. Katolický protějšek: sv. Lazar.
Ogun – od dětských let nepřítel Changa, údajně proto, že měl pohlaví styk se svojí matkou Yemayou, za což se mu mladší adoptivní bratr Chango chtěl pomstít. Katolický protějšek: sv. Petr.
Osain – studoval magické účinky rostlin, osnoval spiknutí proti Orunmilovi. Katolický protějšek: sv. Jan (ve městech), sv. Ambrož (na venkově).

Až zhruba do roku 1920 tvořili vyznavači *santeríe* tajná bratrstva. Dnes se *santería* praktikuje i mimo Kubu, jen v New Yorku se počet jejích příznivců odhaduje na 300 000. Náboženské rituály *santeríe* provázely v USA kuriózní střety – s kultem spojené obětování zvířat vyprovokovalo reakci ochránců zvířecích práv, což jsou většinou vegetariáni. V roce 1993 ale nejvyšší soud USA rozhodl, že zákony, které omezují vyznavače *santeríe* v praktikování zvířecích obětí, jsou protiústavní.⁶

Na tomto místě připomeňme zajímavou historickou příhodu: Trumpetista Dizzy Gillespie (1917–1993), jemůž kubánská hudba učarovala padesát let před tím, než ji svět znovuobjevil prostřednictvím filmu *Buena Vista Social Club*, to měl ve své době o něco jednodušší, protože Kuba ještě nebyla kulturně odříznuta bloádou. Gillespie v roce 1947 přizval do své kapely kubánského bubeníka Chana Pozu (1915–1948) a koncertoval s ním v newyorské Carnegie Hall. Tento okamžik je považován za počátek afrokubánského jazzu. Gillespie sice patřil k jazzové avantgardě, ale kubánský smysl pro rytmus vnímal jako fascinující umění: „Ten člověk dokázal v jednom rytmu hrát, v jiném zpívat a k tomu v dalším rytmu tancoval,“ prohlásil tehdy o Pozovi.⁷ Tomu bylo tehdy jen třiatřicet let, byl spoluautorem řady Gillespieho

6. „Santería-United States court rulings.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Santer%C3%ADa#United_States_court_rulings>.

7. „Chano Pozo Wikipedia.“ *The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Chano_Pozo>.



LP *Os Afro-sambas* (1966)

latinskoamericky orientovaných skladeb včetně *Manteca*⁸; vedle toho byl i členem bratrstva *santeríe*. Jeho život skončil, když byl v prosinci 1948 zastřelen v Harlemu. Vývoj kubánského jazzu včetně pozdější blokady Kuby kouzelně rekapituluje kreslený celovečerní film *Chico and Rita* – a zachycuje i tragickou smrt Chana Poza.⁹

V Brazílii vzniklo obdobnou synkretickou cestou náboženství *candomblé*. Snad každý z význačnějších brazilských umělců věnoval těmto inspiracím skladbu či album. Prvním mezníkem bylo roku 1966 album *Os Afro-sambas*, které natočili velikáni éry bossa novy Baden Powell a Vinícius de Moraes. Tento počín pak inspiroval desítky dalších, včetně umělců jako zpěvačka Monica Salmaso (*1971), zpěvák, kytarista a skladatel Caetano Veloso (* 1942) či jeho sestra, zpěvačka Maria Bethania (* 1946).¹⁰ *Candomblé* tak pomocí hudby putuje do světa a vzbuzuje zvědavost. Nutno ovšem vzít v potaz, že zatímco v písních

8. „Manteca (song).“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Manteca_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Manteca_(song))>.

9. „Chico and Rita.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Chico_and_Rita>.

10. „Os Afro-sambas.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Os_Afro-sambas>.



Gilberto Gil.
Foto Petr Dorůžka 2003

jsou reference časté, v rozhovorech umělci o svých duchovních vazbách neradi mluví, což jsme si nedávno mohli ověřit i u nás v Ostravě, na fóru Melting Pot v rámci Colours of Ostrava. Součástí festivalu bylo i setkání s Moonlight Benjamin, jednou ze zpěvaček festivalového programu, která se navíc nechala před desíti lety vysvětit na kněžku voodoo, tedy původně afrického náboženství, které zapustilo kořeny na Haiti. I zcela konkrétní otázky z publika byly bohužel v rozhovoru filtrovány už v průběhu tlumočení a odpovědi probíhaly spíš v mlhavě neurčité rovině.

Naštěstí ale existují jiné reference: kněžku *candomblé* jménem Mae Meninha popisuje např. zmíněná brazilská zpěvačka Maria Bethania či zpěvák Gilberto Gil (* 1942), který přímo cituje kněžčina slova: „Nemusíš mít nějaký podřízený vztah k víře *candomblé*, nemusíš být do náboženství iniciován.“ Gil k tomu dodává: „Já tuhle informaci vnímal jako vysvobození, s *candomblé* jsem si vytvořil pouto spíše kulturní než náboženské.“¹¹

11. Citováno volně dle Port 2011: 144.

Chango Spasiuk
Foto Petr Dorůžka 2005



K propojení ve zcela jiné rovině došlo v případě Indiánů Guaraní. Na začátku byli španělští jezuité, kteří přišli jako misionáři do vnitrozemí, kde se dnes stýkají hranice čtyř latinskoamerických států – Argentiny, Uruguaye, Brazílie a Paraguaye. V 17. století učili Indiány evropskou hudbu i náboženství. Argentinský akordeonista Chango Spasiuk (* 1968), jeden z exponentů současné podoby stylu *chamamé*, v rozhovoru vysvětluje: „Jezuité byli velmi překvapeni, že uprostřed džungle narazili na národ s tak vyvinutým duchovním životem. Jezuité učili Indiány vyrábět housle a další nástroje. Ti dosáhli v hudbě značné úrovně, nakonec sice jezuitské misionáře vyhnali, ale započatá hudební fúze prokázala nečekanou vitalitu, vstřebala polky východoevropských přistěhovalců i šamanskou spiritualitu a jejím klíčovým nástrojem se stal akordeon. V *chamamé* je mystérium, duchovní rovina neznámé síly.“ (Dorůžka 2005b: 27) To má podle Spasiuka kořeny v tom, že skladby barokních autorů, které jezuité přinesli, se propojily s duchovním světem Indiánů.

Uvedené příklady zahrnují hudební styly, které byly často spojeny s otroctvím, násilnou migrací či vynuceným přechodem na odlišnou víru. Každý z nich se odehrál v odlišném kulturním prostředí, přesto však mají jednu věc společnou: z odlišností mezi kulturami, hudebními styly či i spirituálními praktikami nevytvářejí bariéry, ale spojovací můstky.

Literatura:

- APPIAH, Kwame Anthony – GATES, Henry Louis Jr. (eds.) 1999: *Encyclopedia Africana*. Civitas Books (heslo Orishas, s. 1463).
- DORŮŽKA, Petr 2005a: Afriku hledejte na Kubě (a naopak). *UNI*, č. 3 s. 22–25.
- DORŮŽKA, Petr 2005b: Argentina není jen tango. *UNI*, č. 5, s. 26–29.
- CHALBERG, Michael E. 2005: *Shattered People: Journeys to Love*. Shepherd's Care Publishing.
- KLEIN, Herbert S. 1975: The Cuban Slave Trade in a Period of 1790-1843. *Revue française d'histoire d'outre-mer* 62, č. 226–227, s. 67–89. Dostupné z: <https://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1975_num_62_226_1820>.
- MESA DIAZ, Juan 2007: The Religious System of Ocha-Ifá. In: KUSS, Malena (ed.): *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History REANNOUNCE/F05. Volume 2. Performing the Caribbean Experience*. University of Texas Press, s. 55–63.
- PORT, Mattijs van de 2011: *Ecstatic Encounters: Bahian Candomblé and the Quest for the Really Real*. Amsterdam University Press.
- ROGERS, Ibram H. 2009: Iwa Pele. In: ASANTE, Molefi Kete – MAZAMA, Ama (eds.): *Encyclopedia of African Religion*. Volume 1. SAGE Publications, s. 348–351.

Internetové zdroje:

- „Afro-Cuban.“ *Afropedia.org* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <<http://www.afropedia.org/afro-cuban>>.
- ARAÚJO, Ana Lucia 2016: Slavery and the Atlantic Slave Trade in Brazil and Cuba from an Afro-Atlantic Perspective. *Almanack* [online] č. 12 [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2236-46332016000100001>.
- „Cabildo (Cuba).“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Cabildo_\(Cuba\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cabildo_(Cuba))>.
- EYRE, Banning 2011: „Gnawa Music of Morocco.“ *Afropop Worldwide* [online] 3. 2. [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <<https://afropop.org/articles/feature-gnawa-music-of-morocco>>.
- „Chano Pozo *Wikipedia*.“ *The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Chano_Pozo>.

„Chico and Rita.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Chico_and_Rita>.

„Manteca (song).“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Manteca_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Manteca_(song))>.

„Os Afro-sambas.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Os_Afro-sambas>.

„Santería and slavery.“ *BBC* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <<https://www.bbc.co.uk/religion/religions/santeria/history/slavery.shtml>>.

„Santería-United States court rulings.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Santer%C3%ADa#United_States_court_rulings>.

„Slavery in Cuba.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Slavery_in_Cuba>.

„Syncretism.“ *vocabulary.com* [online] [cit. 30. 8. 2019]. Dostupné z: <<https://www.vocabulary.com/dictionary/syncretism>>.

Spirituality in a Melting Pot: How Music Fusions Correspond with Syncretic Religions

The migration of people, whether voluntary or forced, contributed not only to the birth of dozens of music styles, but also to syncretic religions. These would include candomblé from Brazil, rituals of the Gnawa ethnic group in Morocco, and Cuban santería. Music as a means of communication that easily flows between languages and cultures is a strong part of these religions. There are some styles of music that are directly linked with missionaries and the spreading of Christianity, among them chanamé of Argentina. All these examples represent such music that can stand alone apart from its religious contexts in each generation, incidentally providing an answer to the question of whether spirituality in music is an endangered species.

Key words: Human migration; syncretism; spirituality and music; candomblé; Gnawa; santería; chamamé.

ČESKÁ STOPA: AFROAMERICKÉ SPIRITUÁLY V KONCERTNÍ SÍNI

Irena Příbylová

O duchovní hudbě amerických černochů se v tomto sborníku píše na několika místech a v různých souvislostech. V následujících řádcích hledám odpověď na otázku, jak a kdy se do českých zemí dostaly afroamerické spirituály a které to konkrétně byly. Jádro odpovědi pokrývá první polovinu 20. století, pro souvislosti se vydám i hlouběji do minulosti.

Spirituály jsou náboženské (duchovní) písně, které se formovaly v jižních regionech USA v prvních desetiletích 19. století mezi bělošskou a černošskou křesťanskou populací. V tomto textu se zabývám jen černošskými spirituály¹. Ve starších zdrojích je také najdeme pod názvy *slave songs* (písně otroků) nebo *sorrow songs* (písně smutku). Jde tedy nejen o ryze náboženské písně, které textově odkazují na starozákonní příběhy z Bible, ale také o vysoce emotivní lidové písně o utrpení a duchovním strádání. Jejich autory obvykle neznáme. Historicky jsou tyto písně spjaty s existencí otrokářského systému, zviditelněného především nucenou prací otroků na jižanských plantážích.

Krátce se musíme zastavit u terminologie. V angličtině se setkáme s termíny *Negro/negro*, *nigger*, *black*, *African-American*. Všechny odrážejí dobový úzus a uživatelé je považovali až do 60. let 20. století za neutrální výrazy. Označení *negr*, *negerský* je dnes považován za urážlivé a v neutrálním významu se s ním setkáme jen v citátech ze starší literatury. Výraz *Afroameričan/afroamerický* je výsledkem boje za občanská práva v USA. Vytvářel a stabilizoval se od 60. let 20. století a v nově psané

1. Bílé spirituály se uplatnily v americké bělošské horalské hudbě a bluegrassu: mimo kostel je ve 20. století zpopularizoval např. Bill Monroe a jeho Bluegrass Boys. V tomto textu se nezabývám gospely – ty jsou vývojově mladší než spirituály a jejich autory obvykle známe.

literatuře postupně nahradil nepopulární a politicky nekorektní starší výraz *Negro/negro*. Slovo *black*, černý, černošský si uchovává neutralitu a lze jej ve většině případů použít jako synonymum k specifitějšímu výrazu afroamerický.

Konec 19. a začátek 20. století

České publikum se o afroamerické i bělošské duchovní hudbě dozvíдалo nejprve zprostředkovaně ze zápisků cestovatelů, novinových článků či krásné literatury. Výraznou úlohu mohla hrát populární kniha americké bělošské autorky **H. B. Stoweové** *Chaloupka strýčka Toma* (1852), jejíž první české vydání – *Strejček Tom aneb Otroctví ve svobodné Americe* – vyšlo již v roce 1853 (Jařab 1997: 397). Román se u nás dočkal dalších překladů a dramatizace, ve 20. století byl převyprávěn jako četba pro děti. Do sentimentálního příběhu rozdělené rodiny afroamerických otroků autorka zapracovala množství duchovních písní včetně jejich textů a popisu aktuálních zpěvních situací, které mají vysoce emotivní náboj.² Stoweová se obracela k bělošskému publiku: použila proto obecně známé písně ze starších zpěvníků metodistické církve (tzv. *hymns* – chvalozpěvy) či z náboženských setkání pod širým nebem (Root 2007) a nechala je zpívat zbožné otroky. Jinak řečeno, smíchala bělošský náboženský repertoár a černošskou interpretaci přijatelnou pro bílé čtenáře. Čtenář se setkal s texty písní, které jsou dnes považovány za kořeny spirituálů. Jaké písně však zazněly při české dramatizaci díla v 19. století, to je otázkou.

S koncertními spirituály ve sborovém provedení se evropské publikum setkala až koncem 19. století. Po zrušení otroctví v USA v roce 1865 začaly vznikat nejrůznější instituce pro vzdělávání Afroameričanů. Studenti nově založené Fiskovy univerzity (1866) v Nashvillu, Tennessee se rozhodli provoz školy dotovat z výtěžků charitativních koncertů. V roce 1871 se

2. Román se stal v USA bestsellerem (jen v prvním roce se jej prodalo 300 000 výtisků) a přispěl ke snaze Američanů skoncovat s otrokářským systémem.

vydalo osm studentů – z nichž sedm se narodilo do otroctví – se svým učitelem a s pianistkou na turné. Jak uvádí afroamerická historička, aktivistka a zpěvačka Bernice Johnsonová Reagonová, jejich počáteční repertoár obsahoval lidové písně, dobovou populární hudbu a několik náboženských písní (Johnson Reagon 1994). Ohlas i finanční zisk byl však několik prvních týdnů nevalný. Změna přišla až s vystoupením sboru, který si teď říkal **Fisk Jubilee³ Singers**, na akci Rady spojených církví v Ohio. Jejich provedení písní *Swing Low, Sweet Chariot* a *Steel Away* nastartovalo další zaměření sboru a finanční úspěch. S koncertním provedením spirituálů a oblíbených písní jako *Old Folks at Home* či *Home, Sweet Home* vystupovali Fisk Jubilee Singers před věřícími v Brooklynu (pod patronátem reverenda H. Warda Beechera, bratra spisovatelky Beecher Stoweové) a ve státech na východním pobřeží USA. V roce 1872 vydali sbírku úspěšných spirituálů a písní pod názvem *Jubilee Songs* (Johnson Reagon 1994). Následovalo evropské turné nejprve v anglicky mluvících zemích, později v Belgii, Holandsku, ve Francii, v Itálii a ve Španělsku (Johnson Reagon 1994) a snad i v Německu (Southern 1983: 228). Další cesty vedly sbor do Indie a Austrálie a koncem 19. století strávili zpěváci pět let v Jižní Africe (Johnson Reagon 1994).

Po vzoru Fisk Jubilee Singers vznikly další pěvecké sbory na afroamerických univerzitách a při černošských kostelech. Na přelomu 19. a 20. století přijížděli do Evropy afroameričtí interpreti z mnoha dalších hudebních oblastí (od kabaretních umělců⁴ po vojenské hudby) a nový gramofonový průmysl vše

3. Jedním z významů slova *jubilee* je radost, veselí, oslavy, zde v souvislosti s náboženstvím. Užitím slova *jubilee* se zpěváci odlišili od dobových minstrelských souborů, které nabízely zábavu a písně populární a nenáboženské.

4. V Praze např. v roce 1899 vystupovalo černošské kabaretní duo James a Bella Fieldsovi s černou pěvkyní Miss Rosebuds. Bella Fieldsová se v Evropě zdržela téměř dvě desetiletí a vystupovala v roce 1907 v západočeských lázních, v Praze a v Brně. V kabaretním repertoáru však nenajdeme duchovní písně a spirituály. Více Southern (1983: 300) a Lotz (1997: 225, 233).

zaznamenával. V souvislosti s afroamerickými spirituály však musíme konstatovat, že české publikum až do konce 20. let 20. století nic takového na domácích pódíích zřejmě nezažilo. Poznatky o zpěvu afroamerických spirituálů, duchovním repertoáru či vystoupeních afroamerických umělců u nás byly do té doby útržkovité a nejasné.

Prímou zkušenost se spirituály a černošskými lidovými písněmi měl však skladatel **Antonín Dvořák**. V letech 1892–1895 zastával v New Yorku pozici ředitele Národní hudební konzervatoře. Spirituály a lidové písně slýchal od svého černošského žáka H. T. Burleighe. Američany vyzýval k zařazení černošských (a též indiánských) písní do národního repertoáru a sám tyto písně vysoce oceňoval: „*V negerských melodiích Ameriky objevuji vše, co je potřebné pro velkou a vznešenou školu hudby.*“⁵ (Southern 1983: 265) Motivy z černošských písní najdeme v jeho *Novosvětské symfonii* a několika dalších opusech. Krásu černošské hudby se rozhodl Dvořák zprostředkovat veřejnosti na dobročinném koncertu v Madison Square Garden⁶: „*Vždycky dirigoval jenom svá díla, tentokrát se poprvé v životě rozhodl řídit i skladby cizí: jako součást večera ohlásil songy z amerických plantáží i osobní úpravu Fosterovy písně Old Folks at Home – přizval na pódium čtyřicetiletý sbor z kostela sv. Clarissy – kromě dvanáctileté Berty Wisanské za klavírem byli všichni účinkující – černoši! Publikum zíralo v šoku.*“ (Mahler 1998: 101) Koncert černošského sboru se setkal v rasově rozděleném New Yorku s nepochopením, bělošské obecenstvo odcházelo za hlasitých výkřiků a žádné peníze ve prospěch konzervatoře se nevybraly. Dvořák potom doporučil svým žákům, včetně Burleighe, který ve sboru zpíval sólo, aby interpretovali černošské písně individuálně s doprovodem piana.

5. Pokud není uvedeno jinak, překlady z angličtiny v tomto textu I. Příbylová.

6. Podobně jako při koncertech Fisk Jubilee Singers, i výtěžek z tohoto koncertu měl pokrýt náklady konzervatoře (Mahler 1998: 101–103).

Dvořákův student **Harry Thacker Burleigh** (1866–1949) se později stal v USA prvním věhlasným černošským skladatelem, aranžérem a koncertním umělcem. Historička Eileen Southernová zvláště zdůrazňuje Burleighův přínos při aranžování spirituálů pro sólový hlas a piano. *Předtím než Burleigh publikoval v roce 1916 své Jubilee Songs of the United States of America, zněly spirituály na pódiích jen ve sborové úpravě. [...] Klavírní doprovod v jeho úpravách zřídka zastihuje tyto prosté melodie: spíše pomáhá během písně navodit a udržovat dominantní emotivní náladu.*“ (Southern 1983: 268) Burleighův sborník inspiroval mnoho koncertních umělců a řada z nich přejala jeho praxi zakončit pěvecké recitály směsí černošských spirituálů a lidových písní. Burleighova úprava písně *Deep River* se stala standardem. S odkazem na Burleighovo aranžmá ji najdeme také ve zpěvníku *Černošských písní* vydaných v Praze v roce 1946; v programu vystoupení Paula Robesona na Pražském jaru v roce 1949 je pak zaznamenaný spirituál *Scandalize My Name* v Burleighově úpravě. Mezi další spirituály, která se díky Burleighovi dostaly do povědomí veřejnosti, patří *Swing Low, Sweet Chariot; Go Down, Moses; My Lord, What a Morning; Sometimes I Feel Like a Motherless Child; Steal Away; It's Me, O Lord, Standin' in the Need of Prayer* a další.⁷

Dvacátá a třicátá léta 20. století

V době Dvořákova působení v New Yorku vrcholila ve společnosti snaha o segregaci Afroameričanů, začátkem 20. let 20. století se situace změnila. Souvislost hledejme mimo jiné s masivním stěhováním černochů do měst (z jihu na sever), s koncem první světové války a společenskými změnami a také s nastupující oblibou jazzu mezi bělošskými městskými intelektuály. V New Yorku se zrodilo černošské umělecké hnutí, nazývané později podle jeho epicentra v severní části města Harlemská renesance. Mladí Afroameričané začali bez obav či ostychu mluvit o svých

7. „Harry T. Burleigh.“ *ChoralWiki* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <http://www3.cpdl.org/wiki/index.php/Harry_T._Burleigh>.

kulturních kořenech, zdůrazňovali krásu své kůže, hudby, jazyka či folkloru. Měli mezi sebou básníky, spisovatele, novináře, zpěváky, řada z nich studovala na univerzitách, mnozí se podívali za hranice USA. Souběžně s kulturním uvědoměním se rozvíjely politické postoje černošské populace proti segregaci, boj za občanská práva. Velkým vzorem jim bylo politické a sociální dění v nově vzniklém Sovětském svazu a myšlenky komunismu. V této atmosféře přišlo do newyorského Harlemu pozvání od sovětské filmové společnosti Mešrabbom, která hledala herce a zpěváky pro svůj film o nadvládě bělochů v USA (Thompson Patterson 1994: 182).

Nabídku vyslyšelo dvaadvacet Afroameričanů v čele s básníkem **Langstonem Hughesem** (1902–1967)⁸. Sehnali si peníze na cestu a 14. 6. 1932 se vydali německou lodí z Brooklynu do Brém, odtud pak vlakem přes Berlín, Štětín, Helsinky a tehdejší Leningrad do Moskvy. Zatímco oni na místě zjistili, že scénář chystaného filmu *Black and White*⁹ ještě není přeložený do angličtiny a je nutno čekat, Sověti nevěřili, že mají před sebou černochoy: mladí lidé byli všech barev, od krémově bílé po tmavě černou. Další problém nastal s představiteli dělnické třídy: mezi přicestovalými newyorskými studenty, spisovateli a úředníky nebyl ani jeden. Jen dva z nich měli nějakou zkušenost s vystupováním na pódiu, a jak se ukázalo, skoro nikdo z celé skupiny neznal žádnou černošskou lidovou píseň, neuměli zpívat ani tančit lidové tance (Thompson Patterson 1994: 185). Představa, že „utlačovaný černý lid“ si zpívá „písně otroků“ se v tomto případě nenaplnila, přesto patřila dalších šest desetiletí ke komunistické ideologii v mnoha zemích.

Dobrodružství mladých intelektuálů z Harlemu v Evropě kromě jiného ukazuje, že turné velké skupiny lidí bylo náročné nejen z finančních důvodů. Do Evropy však od 20. let 20. století začali jezdit jednotliví afroameričtí operní pěvci a pěvkyně. Poté,

8. Životní data umělců, pokud není uvedeno jinak, jsou v tomto textu získána z Wikipedie.

9. Film nebyl nikdy natočen. Hughes podle přeložené verze zjistil, že autor scénáře nikdy nebyl v USA a situaci značně ideologicky zkresluje. Američané odmítli ve filmu hrát. Pro detaily viz Thompson Patterson 1994.

co si vydobyli renomé doma, dostávali nabídky na účinkování v evropských provedeních oper, muzikálů a na natáčení filmů s černošskými postavami. Mnozí zároveň pokračovali ve studiu hudby na prestižních evropských institucích a vydávali se na turné se svým repertoárem. Jak je vidět z dobových recenzí (a jak doporučoval Dvořákův žák, pěvec a skladatel Burleigh), svůj koncert tito černí pěvci a pěvkyně obvykle končili sadou černošských spirituálů a lidových písní. V Evropě pobývali od několika let po několik desetiletí a působili od Londýna po Moskvu. Není potom snad tolik troufalé tvrdit, že stopa spirituálů vedoucí na naše území se odvíjí především od afroamerických operních pěvců a pěvkýň.

Běžně slyšíme domněnku, že černošské spirituály se k nám dostaly prostřednictvím jazzu. Přestože má jazz afroamerické kořeny, z přímého spojení se spirituály ho vylučuje jeho vlastní podstata a funkce. Původní jazz je hudba pro sobotní večer (v tančírně), nikoli pro nedělní ráno (v kostele). Jak zdůrazňuje Josef Kotek (1998: 67–68), počátky jazzu u nás ve 20. letech 20. století jsou spjaty s taneční hudbou.¹⁰ Jako jazz se označovaly všechny nové tance (foxtrot, tango, waltz, shimmy, charleston a slowfox) a termín se dokonce používal „zprvu jen jako název pro masivní, dosud nevídanou sadu bicích nástrojů [...] a respekt, kterému se těšil jediný, přesto jej však hladce ovládající hráč: u prvních kapel často atraktivně působící černoch“ (Kotek 1998: 67–68). V průkopnické dvěstěstránkové publikaci *Jazz* (1928) poskytl mladý **E. F. Burian** (1904–1959) informace všem, kteří se zajímali o novou [taneční] hudbu a nový zvuk. V kapitole „Song a blues“ (1928 : 66–69) mluví o „melodiích afrických negrů“ tedy, z dnešního pohledu, o afroamerických kořenech jazzu a blues. Mj. přichází s teorií (dnes běžně uznávanou), že melodický výraz „negerských blues i spirituals“ není jednotvárný, je variací

10. „V 30. letech a později byly [spirituály] zpopularizovány zvl. v souvislosti s objevováním ‚pravého‘ jazzu a jeho kořenů E. Uggém a dalšími nadšenci. V levicově zaměřeném prostředí a v okruhu *Orchestru Gramoklubu* zpíval spirituály ve 2. pol. 30. let J. Urban.“ (Poledňák 1997: 863)

na dané téma. V téže kapitole najde čtenář ukázkou dvou spirituálů s notovou linkou, anglickým textem a českým překladem Aloyse Skoumala. Burian je uvádí pro „textovou nábožnost, [která] je proslovována s primitivní melancholickou prostotou, čím prostší, tím zbožnější“ (tamtéž: 67). Písně jsou uvedeny bez názvu, ale dnešní čtenář je pozná z prvních slov: *Swing low, sweet chariot* a *Let my people go*. I když je komentář o spirituálech v rámci knížky minimální, v poznámkovém aparátu shromáždil Burian dostupné dobové informace.¹¹ Na rodilého interpreta spirituálů však museli Češi ještě přinejmenším rok čekat.

Herec, zpěvák a vystudovaný právník **Paul Robeson** (1898–1976) navštívil Československo několikrát. Poprvé byl v roce 1929 v Praze, kde měl koncert dne 10. 4. (Peprník 2015: 613; Matzner 1987: 258). Robeson pobýval pracovně v Londýně a v letech 1927–1929 podnikl turné po Evropě s doprovodným afroamerickým pianistou Lawrencem Brownem. V jejich evropském repertoáru byly spirituály, které Brown upravil a vydal tiskem: *Nobody Knows the Trouble I've Seen*; *Swing Low, Sweet Chariot*; *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*; *Everytime I Feel the Spirit*; *I Know the Lord's Laid His Hands on Me* (1923).¹² **Lawrence Brown** (1893–1972), který už před Robesonem doprovázel jiné afroamerické operní hvězdy, byl nejen pianista, ale také skladatel a zpěvák. Jak lze vyčíst z dobových materiálů, oba umělci na svých amerických koncertech zpívali i další spirituály, např. *Go Down, Moses*; *Steel Away*; *Joshua Fit de Battle of Jericho*; *By 'n ' By* či *Scandalize My Name*. Lze předpokládat, že je zařadili do svých vystoupení i v Evropě.

11. V sekci Prameny na s. 181 uvádí Burian své zdroje. V souvislosti s Negro Spirituals jsou to kromě Burleighe Hugo Frey a H. W. Looncis a další jména americká, německá, francouzská: dokumentují vzrůstající popularitu černošských spirituálů. Burian odkazuje (na str. 186) i na osm nahrávek Negro Spirituals na zn. His Master's Voice.

12. Jones, Randy: „Lawrence Brown.“ *Afrovoices. Afrocentric Voices in Classical Music* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <<http://www.afrovoices.com/lawrence-brown-biography>>.

Evropské publikum mohlo vidět a slyšet kromě Robesona další opravdové afroamerické hvězdy – Rolanda Hayese (1887–1976), Marian Andersonovou (1902–1993), Dorothy Maynorovou (1910–1996) nebo Julese Bledsoea (1898–1943) (Southern 1983: 400–408). Na jejich vystoupení se však v meziválečném období jezdilo z Čech a Moravy do Vídně, Salcburku nebo Berlína; u nás příležitost nedostali. Černošští herci a pěvci – Američané a Britové – se uplatnili i v němých a později zvukových filmech. Vítaná příležitost pro klasicky školené černošské umělce přišla v roce 1935 v USA s uvedením Gershwinovy opery *Porgy a Bess*¹³. Příběh z minulosti amerického Jihu vyžaduje téměř plně černošské obsazení – v Evropě se z něj proto uvádějí jen vybrané písně.

Od poloviny 20. let 20. století pobývala v Evropě afroamerická pěvkyně **Catarina Jarboro** (1903–1986), která zde studovala a později vystupovala v hlavních rolích evropských i amerických operních společností (Southern 1983: 407). Jako černošskou primadonu opery v Chicagu ji uváděla anonce na vystoupení v Brně v sále Stadionu 30. ledna 1936: „*Její pěvecké umění se zaskví autentickým tlumočením černošského hudebního umění a jiných skladeb.*“¹⁴ Recenzent *Národních listů* o koncertě pak referoval takto: „*Po méně zdařilém hostování v Aidě zpívala černošská pěvkyně Catarina Jarboro v samostatném večeru písňovém za přiléhavého doprovodu kap. Tauského mnoho pestrých ukázek [...]. Hlavně černošské spirituály upoutaly nejen citlivým a zvroucnělým přednesem, ale i hudební stránkou, zabíhající často k melancholické výraznosti. Pěvkyně zachovala tentokrát důstojný postoj, který nemálo přispěl k opravdovému uměleckému úspěchu večera.*“¹⁵

13. Podle románu a hry *Porgy* DuBose Heywarda. *Letní ukolébavka (Summertime)* s českým textem Jana Wericha je u nás zřejmě nejznámější skladbou z opery *Porgy a Bess*.

14. *Lidové noviny* 30. 1. 1936.

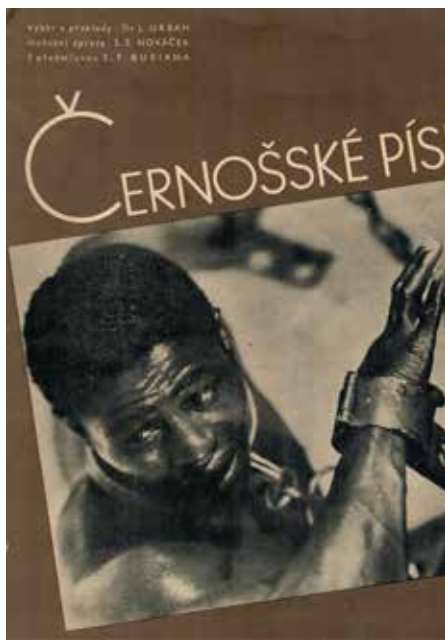
15. *Národní listy* 2. 2. 1936.

„American Songs“ vyšlo ve 40. letech 20. století v jednotné úpravě (obr. 1) přinejmenším sedm spirituálů a lidových písní: *Deep River; Swing Low, Sweet Chariot; Nobody Knows the Trouble I've Seen; Old Folks at Home; Virginny*. Zpěvníčky přinášely notový záznam melodie pro zpěv, kytarové akordy a anglický i český text. Autorem českého textu byl vždy Emil Knos. Nejméně dva jeho texty zlidověly, zpívají se dodnes a málokdy vedle nich vidíme Knosovo jméno. Je to píseň *Černý muž pod bičem otrokáře žil* (*John Brown's Body*) a *Rodné údolí / Cesta má přede mnou v dáli mizí* (*Red River Valley*). Kdo byl **Emil Knos**? Asi nás nepřekvapí, že jde o operního pěvce a textaře. Žil v letech 1890–1945 (narozen v Brně, zemřel v Jedovnici) a vystupoval pod uměleckým jménem Emil Olšovský.¹⁸ Studoval zpěv v Brně, byl operním pěvcem Národního divadla Brno, je uváděn jako první interpret postav oper Leoše Janáčka. Kromě Brna (1912–13, 1923–44) působil také na operních scénách v Plzni, v Ostravě a ve východních Čechách, hostoval v Praze. Jak už jsme viděli, afroamerické duchovní a lidové písně patřily v Evropě v meziválečné době k oblíbenému koncertnímu repertoáru. Olšovský-Knos je mohl znát z notových sešitů zahraničních operních domů, ze zkušeností kolegů, nebo mohl být osobně na koncertě Paula Robesona v roce 1929 či Catariny Jarboro v roce 1936. Přímé důkazy nemáme. V tuto chvíli však Olšovský-Knos zůstává jedním z prvních, kteří popularizovali spirituály v češtině pro zpěv a kytaru.

V roce 1946 vyšel v Praze v úpravě pro klavír a zpěv sešit *Černošské písně*. Obsahoval čtyři spirituály – *Deep River; Go Down, Moses; I Want to Be Ready; De Gospel Train*, jednu ukolébavku (*Oh, My Baby*) a jednu pracovní píseň (*Water Boy*). Texty jsou uvedeny v češtině i angličtině, pod poznámkami k jednotlivým písním je podepsán Dr. Josef Urban,¹⁹ který písně vybral a přeložil. Úvodní stat' s datem 26. 2. 1946 napsal

18. „Emil Olšovský – Knos.“ *Encyklopedie dějin města Brna* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=2522>.

19. Viz pozn. 10.



Obr. 2.
Zpěvník Černošské písně, 1946

E. F. Burian, text je obecný, s odkazy na „jazz, blues a spirituals“. Budoucí pozici spirituálů u nás předpovídá Burianova závěrečná věta: „*Něžnost těchto zpěvů a zároveň jejich rytmičnost ukazují nám, jak nechutné jsou všechny ty rasové teorie a jak právě u pronásledovaných černochů vidíme zdravý základ moderních kultur.*“ Obsah zpěvníku předznamenává obálka s fotografií černocha s okovy na rukou a kolem krku. Otrokářství bylo v USA zrušeno v roce 1865. V roce 1946 však v USA stále platila rasová segregace (ta byla zrušena až v roce 1954). Obálka pracovala s dobovým stereotypem „utlačovaného černého lidu“.

Muž na obálce *Černošských písní* může být s velkou pravděpodobností britský herec **Robert Adams** (1906–1965, narozený v Britské Guyaně). Za sebou měl desítku filmových rolí, hrál i vedle Paula Robesona a v době, kdy byl Robeson v USA, přebíral v Evropě některé jeho role. V Československu se tyto

britské filmy promítaly, včetně filmu *Lidé dvou světů*²⁰ z roku 1946. Jméno Roberta Adamse nalézáme na nahrávce s názvem *Negro Spirituals* pro českou firmu Ultraphon v roce 1946. Jde o písně *It's Me, Oh Lord/Joshua Fit de Battle of Jericho* a *All God Chilluns / Scandalize My Name*. Natáčelo se údajně 14. 10. 1946 v Praze, na piano zpěváka doprovázel Jiří Eliáš.²¹

V létě 1947 se v Praze uskutečnil čtyřtýdenní 1. Světový festival a mládeže a studentstva. Dokumentární film²² zachycuje moment, kdy davy mladých lidí, včetně dvou černochů, vystupují z vlaku. Jedna účastnice říká anglicky: „*Od československých hranic hledám železnou oponu. Jsem už v Praze a dosud jsem ji nenašla.*“ Mezi sedmnácti tisíci účastníky setkání byl také britský černý zpěvák Edric Connor (o něm pojednám dále) a snad tam zvali i Paula Robesona – soudím tak alespoň ze série článků, které vyšly i s fotografiemi v květnu 1947 v *Rudém právu* pod názvem „V záři světél na Broadwayi (Paul Robeson, velký syn černého lidu)“. Robeson sice nepřijel, ale na stránkách deníku zazněla oslava afroamerických spirituálů a černošského utiskovaného lidu: „*Paul Robeson zpíval černošské spirituály daleko lépe, než je zpíval kdokoliv předtím. Dokázal tlumočit původní jejich city a význam. Vždyť ony nebyly zpívány plantážními otroky pro zábavu či kratochvíli. Byly vázány výkřikem úlevy, výrazem srdcervoucí touhy po svobodě. Když si černý otrok zpíval **Jdi dolů, Mojžíši / cestou dolů do egyptské země/ a řekni starému faraonovi / aby propustil můj lid...**, vyjadřoval v jednoduché a přeci tak mocné poesii veškerou tu touhu svých černých bratrů. A kde je nový Mojžíš, který by řekl americkým faraonům, aby propustili černé lidi z otroctví? Touha po svobodě, výkřik bolu – uklidňující vliv náboženství, které slibuje útěchu, když ne v tomto*

20. Film se odehrává v africkém Kongu.

21. Deska 78 otáček, katalogové číslo C. 18121.

22. „Světový festival mládeže. (1947)“. Česká televize [online] Archiv ČT24. Mezinárodní setkávání [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: < <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10116288585-archiv-ct24/214411058210007/obsah/308912-svetovy-festival-mladeze-1947>>.

světě, tak alespoň v tom příštím – to je vyjádřeno v černošských náboženských písních, jež jsou poesii nejvíce utiskovaných lidí na světě. Když Robeson zpívá negerské spirituály, jeho měkký, sametový hlas obestře slova a v soustředěném rytmu dýchají písně veškeré to hluboce plynoucí utrpení, které po tři století rozdíralo nitro amerických černochů.“ (Storm 1947)

Jak je vidět z novinového článku, společnost v Československu (a podobně v Polsku či Sovětském svazu) si v poválečných 40. letech vytvořila specifický vztah k „utiskovanému černému lidu“. Afroameričtí umělci zde našli zastání, působili jako pokrokoví vyslanci a kritici americké společnosti. Mnozí utíkali do Evropy před politickou a rasovou perzekucí, někteří se nakonec do Evropy přestěhovali. Jedním z nich byl pěvec **Aubrey Pankey** (1905–1971). V Evropě sbíral zkušenosti v letech 1930–1939 (Rakousko, Itálie, Francie), jeho první evropské turné po válce se uskutečnilo v roce 1947. Upozornil na sebe mj. osobitým provedením spirituálů *Wade in the Water* či *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*. Pozván byl i do Československa: dne 7. 10. 1947 zpíval v Praze, 11. 10. 1947 v Brně. Komentátor brněnského deníku *Rovnost* Slavomír Šindelka se v pozvánce na koncert fundovaně rozepsal o spirituálech a upozornil i na jiné umělce: „*Tuto sobotu 11. října bude v Brně hostovat černošský barytonista Aubrey Pankey, který podle předběžné reklamy má na programu kromě italských a francouzských písní také černošské spirituály. [...] Zrodily se v malých kostelících, kde sólový zpěvák předříkával a sbor věřících ho doprovázel, uchvacován jeho přednesem a podupával do taktu. Tyto improvizace byly prolнутy podivnou dětinskou vírou, která byla spirituály vyjadřována. Zajímavé jsou texty těchto písní, ve kterých nemalou úlohu hrál vlak, který věřící odvážel přímo z pozemského utrpení do nebe, ovšem přízpůsobeného představám a tužbám černochů. [...] Spirituály byly zapisovány a provozovány jednak studentskými černošskými sbory, jednak slavnými zpěváky, jako je na př. neohrožený bojovník za práva černé rasy Paul Robeson, Roland Hayes nebo Marian Andersonová. Při své návštěvě v Československu nazpíval anglický černošský herec*

a zpěvák, u nás známý z filmu „Lidé dvou světů“, Robert Adams, některé z těchto spirituálů na gramofonové desky.“²³

Aubrey Pankey se do Evropy vracel nejen na koncertní turné, ale i kvůli své politické angažovanosti.²⁴ V USA byl v 50. letech perzekuovaný pro „neamerickou činnost“. Žádal o povolení k trvalému pobytu ve Francii a Velké Británii, uspěl až ve Východním Berlíně, kam se trvale přestěhoval v roce 1954. V tehdejší NDR pravidelně účinkoval a natočil několik desek spirituálů. V Československu vystupoval také v roce 1955, podobně jako v roce 1947 s klavírním doprovodem Marie Knotkové. „Slavný černošský barytonista vystoupí mimo rozhlasové relace v 15 městech. Na pořadu má písně klasiků a romantiků a nejkrásnější černošské duchovní zpěvy, „spirituály“.“²⁵

V roce 1948 se do Československa vrátil černý pěvec, pozdější herec a folklorista **Edric Connor** (1913–1968). Na jeho koncert upozornilo *Rudé právo* v noticce s nadpisem „Pokrokový černoch českému obecenstvu“: „Edric Connor je znám již z festivalu mládeže. Na své cestě Evropou se zastavil též v Praze, aby tlumočil pozdravy anglických pokrokových herců a jejich odborových organizací. Ve Vinohrad. divadle zazpíval před kruhem upřímných zájemců spirituály a černošské lidové písně. [...] Nejvíce upoutala tragická píseň o lynčování černochů a africká náboženská píseň.“²⁶ Connor pocházel z Trinidadu²⁷ a roku 1944 se usadil ve Velké Británii. Do dvou týdnů vystupoval v rozhlasovém pořadu BBC a později se stal známým představitelem jamajské hudby. Při detailním pátrání zjistíme, jak se dostal ke spirituálům: v BBC krátce působil i v pořadu o jižanském americkém folkloru. Tam si oblíbil afroamerické písně a spirituály (a lidová vyprávění), které úspěšně interpretoval.

23. *Rovnost* 11. 10. 1947.

24. Aubrey Pankey. *Wikipedia, the free encyclopedia* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Pankey>.

25. *Svobodné slovo* 11. 2. 1955.

26. (uš) 1948: Pokrokový černoch českému obecenstvu. *Rudé právo*, 16. 4.

27. „Edric Connor.“ *Wikipedia, the free encyclopedia* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Edric_Connor>.

Během dalších týdnů vystupoval v Československu další černocho, opravdový Afroameričan, operní pěvec **Hubert Dilworth**.²⁸ V letech 1943–1954 hrál na Broadwayi, hostoval také v Německu. Československé deníky zaznamenávají jeho tři koncerty v pražském divadle V+W, s klavírním doprovodem dr. Oldřicha Letfuse (22., 23. a 26. 4. 1948), a dva v brněnské Redutě, v doprovodu prof. J. Horáka (15. a 16. 5. 1948). Pod titulkem „Sympatický černocho miláčkem Prahy“ píše *Rudé právo* 23. 4. 1948: „*Naskýtá se nám poslední příležitost vyslechnout v jeho podání černošské spirituály, americké lidové písně a blues a umělé písně, které již podvkráté uchvátily pražské obecnstvo. Koncert uvádí proslovem Jiří Voskovec.*“ Dilworth také v roce 1948 natočil několik písní pro Supraphon. Na malých deskách vyšly s cembalovým doprovodem Radima Drejsla tradice *Lit'le David play on yo' Harp* a *Mister Banjo*, s Drejslem na klavír potom spirituály *Nobody Knows the Trouble I've Seen; Didn't My Lord Deliver Daniel; Swing Low, Sweet Chariot* a skladba označená *communion hymn* [chvalozpěv před svatým přijímáním] *Let Us Break Bread Together*.²⁹ Tři z nich jsou v aranžmá Lawrence Browna.

Za vrchol oficiálního zájmu o černošské interprety a jejich písně v Československu lze označit pozvání **Paula Robesona** (1898–1976) na festival Pražské jaro v roce 1949. Jeho písňový koncert se uskutečnil ve středu 25. 5. 1949 v Dvořákově síni v Rudolfinu od 21.30 hod.³⁰ Na piano jej doprovázel Bruno Raikin.³¹ Na programu bylo 18 písní, včetně spirituálů *Swing Low, Sweet*

28. Životopisná data se mi nepodařilo získat. V roce 1951 zpíval Dilworth na úspěšném albu z muzikálu *Porgy and Bess* (Columbia). Srov. Wikipedia <[https://en.wikipedia.org/wiki/Porgy_and_Bess_\(1951_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Porgy_and_Bess_(1951_album))>.

29. Katalogová č. Su 15188, 15189.

30. „Písňový koncert: Paul Robeson.“ *Pražské jaro* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://festival.cz/koncert/pisnovy-koncert-paul-robeson/>>.

31. Bruno Raikin (1912–2005) se narodil v Rize v Lotyšsku, měl jihoafrické občanství a působil ve Velké Británii. S Robesonem projel Británii, Československo, Polsko a Německo. Srov. „Bruno Raikin, renowned pianist, dies at 92.“ *IOL* [online] 25. 1. 2005 [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://www.iol.co.za/entertainment/whats-on/joburg/bruno-raikin-renowned-pianist-dies-at-92-926235>>.

Chariot; Scandalize My Name, černošské ukolébavky *My Curly Headed Baby*, písně *Water Boy* a písně z muzikálu *Lod'* komediantů, *Ol' Man River*, kterou Robeson proslavil. Kompletní program je výbornou ukázkou toho, jak recitály černošských operních pěvců v Evropě vypadaly. Zařazeny jsou písně Händela, Schumanna, Brahmsa, Mendelssohna-Bartholdyho, Monteverdiho, Chopina, Dunajevského, Bogoslovského a Tiersota. Kromě angličtiny zpíval Robeson německy, francouzsky a rusky. Filmový dokument³² zachycuje Robesona při zpěvu ukolébavky. Vysoce formální atmosféru oživuje zpěvákův „nevšední hlasový materiál, sytý, robustní baryton“ (Matzner 1987: 259).

Robesonova hudební, divadelní a filmová kariéra (a především jeho politické aktivity) jsou předmětem mnoha knih a studií. Nás v souvislosti s afroamerickými spirituály a písněmi může zajímat to, že umělec ovlivnil československou scénu i v době, kdy byl v USA pronásledován za neamerickou činnost a byl mu odebrán cestovní pas (1950–1958). Supraphon vydal písně, které Robeson pro Československo nahrál v New Yorku. Nejprve se objevily malé desky s vročením 1954. Obsahovaly dělnické a „pokrokové“ písně v ruštině, jidiš a angličtině, ale také spirituály *Scandalize My Name*, *Witness* a píseň *John Brown's Body*. Výběr osmnácti Robesonových nahrávek z let 1955–1958 vyšel později v Supraphonu v reedici na LP³³ (1989, dnes je k dispozici CD) a je zarámován skladbami *Hammer Song* a *Ol' Man River*. Robeson odjel z USA do světa bezprostředně poté, co mu byl vrácen cestovní pas. V Československu se krátce zastavil na Sjezdu socialistické kultury v červnu 1959. Ve dnech 21. až 27. 5. 1959 natáčel ve studiu Domovina pro Supraphon klasiku s klavírním doprovodem Alana Boothe. Výsledná LP deska ukazuje rozsah Robesonova koncertního repertoáru – kromě spirituálů *Deep*

32. „Paul Robeson At Prague Spring Music Festival AKA Paul Robeson In Prague (1949).“ *YouTube* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=kSfvjBpR7MM>>.

33. Za zapůjčení děkuji zvukovému archivu Českého rozhlasu v Brně. V jedné písni doprovázejí Robesona i černí bluesmani Bobby McGhee a Sonny Terry.



Obr. 3. LP Paul Robeson.
Supraphon 1989

River, Water Boy, Sometimes I Feel Like a Motherless Child a *We Are Climbin' Jacob's Ladder* deska obsahuje i písně Mozartovy, Bachovy, Schubertovy a Musorgského, také *Zpěv svobody* Bedřicha Smetany a výběr z tvorby Antonína Dvořáka (z *Biblických písní*, z *Novosvětské symfonie* a z *Cigánských melodií*). Robeson zpívá vše v původních jazycích, tedy i česky.

Festival Pražské jaro 1949 hostil také významnou afroamerickou sopranistku **Ellabelle Davisovou** (1907–1960). V Evropě koncertovala poprvé v roce 1946, o tři roky později zpívala v milánské opeře La Scala. Na svém jediném československém koncertě vystupovala ve Smetanově síni Obecního domu dne 16. 5. 1949 od 20 hodin s klavírním doprovodem Alfreda Holečka. Zpívala písně Händela, Bacha, Pasquiniho a také sedm spirituálů, včetně *I stood on de riber ob Jerdon* v úpravě H. T. Burleigha.³⁴ *Lidová demokracie* o jejím výkonu napsala: „Podání spirituálů [...] bylo po všech stránkách výborné a vzorné. V lehkém

34. „Pěvecký koncert: Ellabelle Davis.“ *Pražské jaro* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://festival.cz/koncert/pevecky-koncert-ellabelle-davis/>>.

*dramatickém ladění, které umělkyni vyhovuje, měla Davisová příležitost zabýsknout se výbornými pianissimy i velkou intonační jistotou. Výkon byl poznamenán reprodukcí spontánností a bezprostřední lehkostí; strhl do posledního místečka naplněnou Smetanovu síň k nebývalým ovacím.*³⁵

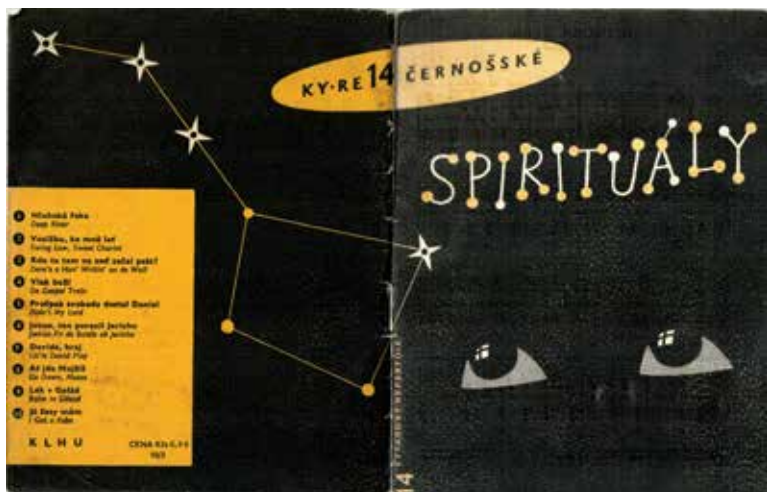
V roce 1949 koncertoval poprvé v Evropě afroamerický operní pěvec z Los Angeles, basista **Kenneth Spencer** (1913–1964). Na podzim 1949 vystupoval v Československu a Bulharsku.³⁶ Tehdejší deníky zaznamenaly jeho koncerty v Bratislavě (21. 9. v Národním divadle), Trnavě (22. 9. v hale závodu Koburz), v Praze (23. a 24. 9. ve Smetanově síni) a v Brně (1. 10. na Výstavišti). Recenzent brněnských *Lidových novin* píše: „Uměleckou závažnost koncertu potvrzovaly zvláště staré černošské songy, tato kolébka čistého, pozdějšími úpravami ještě neznetvořeného jazzu. Tyto velebné, posvátné modlitby a výkřiky, v nichž je soustředěna všechna tragika černošského kmene, ty musí upokojit i hudebního labužníka, ale stejně pocítí jejich hloubku a opravdovost i hudebně nepoučený posluchač.“³⁷ Spencerův repertoár zahrnoval i písně ruské a čínské, operní árie a písně, posluchačům v Brně zazpíval také *Rožnovské hodiny* a *Dobrá noc, má milá*. Deník *Mladá fronta* (27. 9. 1949) zdůraznil jeho „tiché, procítěné pianissimo ve spirituálu *Nikdo neví o strastech mých*“. V Praze nazpíval Spencer pro Supraphon na malou desku spirituály *Nobody Knows De Trouble I've Seen* a *I've Stood on the Riber ob Jerdan*. Na piano ho stejně jako na turné doprovázel Jan Kaláb (i když Spencer sám také hrál na klavír), na varhany Jaroslav Vojtek. Rasová segregace v USA a přátelské jednání v Evropě přiměly Spencera ke změně bydliště. Od roku 1950 bydlel v NSR a odtud zřejmě v pozdějších letech několikrát soukromě přijel do Brna, kde udivoval hrou na klavír.³⁸

35. *Lidová demokracie* 19. 5. 1949.

36. „Timeline.“ *Kenneth Spencer* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <<http://www.kennethspencer.org/new-page-2>>.

37. *Lidové noviny* 5. 10. 1949, psáno pod značkou (ra).

38. Rozhovor s Milošem Štědrněm dne 30. 7. 2019 v Náměšti nad Oslavou.



Obr. 4. Zpěvník Černošské spirituály, 1956

Koncertní spirituály inspirovaly k nápodobě i české umělce. Jedním z nich byl **Jiří Joran** (1920–2011).³⁹ Studoval zpěv na konzervatoři v Praze (měl velký rozsah, bas – baryton), pracoval v různých divadlech, od roku 1949 byl členem Národního divadla. Kromě hereckých výkonů je dnes připomínána i jeho koncertní činnost a překladatelství černošských písní. V roce 1956 vyšel s Joranovými překlady v nakladatelství KHLU zpěvníček *Černošské spirituály* (obr. 4) s deseti písněmi, notovým záznamem pro zpěv a klavír, s kytarovými akordy, s anglickými a českými texty. Zpěvník ovlivnil mnohé domácí napodobovatele, textaře a zpěváky.⁴⁰ Joran také spirituály zpíval s doprovodem klavíru na komorních recitálech. Dobová obliba „velkých hlasů“ se však koncem 50. let přelila od operního repertoáru do populární hudby.

39. „Jiří Joran.“ Česko-Slovenská filmová databáze [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/27098-jiri-joran/>.

40. Více k Joranovým textům srov. příspěvek Kristýny Navrátilové v tomto sborníku.

O udržení „hudby utlačovaného černého lidu“ v našich zemích se však nevědomky zasloužil soubor z newyorské Broadwaye, Everyman Opera.

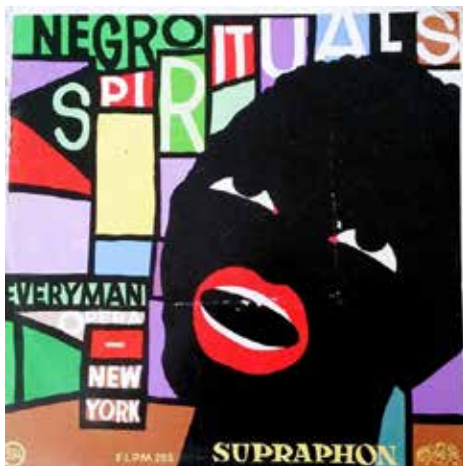
Původní černošský divadelní soubor **Everyman Opera Company** vznikl v USA začátkem 50. let a jezdil několik let po USA, Latinské Americe a Evropě s Gershwinovou černošskou operou *Porgy and Bess* (Sy Yu 2017). Soubor vystupoval také v Praze, v tehdejší Státním divadle Karlín. Michael Sy Yu v komentáři k sovětskému turné souboru na přelomu roku 1955/1956 zdůrazňuje, že to bylo první vystoupení černošského souboru v zemi od roku 1917,⁴¹ a zdá se, že naprostý primát má Everyman Opera v Československu. V noci ze středy na čtvrtek 8. a 9. února 1956 přijelo vlakem z Polska na hlavní nádraží 87 členů souboru, včetně šesti dětí, dirigent byl v Praze už od pondělka. První slavnostní představení opery v sobotu 11. 2. vidělo sedm československých ministrů. (*Rudé právo* 12. 2. 1956 je vyjmenovává na první straně deníku). O zhlédnutí opery byl velký zájem,⁴² proto se v průběhu týdne konalo několik dalších vystoupení („estrády“), kde členové opery zpívali „výňatky z opery, dále afroamerické písně a tance, spirituály, jazz aj.“ – 16. 2. v 15.30 v Lucerně, 18. 2. v sobotu v 15.30 v pravém křídle Sjezdového paláce PKOJF.⁴³ Deník *Lidová demokracie* napsal: „*Koncert sólistky souboru, Heleny Thigpenové, uspořádá ZK Spojářů 17. 2. od 20 hodin ve velkém sále Radiopaláce v Praze 12, Stalinova 40. Pěvkyně zazpívá árie*

41. Jak víme, pokus o sestavení černošského souboru pro sovětský film *Black and White* v roce 1932 zkrachoval. Zatímco tehdy si mladí lidé z Harlemu financovali cestu sami, sovětské, polské a československé turné Everyman Opery platily hostitelské státy. Soubor cestoval po Amerikách a jinde v Evropě s finanční podporou amerického Ministerstva zahraničí, které však v době studené války odmítlo financovat cestu svých umělců za „železnou oponu“.

42. „Státnímu divadlu v Karlíně došlo celkem 80.000 žádostí o lístky, ačkoliv se jejich průměrná cena pro vysoké náklady, spojené s cestou a pobytem amerického souboru pohybuje kolem 40 Kč. Většina z 18.000 lístků byla rozdělena přes závodní rady pražských podniků, zatím co na zbývajících 400–500 lístků ve volném prodeji stáli v úterý Pražané již od časných ranních hodin před divadlem frontu.“ (Svobodné slovo 8. 2. 1956)

43. Srov. Svobodné slovo 15.2 a 18. 2. 1956.

Obr. 5.
LP Everyman Opera.
Supraphon, nedat.



*z amerických oper, americké lidové písně a černošské spirituály.*⁴⁴ Navzdory třesutým mrazům⁴⁵ byli členové souboru aktivní i po obě neděle a 12. a 19. 2. si našli cestu do kostela. Jiří Tichota, zakladatel skupiny Spirituál kvintet, na to vzpomíná: „Černošská skupina Everyman Opera hostovala v Praze s představením *Porgy a Bess* a o nedělích zpívala v kostelích. Slyšeli jsme je na bohoslužbě v kostele u Salvátora a inspirovalo nás to. Tehdy jsem ještě zpíval ve vysokoškolském souboru VUS.”⁴⁶ Soubor odjížděl 20. 2. do NSR, ale vybraní členové stihli natočit také „řadu spirituálů, jednak těch nejznámějších, jednak zcela neznámých. Gramofonové závody tak získaly vzácné ukázky černošských písní v autentickém vydání.”⁴⁷

Nahrávky pod vedením sbormistra Josepha Crawforda vyšly v Supraphonu na třech deskách s názvem *Negro Spirituals*, jedna z nich s výrazným barevným obalem (obr. 5). Kromě do té doby u nás známých písní *Deep River*, *Joshua Fit The Battle*

44. *Lidová demokracie* 14. 2. 1956.

45. *Svobodné slovo* 11. 2. 1956 uvádí -42 stupňů Celsia ve Žďáru nad Sázavou.

46. Telefonický rozhovor s Jiřím Tichotou ze dne 27. 12. 2018.

47. *Lidová demokracie* 2. 3. 1956.

Of Jericho, Scandalize My Name obsahuje i spirituály, které později zpopularizoval s českými texty právě Spirituál kvintet – např. *It's Me, Oh Lord, The Old Arch Is Moving, Every Time I Feel the Spirit, I Got a Mule*. Jen tři jména členů souboru jsou uvedena na této desce Supraphonu – LeVern Hutcherson (sólo zpěv) [1905–1969], Eloise Uggamsová (sólo zpěv) a Lorenzo Fuller (piano). V souvislosti s evropským turné souboru jsou také zmiňována jména sólistů jako Leontyne Priceová, William Warfield, Maya Angelou a Cab Calloway, nevíme však, zda právě oni byli součástí toho oktetu, který spirituály natáčel.

Závěr

Když jsem začala připravovat text o afroamerických spirituálech u nás, doufala jsem, že se mi povede najít spojitost mezi Paulem Robesonem a Emilem Knosem-Olšovským. Výsledek je mnohem bohatší. Překvapila mne významná role Antonína Dvořáka v přijetí černošských spirituálů – nikoli snad v inspiraci pro jeho vlastní uměleckou tvorbu, ta je známá, ale v podpoře černošského studenta a budoucího skladatele, aranžéra a interpreta Harryho Thackera Burleighe. Odkazy na Burleighovy úpravy spirituálů najdeme u nás opakovaně v koncertním repertoáru, ve zpěvnících pro české publikum a na deskách. Po vzoru Burleighe zařazovali černošští pěvci do svých recitálů vedle klasické a operní hudby právě afroamerické spirituály a lidové písně v doprovodu klavíru.

Na naše pódia se spirituály dostaly s hostujícími černošskými pěvci a pěvkyněmi. Ve 20. a 30. letech 20. století u nás pěvci spirituálů koncertovali výjimečně (povedlo se mi dohledat informace o Paulu Robesonovi s Lawrencem Brownem a Catarině Jarboro), přestože v okolních zemích se zdržovali dlouhodobě. Vysvětluji si to mj. konkurenčním zájmem veřejnosti o dobovou populární a taneční hudbu, včetně jazzu, swingu a trampské písně. Ve 40. a 50. letech se stal u nás zpívající černoch symbolem utlačovaného černého pracujícího lidu (navzdory tomu, že vystupující umělci byli absolventy prestižních hudebních institucí). Dobové ideologii přišli vhod všichni černí umělci, ať

už byli Američané nebo Britové (Paul Robeson, Aubrey Pankey, Hubert Dilworth, Ellabelle Davis, Kenneth Spencer nebo Robert Adams a Edric Connor).

V anoncích na koncerty či v recenzích se zdůrazňovaly vazby na minulost, kterou umělci představovali – na černošské kmeny, otrokářský systém, dávné utrpení. O postavení černochoů v USA ve 40. a 50. letech 20. století mělo naše publikum na koncertech spirituálů jen mizivou představu, hodně vzdálenou drsné skutečnosti, i když tisk průběžně dával prostor Paulu Robesonovi. Noviny oceňovaly kvalitu pódiového projevu, nadšené reakce publika a bezprostřednost umělců. Naše veřejnost se v pohnutých poválečných a budovatelských letech a v děsivém období politických procesů seznamovala s přátelskými černochy zpoza železné opony. V době tzv. studené války mezi dvěma ideologiemi se je Československo snažilo dostat na svou stranu i opakovanými pozvánkami. U nás se černým umělcům dostalo péče, podpory a respektu, kterého si všichni považovali.

Většina umělců během svého pobytu u nás natočila několik spirituálů na gramofonové desky. Výběr skladeb je dostatečně reprezentativní, přesto se o nahrávkách spirituálů v období před Everyman Opera Company málokdo zmiňuje. Problém může být v gramofonové technice na přelomu 40. a 50. let, kdy se z šelakových desek na 78 otáček přecházelo na novější vinylové na 33 a 1/2 a 45 otáček. Staré desky prostě zapadly. Operní provedení ani doprovodný nástroj koncertních spirituálů – piano – nijak nenahrával tomu, aby se spirituály dostaly z pódíí mezi aktivní uživatele. Průkopník zpěvu spirituálů s doprovodem (tramské) kytary, Emil Knos-Olšovský zemřel předčasně. Teprve v polovině 50. let došlo k šťastnému souběhu okolností, kdy v nákladu deset tisíc kusů vyšel zpěvník černošských spirituálů s českými texty Jiřího Jorana, v Praze zpívali i mimo operní pódia černošští zpěváci, a po nějaké době jejich spirituály připomněly gramofonové desky.

Náboženské poselství spirituálů, které nebylo na koncertních pódíích ani v dobovém tisku nijak zdůrazňováno, získalo u nás

na aktualizaci v dalších letech. Zejména v evangelickém prostředí byl inspirativní Joranův zpěvník a zpěvník Theo Lehmana *Nobody Knows...; Negro Spirituals*, který vyšel na sklonku roku 1961 v Lipsku (NDR). Obsahoval úvodní studii o spirituálech, padesát spirituálů v angličtině a německých překladech, z toho pětadvacet písní s notami (Schneeberger 1962: 164). Vystoupení černých pěvců a tedy i spojitost spirituálů s operou měla česká veřejnost v paměti ještě nějakou dobu. Ze spirituálů se však stalo poněkud kontroverzní dědictví, o čemž svědčí vzpomínka Jiřího Tichoty na 2. ročník festivalu Porta v Ústí nad Labem v roce 1968: „*My jsme byli se Spirituál kvintetem absolutně jiní i akademičtější, než si ta Porta představovala, to si uvědomuji. Zazpívali jsme nějaký spirituál – diváci tam seděli rozložení v těch svých stetosonech a čekali nějaké trempske písne – a okamžitě se ozvalo: ‚Děte do prdele s tou operou!‘ Tím skončila naše tehdejší produkce na Portě.*“⁴⁸

Zpěvníky a notové dvojlisty:

- Černošské písně*. 1946. (= I. svazek písní „Lidové písně celého světa“). Výběr a překlady Dr. J. Urban, hudební úprava S. E. Nováček, s předmluvou E. F. Buriana. Praha: A. Varhaníková.
- Černošské spirituály*. 1956. (= Kytarový repertoár 14). Přeložil Jiří Joran. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- FOSTER, S. C. – KNOS, Emil (nedat.): *Návrat domů. Old Folks at Home. American Songs*. Brno: Pázdírkovo nakladatelství v Brně. [2].
- KNOS, Emil (nedat.): *Černý muž pod bičem otrokáře žil. John Brown's Body Lies... American Songs*. Brno: Pázdírkovo nakladatelství v Brně. [2], č. 992.
- KNOS, Emil (nedat.): *Proč stále musím smutný být. Nobody Knows the Trouble I See. American Songs*. Brno: Pázdírkovo nakladatelství v Brně. [2].
- KNOS, Emil (nedat.): *Stará řeka. Deep River. American Songs*. Brno: Pázdírkovo nakladatelství v Brně. [2].
- KNOS, Emil (nedat.): *Tam v dáli za Jordánem. Swing Low, Sweet Chariot. American Songs*. Brno: Pázdírkovo nakladatelství v Brně. [2].
- PEARSON, N. E. – KNOS, Emil (nedat.): *Rodné údolí. Red River Valley. American Songs*. Brno: Pázdírkovo nakladatelství v Brně. [2].

48. Rozhovor s Jiřím Tichotou dne 16. 12. 1998 v Brně.

Prameny:

- Hudební rozhledy* 20. 7. 1949
Lidová demokracie 19. 5. 1949, 21. 9. 1949, 2. 10. 1949, 7. 2. 1956, 12. 2. 1965, 14. 2. 1956, 18. 2. 1956, 2. 3. 1956, 17. 6. 1956
Lidové noviny 27. 1. 1936, 30. 1. 1936, 15. 5. 1948, 1. 10. 1949, 21. 9. 1949, 5. 10. 1949, 19. 3. 1950, 26. 1. 1951, 4. 4. 1951
Mladá fronta 27. 9. 1949
Národní listy 2. 2. 1936
Rudé právo 23. 5. 1947, 2. 8. 1947, 22. 4. 1948, 16. 4. 1948, 23. 4. 1948, 21. 9. 1949, 31. 1. 1956, 7. 2. 1956, 10. 2. 1956, 12. 2. 1956, 21. 2. 1956, 15. 4. 1956, 12. 5. 1957.
Rovnost 10. 5. 1946, 1. 10. 1947, 12. 5. 1948, 8. 9. 1949
Svobodné slovo 24. 3. 1946, 11. 2. 1947, 14. 10. 1947, 11. 4. 1948, 17. 4. 1948, 21. 9. 1949, 11. 2., 1955, 7. 2. 1956, 8. 2. 1956, 11. 2. 1956, 15. 2. 1956, 18. 2. 1956

Literatura:

- BURIAN, E. F. 1928: *Jazz*. Praha: Aventinum.
JARAB, Josef 1997: Americká literatura jako výpověď o novém a jiném světě i jako naše zrcadlo. In: RULAND, Richard – BRADBURY, Malcolm: *Od puritanismu k postmodernismu. Dějiny americké literatury*. Praha: Mladá fronta, s. 397.
GLENN NETTLES, Darryl 2003: Davis, Ellabelle. In: *African American Concert Singers Before 1950*. Jefferson, North Carolina – London: McFarland and Company, s. 51–53.
JOHNSON REAGON, Bernice 1994: Introduction. In: *African American Spirituals: The Concert Tradition. Wade in the Water, Volume I*. CD Sleeve note. Smithsonian/Folkways Recordings and National Public Radio.
KOTEK, Josef 1998: *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha: Academia.
LOTZ, Rainer 1997: Fields, Arabella. In: *Black People: Entertainers of African Descent in Europe and Germany*. Birgit Lotz Verlag, s. 225–236.
MAHLER, Zdeněk 1998: *Spirituál bílého muže aneb Dvořák v Americe*. Brno: Primus.
MATZNER, Antonín 1987: Robeson, Paul. In: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor 1987: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část jmenná. Světová scéna L–Ž*. Praha: Editio Supraphon, s. 258–259.
POLEDŇÁK, Ivan 1997: Spirituál. In: FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, s. 863.
THOMPSON PATTERSON, Louisa 1994: With Langston Hughes in the U.S. S.R. In: *The Portable Harlem Renaissance Reader*. New York, London: Penguin, s. 182–185.
PEPRŇÍK, Jaroslav: *Anglofonní svět a Češi: kontakty a percepcie. Lexikon osob od středověku po rok 2014*. II. díl. Olomouc: Univerzita Palackého.
SCHNEEBERGER, V. D. 1962: Zpěvy černých bratří. *Křesťanská revue* 29, č. 6, s. 164–165.
SOUTHERN, Eileen 1983: *The Music of Black Americans. A History*. 2nd edition. New York, London: W. W. Norton and Company.
STORM, Walter 1947: V září světel na Broadwayi. (Paul Robeson, velký syn černého lidu). 4. pokračování. *Rudé právo*, 23. 5., s. 3.

SY YU, Michael 2017: Performing Catfish Row in the Soviet Union: The Everyman Opera Company and Porgy and Bess, 1955–56. *Journal of the Society for American Music* 11, č. 4, s. 470–501. Dostupné z: <<https://www.cambridge.org/core/terms>> <<https://doi.org/10.1017/S1752196317000384>>

ŠINDELKA, Slavomír 1947: Černošské spirituály v Brně. *Rovnost*, 11. 10., s. 6.

Internetové zdroje:

Aubrey Pankey. *Wikipedia, the free encyclopedia* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Pankey>.

„Bruno Raikin, renowned pianist, dies at 92.“ *IOL* [online] 25 1. 2005 [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://www.iol.co.za/entertainment/whats-on/joburg/bruno-raikin-renowned-pianist-dies-at-92-926235>>.

Brown, Lawrence. Papers, 1916–1973. New York Public Library, Archives and Manuscripts. [online] [cit. 7. 11. 2019]. Dostupné z: <archives.nypl.org>.

„Edric Connor.“ *Wikipedia, the free encyclopedia* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Edric_Connor>.

„Emil Olšovský–Knos.“ *Encyklopedie dějin města Brna* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=2522>.

„Harry T. Burleigh.“ *ChoralWiki* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <http://www3.cpd.org/wiki/index.php/Harry_T._Burleigh>.

„Jiří Joran.“ *Česko-Slovenská filmová databáze* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://www.csfd.cz/tvurce/27098-jiri-joran/>>.

Jones, Randy 2018: „Lawrence Brown.“ *Afrocentric Voices in Classical Music* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <<http://www.afrovoices.com/lawrence-brown-biography>>.

„Paul Robeson At Prague Spring Music Festival AKA Paul Robeson In Prague (1949).“ *YouTube* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=kSfvjBpR7MM>>.

„Pěvecký koncert: Ellabelle Davis.“ *Pražské jaro* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://festival.cz/koncert/pevecky-koncert-ellabelle-davis/>>.

„Písňový koncert: Paul Robeson.“ *Pražské jaro* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://festival.cz/koncert/pisnovy-koncert-paul-robeson/>>.

Robeson, Paul. Collection 1925–1956. *New York Public Library, Archives and Manuscripts* [online] [cit. 17. 7. 2019]. Dostupné z: <www.archives.nypl.org>.

Root, Diane L. 2007: „The Music of Uncle Tom’s Cabin.“ [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <<http://utc.iath.virginia.edu/interpret/exhibits/root/root.html>>.

„Světový festival mládeže. (1947)“. *Česká televize* [online] Archiv ČT24. Mezinárodní setkávání [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10116288585-archiv-ct24/214411058210007/obsah/308912-svetovy-festival-mladeze-1947>>.

„Timeline.“ *Kenneth Spencer* [online] [cit. 27. 7. 2019]. Dostupné z: <<http://www.kennethspencer.org/new-page-2>>.

African-American Spirituals: Tracing them to Czech Concert Halls

The paper presents a unique search for the roots of spirituals in the Czech lands. The author goes beyond the so-far known and discussed history of American spirituals in the Czech lands of the 1960s to the present. Placing them in their historical context, the author follows the dissemination of African-American spirituals in Europe in the first half of the 20th century. She stresses the role of individual black opera singers, starting from the influence that Antonín Dvořák's student Harry T. Burleigh had on the singers in the USA, and consequently the singers who were invited to perform in Czechoslovakia. Unlike other European countries, the presence of African-American singers in the Czechoslovakia of the 1920s and 1930s was rare: only the performances of Paul Robeson, Lawrence Brown and Catarina Jarboro were documented. The period of the mid-1940s to the 1950s showed an enormous interest of the governmental institutions in presenting black singers to the public. It did not matter if they were American or British, as they were the representatives of the 'oppressed black folk'. The country hosted (sometimes repeatedly) Paul Robeson, Aubrey Pankey, Hubert Dilworth, Ellabelle Davis, Kenneth Spencer, Robert Adams, and Edric Connor. In the media, the content and function of spirituals gave way to communist ideology. Nevertheless, the singers introduced a wealth of African-American spirituals. Many of them were recorded and some of them were published in song sheets and song books. Among the Czech lyric-translators and performers of spirituals were local opera singers Emil Knos-Olšovský and Jiří Joran. The influence of jazz music and jazz musicians in the introduction of African-American spirituals to this country was small, according to the author. Several choirs are discussed here, starting from the role of the Fisk Jubilee Singers, who never performed in the country, and the unsuccessful journey of the young Harlemites to the USSR in 1932. The paper provides details of the massive presence of the Everyman Opera Company in Prague in February 1956. With the political climate changes of the 1960s, spirituals found retreat in evangelical churches and were performed by folk-revival music groups.

Key words: Black singers; African-American singers; spirituals; folk songs; opera; Czechoslovakia.

PUTOVÁNÍ OD REFORMY K TRADICI. POČÁTKY RYTMICKÝCH MŠÍ V ČESKÝCH KATOLICKÝCH KOSTELÍCH

Jan Sobotka

1. Liturgická reforma a swinging sixties

Je již běžnou skutečností, že jedna z nedělních katolických bohoslužeb bývá v českých kostelích doprovázena zvukem kytar, případně dalších nástrojů z instrumentáře populární hudby. Obvykle jde o dopolední mši označovanou jako *rytmická*, *kytarová* či *dětská*. Již půlstoleté trvání by snad mohlo hovořit ve prospěch této praxe, nicméně stejnou trvanlivost vykazují i zásadní výhrady vůči ní, jak svědčí např. texty *Neúcta ke Kristu v Eucharistii* (Rašovský 2011), *Kritika křesťanských folkových písní* (Jirousová 2007) či *Co s kytarou v římské liturgii?* (Dučák 2018), a zejména následné diskuse k nim. Rozpory se ostatně znovu razantně projevíly i při návštěvě papeže Benedikta XVI. ve Staré Boleslavi v roce 2009.¹

Počátky – pomineme-li ojedinělé užití kytary při premiéře Gruberovy vánoční písně *Stille Nacht* roku 1818 – souvisejí s mimořádnou situací první poloviny 60. let 20. století, kdy populární hudba s dominancí kytarového soundu ovládla do té doby nevídaným způsobem mediální prostor. Vlna *beatlemanie* stejně jako ve Spojených státech amerických kulminace *folk revivalu* probíhaly v podstatě v téže době, kdy se – ovšemže ve zcela jiné rovině – konal II. vatikánský koncil (1962–1965), jehož významnou složkou byla liturgická reforma zahrnující i otázky hudební praxe. Konstituce o posvátné liturgii, vyhlášená papežem Pavlem VI. dne 4. 12. 1963, konkrétně kapitola 6 článek 116, uvádí:

1. „OTEVŘENÝ DOPIS MLADÝCH LIDÍ VŠEHO VĚKU O LITURGII.“ *Pastorace.cz* [online] [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z: <<http://www.pastorace.cz/texty-stazeni/ruzne/otevreny-dopis-o-liturgii-2009-10.htm>>.



Obr. 1. Skupina Poutníci s biskupem Tomáškem v květnu 1969. Foto archiv Jiřího Litoše

„Jiné druhy liturgické hudby [než gregoriánský chorál], zvláště polyfonie, nejsou při slavení bohoslužby nijak vyloučeny, jestliže odpovídají duchu liturgických úkonů ve smyslu článku 30.“² Článek 120 pak konstatuje: „Jiné nástroje [než varhany] lze připustit k bohoslužbě, pokud se hodí k posvátné službě nebo se pro ni dají přizpůsobit, pokud jsou ve shodě s důstojností chrámu a pokud skutečně přispívají k duchovnímu povznesení věřících. Souhlas k tomu dá podle svého uvážení příslušná územní autorita ve smyslu článků 22 § 2, 37 a 40.“³ Poněkud rozvolněné formulace vytvořily manévrovací prostor pro nejspíše nepředvídané

2. „Konstituce o posvátné liturgii.“ *La Santa Sede* [online] [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_cs.html.

3. Tamtéž.

hudební experimenty.⁴ Zdá se však, že mělo jít spíše o otevřenost vůči výrazně odlišným kulturám, nikoliv vůči teenagerským trendům právě rezonujícím v kulturním prostoru s více než jeden a půl tisíciletí se rozvíjející tradicí liturgické hudby.

2. Poutníci od sv. Ignáce

V Československu se tzv. křesťanské songy objevily zprvu v evangelickém prostředí, nicméně do samotných bohoslužeb zde pronikly až v závěru 60. let. Nejvýraznější byla skupina Berani, značný vliv také měl tomuto prostředí blízký Spirituál kvintet, který se ovšem od religiózního obsahu v podstatě distancoval.⁵ V katolických kostelích pak klíčovou roli sehrála skupina Poutníci (bez vazeb na pozdější stejnojmennou brněnskou bluegrassovou skupinu), vznikající od konce roku 1967 iniciativou kněze P. Pavla Kuneše (1937) u sv. Ignáce na pražském Novém Městě. Název skupiny byl zvolen hlasováním (další návrhy byly např. Maranatha či Gaudete Lumen). Šlo o asi třicetičlenný sbor, tvořený nejen mladými katolíky, ale též i evangelíky či nevěřícími, s instrumentálním doprovodem kytar (včetně elektrofonické), banja, mandolíny, kontrabasů a bicích, občas i dechových nástrojů či elektrických varhan. Mimo kostel byla skupina schopna fungovat například i jako dixielandový band s trubkou, pozounem, banjem či bicími (pro národní písně pak s houslemi) nebo zahrát například country z repertoáru skupiny Rangers.

4. Samozřejmě mohlo být argumentováno, že se zvukem kytar a výraznými rytmy se při křesťanských bohoslužbách můžeme setkat např. u rozličných církví v USA. Zde ovšem narážíme na nikoliv nevýznamnou skutečnost, že jde o církve protestantské a ve značné míře především o hudbu černošských věřících, se zcela odlišnou spiritualitou a hudebním i obecně kulturním zázemím. Aktuální postoj katolické církve v USA k podobným hudebním projevům v rámci liturgie zůstává nadále spíše negativní: „Vpustit do liturgie levné, banální písně či hudební klišé, která jsou často charakteristická pro světské populární skladby, znamená udělat liturgii lacinou, vystavit ji výsměchu a otevřít dveře úpadku.“ Nicméně i zde lze zaznamenat určitou benevolenci: „Církev tak v poslední době důsledně respektuje a upřímně vítá užití různých hudebních stylů jako pomoc při liturgii.“ (*Zpívejte Pánu...* 2017: 60).
5. Viz příspěvek Kristýny Bártové: Podoba černošského spirituálu a gospelu v české kultuře v letech 1948–1989 v tomto sborníku.



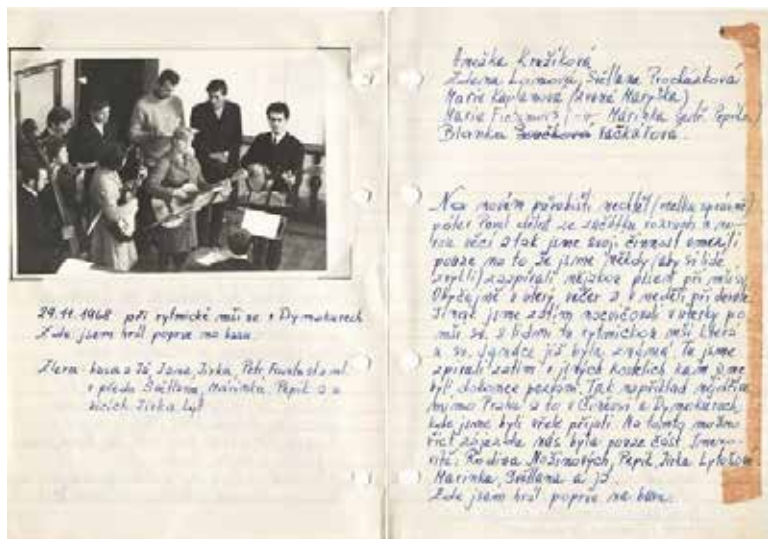
Obr. 2. U sv. Ignáce v Praze na jaře 1968. Foto archiv Jiřího Litoše

Viceméně nezávisle na Poutnících vznikla roku 1968 další skupina v Letohradě s kytarami, klavírem, baskytarou a bicími⁶, fungující pak přes veškeré zákazy patrně nejsoustavněji. Hudebníci se nejprve učili poslechem nahrávek z magnetofonových pásků. Zprvu šlo o černošské spirituály přeložené do češtiny, postupně se repertoár rozšiřoval o vlastní tvorbu a překlady Zdeňka Stráníka z francouzštiny. Jan Václav Renč a Jan Vychytil pro ně složili vánoční mši. Letohrad se stal centrem rytmických mší, do kterého se například v červnu 1969 sjeli muzikanti z téměř desítky měst.⁷

Prvotní inspirací pražských Poutníků – stejně jako evangelických kapel či letohradské skupiny – byly písně přicházející ze západ-

6. Na bicí hrála tehdy devítiletá Bronislava Kvapilová z Kunčic.

7. „Rytmičké mše svaté v Letohradě-Orlici s doprovodem kytar.“ *Simeon.cz* [online] 5. 10. 2014 [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://www.simeon.cz/clanky/Rytmicke-mse-svate-v-Letohrade-Orlici-s-doprovodem-kytar.html>>.



Obr. 3. Z kroniky Rudolfa Tesárka. Foto archiv Jiřího Litoše

ního Německa, později přibýly nahrávky francouzského kněze Aimého Duvala⁸ (1918–1984) a belgické řádové sestry Jeanine Deckersové (1933–1985).⁹ Hudebním vzorem bylo například americké folkové trio Peter, Paul & Mary, z domácích opět Spirituál kvintet.

8. Jezuita Duval začal zpívat po hospodách a kavárnách, postupně se propracoval až k vysloveně obřím akcím. Nahrávat začal v roce 1956 a o pět let později prodal přes milion desek. Ve stresu z vyčerpání propadl alkoholu a v únoru 1969 se pokusil o sebevraždu. Svoji autobiografii podepsal jako Lucien: *Chanteur, Jésuite, Alcoolique*. Srov. <https://en.wikipedia.org/wiki/Aim%C3%A9_Duval>.
9. Dominikánka Deckersová se proslavila zejména díky hitu *Dominique* (u nás jej nazpívaly Judita Čerňáková a Ivana Pavlová, ovšem s veskrze světským textem). Po neshodách odešla z kláštera, zůstala však umělkyní jednoho hitu. Provozovala útulek pro autistické děti a postupně upadla do dluhů. V depresiích ukončila v březnu 1985 společně s dlouholetou přítelkyní svůj život předávkováním léky. Srov. <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Singing_Nun>.

Při hodnocení hudební úrovně sami pamětníci z řad Poutníků shodně hovoří o větší profesionalitě evangelických Beranů.¹⁰ Poutnický sbor sám o sobě nezněl nikterak progresivně, aktuálnosti mu dodávali právě instrumentalisté vedení Josefem Litošem a dále zejména Jiří Litoš, Rudolf Tesárek, František Pajer a bratři Nožinovi.

Dochované nahrávky dokládají výraznou žánrovou rozkolísanost. Asi nejbarevnější momenty představuje banjo a občasná mandolína, výraznými prvky byly kontrabas a bicí, občas se ozvou žestě, případě zobcová flétna. Některé nahrávky již znějí jako tehdy právě vznikající písničkářský folk, jiné ale jako už méně svěží pop, tu a tam dojde i na ozvěny trampského sentimentu či poněkud budovatelsky nadšený tón. Není divu, že nejvděčnějším materiálem byly nakonec lidové koledy a samozřejmě americké spirituály a gospels. Ovšem swingový feeling, bluesová melancholie či břeskne bluegrassové banjo se v katolické liturgii uplatní jen s obtížemi: jakákoliv výraznější hybnost a zvuková výraznost zde jde v podstatě proti smyslu liturgie – což byl problém údajně reflektovaný i samotnými muzikanty.¹¹

Snahy o kytarovou liturgickou hudbu daly vzniknout několika hudebním celkům: Dana Vejborová složila *Rytmickou mši* s výraznější rolí banja a bicích, zcela výjimečně i elektrické kytary, a Jaroslav Hanuš mši využívající elektrickou kytaru, elektrofonické varhany a velkou bicí soupravu. Petr Eben zkomponoval na slova Zdeny Lomové, autorky textů k části repertoáru Poutníků, dodnes provozovanou *Truvéřskou mši*. Eben ovšem nepracoval s výrazivem populární hudby a užil hudebního jazyka středověku, církevních stupnic a zvuku zobcových fléten; jako jediné pojitko s populární hudbou zde zůstala pouze kytara a jemný doprovod bicích (podobně jako ve skupině Linha Singers). Tím se však hudební vývoj Poutníků vrátil obloukem

10. Rozhovor autora s P. Pavlem Kunešem a Jiřím Litošem v červenci a říjnu 2019.

11. Rozhovor s J. Litošem v říjnu 2019.



Obr. 4. Společně s P. Kunešem (zcela vpravo) v červenci 1970. Foto archiv Jiřího Litoše

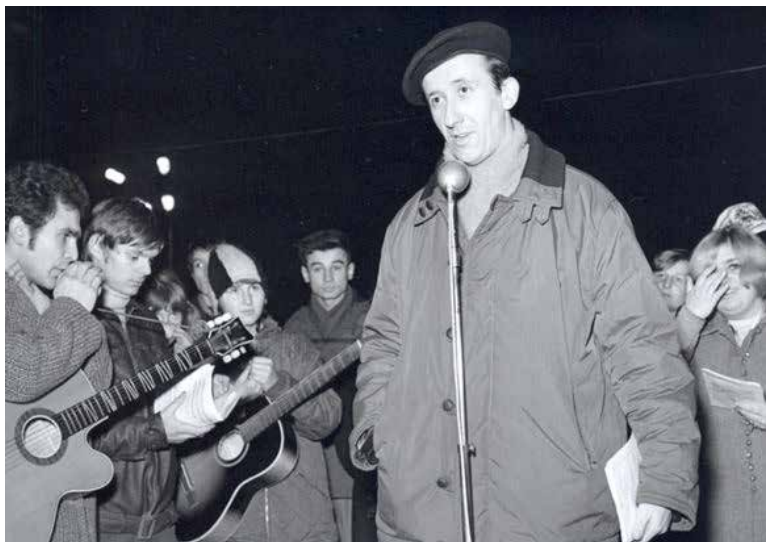
před veškerou moderně cítěnou hudbu. Paradoxně chybělo málo a Poutníci mohli navázat na obdobné tendence britského *medieval folk-rocku*, nicméně k tomuto propojení již bohužel nedošlo.

3. Od Stromu republiky k Písňím dlouhejch cest

Dle záznamů kroniky skupiny Poutníci, „*takto zpívána, jak se říkalo džezová mše, byla vždy v úterý večer*“.¹² Jednou z prvních písni byla *To anděl kámen odvalil*.¹³ Od října 1968 se s P. Kunešem přesouvají pravidelná úterní zpívání k Nejsvětějšímu Srdci Páně na Královských Vinohradech. Poutníci hostují u sv. Václava na Smíchově i u Sv. Kříže na Příkopech, hrají v desítkách míst po celých Čechách, ať už při bohoslužbách, nebo při spíše soukromých akcích rozličného charakteru, na výletech, v zimě na horách, v létě na táborech. Výsledkem jejich rozsáhlých aktivit

12. Rkp. kronika Rudolfa Tesárka, kontrabasisty skupiny. Soukromý archiv.

13. V originále *The angel rolled the stone away*.



Obr. 5. Kázání P. Kuneše u Stromu republiky na Staroměstském náměstí v Praze v prosinci 1968. Foto archiv Jiřího Litoše

byl mimo jiné i vznik dalších kapel: například skupiny Giovanni u sv. Kříže v Praze či plzeňských Angelos. Vyvrcholením činnosti Poutníků bylo vánoční zpívání u stromu republiky na Staroměstském náměstí kolem Vánoc 1968, jehož se účastnili i Kulínského sbor¹⁴, Pražští pozouněři a kapela The Strummers; vítězka byl určen na tehdy připravovanou první SOS vesničku.

S neblahým vývojem politické situace byly podmínky pro podobné aktivity již méně příznivé, nicméně Poutníci se museli od počátku potýkat především s výhradami ze strany katolických věřících: *„Dozvěděli jsme se, že začíná kampaň proti rytmické hudbě v našich chrámech. Záporné dopisy chodily až na konsistoř k rukám d. otce biskupa Tomáška. Hrozil zákaz. Museli jsme*

14. Dětský pěvecký sbor Československého rozhlasu.

získat protivlnu ve formě dopisů, aby d. otec biskup měl objektivní pohled na skutečné názory většiny věřících.“¹⁵

Zjistit ovšem objektivně skutečné názory většiny věřících bylo velmi obtížné, nakonec především díky P. Kunešovi se podařilo vyslovený zákaz odvrátit. K prosazení kytarové hudby u biskupa Františka Tomáška (1899–1992), k němuž stížnosti z farností směřovaly, přispěl svojí autoritou také již zmíněný Petr Eben. Jistou roli možná sehrál i fakt, že jeho synové byli též průkopníky nového trendu ve smíchovském kostele sv. Václava.

V tuhnoucích poměrech se však podařilo skupině dosáhnout řady úspěchů mimo rámec běžného liturgického provozu: 18. 1. 1969 se u Nejsvětějšího Srdce Páně konala ekumenická bohoslužba slova s bohatým doprovodným programem, v jehož rámci figurovali Poutníci jako *Zpěv mladých katolíků*, o Velikonocích si zahráli ve svatovítské katedrále a 13. 4. proběhla u Nejsvětějšího Srdce Páně premiéra Hanušovy jazzové mše. Poté Poutníci nacvičují na gramodesku a ve dnech 9. a 10. 5. ji nahrávají v Arcibiskupském paláci na Hradčanech. U sv. Mikuláše na Starém Městě se 14. a 15. 6. účastní festivalu „Křesťanská píseň na nových cestách“, na němž mimo jiné vystoupili také „bigbeatoví“ Apostles of Mad Future, Jan Kysela se skupinou, katolická skupina z Michle-Krče či Luboš a Jana Svobodovi, působící v divadle Semafor. Pro Televizní gramofonový klub nahrávají Poutníci 14. 9. 1969 u Nejsvětějšího Srdce Páně Hanušovu mši, v televizi 16. a 17. 9. mši Ebenovu v poněkud bizarním sousedství s Jiřím Štědrněm, později členem nechvalně proslulého souboru SSM Plameny, a s orchestrem Gustava Broma u Nejsvětějšího Srdce Páně v rámci Mezinárodního jazzového festivalu 2. 11. 1969 mši Jaromíra Hniličky.

V dubnu 1970 skládají Poutníci kvalifikační zkoušky pro Svaz lidových hudebníků a v září nahrávají pro vlastní potřebu ve zkušebně vánoční písně; nahrávky se pak podle zájmu jednotlivě distribuovaly. Nicméně počet akcí a v podstatě i jejich význam se postupně snižuje. Změnu přináší teprve rok 1973, kdy

15. Rkp. kronika Rudolfa Tesárka, kontrabasisty skupiny, s. 26. Soukromý archiv.



Obr. 6. V Malostranské besedě v únoru 1974. Foto archiv Jiřího Litoše

skupina v redukované sestavě, víceméně jako folková kapela, hraje v květnu na Portě 73 v pražském Radiopaláci a v květnu i červnu v Malostranské besedě v pořadu Lokálka. Následuje v září Porta 73 v Českém Krumlově a čtyři koncerty v Malostranské besedě v pořadu *Písně dlouhých cest*; další čtyři pak tamtéž počátkem roku 1974. Zcela poslední akce proběhly v roce 1976.

Jakkoliv existence skupiny Poutníci úzce koreluje s politickým vývojem tzv. pražského jara a následným nástupem normalizace, útlum činnosti byl dán spíše událostmi v soukromém životě jednotlivých členů, především samozřejmě zakládáním rodin. Tím došlo ovšem k paradoxnímu vývoji: ve chvíli, kdy se objevily zákazy a nařízení, že farnosti nemají zvat skupiny odjinud, aby se tak zabránilo šíření hudebních aktivit křesťanské mládeže, zakládají jednotliví členové Poutníků nové kapely ve farnostech, do kterých je v dané chvíli přivedl jejich rodinný život. Od roku 1982 se pak skupina setkává vesměs jen při svatbách či jubileích, později bohužel i pohřbech.



Obr. 7. V Mnichovicích v červnu 1972. Foto archiv Jiřího Litoše

4. Budoucnost – tradiční kytarová mše?

Dle slov letohradského faráře P. Františka Karla (1923–1971) křesťanské skupiny 60. let vycházely z předpokladu, že *„naše mládež den co den poslouchá tyto rytmy a pokud těmto rytům dáme slova ke chvále Boží, pak to pro mládež bude zcela přirozené. Církev tak pro ně nezůstane pouze sbírkou starých věcí, které by měly spíš patřit do muzea, ale stane se skutečnou součástí jejich života“*.¹⁶

Takovýto naivně progresivistický pohled bohužel svědčí o vážném nepochopení té druhé, totiž hudební stránky věci: nebere totiž v potaz bytostnou pomíjivost populární hudby, kde „kdo chvíli stál, již stojí opodál“. Pokud by měla církev oslovovat mládež aktuálním hudebním jazykem, musela by jej permanentně

16. „Rytmicke mše svaté v Letohradě-Orlici s doprovodem kytar.“ *Simeon.cz* [online] 5. 10. 2014 [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://www.simeon.cz/clanky/Rytmicke-mse-svate-v-Letohrade-Orlici-s-doprovodem-kytar.html>>.

inovovat. A také postupně akceptovat podstatně kontroverznější projevy než jakými byly folkové songy Poutníků a jejich následovníků – představu si lze udělat ze záznamu „rockové vánoční mše“ skupiny Michael v Rychnově nad Kněžnou z roku 2014,¹⁷ kterou již v žádném případě nelze obhájit ani tím nejširším výkladem koncilních dokumentů. Nemalým problémem by ostatně byl i obvyklý tribalismus posluchačů jednotlivých žánrů populární hudby: co jedny mladé posluchače snad osloví, druhé bude zcela jistě iritovat.

Je třeba ovšem uvážit, že pozdější trendy – především popularita tzv. world music od poloviny 80. let 20. století – výrazně rozšířily vnímání mladých posluchačů, kterým již po zkušenostech s mnohdy značně archaickými hudebními projevy nejrozličnějších kultur nepochybně tradiční liturgická hudba nezní zdaleka tak nesrozumitelně, jako tomu snad bylo v závěru 60. let. To ostatně v roce 1994 prokázal hitparádový úspěch nahrávek gregoriánského chorálu z kláštera Santo Domingo de Silos,¹⁸ oceněných třemi platinovými deskami.

V konkrétní historické situaci si průkopnická generace s pomocí křesťanských songů udržela víru a dále ji šířila ve fungujících společenstvích uprostřed neradostné doby; po období normalizačních zákazů pak ožily kytary v kostelích s pádem režimu. Je však otázkou, jaká bude jejich role v budoucnosti – letošní oslavy padesáti let kytarových mší u Králík proběhly v rámci akce výmluvně nazvané *Retro 1968* a kouzlem nechtěného pak působí tři roky stará pozvánka na *Tradiční kytarovou mši*¹⁹. S postupujícími lety se tak *kytarovky* zákonitě samy staly v podstatě tím, co se kdysi snažily tak energicky prolomit, totiž opět jen další z tradic.

17. „Rocková vánoční mše - Nový ráno , Herodes (Rychnov nad Kněžnou).“ *YouTube* [online] [cit. 29.7.2019]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=n26BAiSLTfk>>.

18. CD *Canto gregoriáno* EMI 1994.

19. „Tradiční kytarová mše a prezentace knihy „Povstání z prachů - obnova církve““. *Signaly.cz* [online] 2016 [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://www.signaly.cz/tradici-kytarova-mse-a>>.

Literatura:

Zpívejte Pánu: hudba v bohoslužbě. 2017. Překlad Marcela Koupilová. Praha: Krystal OP.

Internetové zdroje:

- Dučák, Karol 2018: „Co s kytarou v římské liturgii?“ *FATYM* [online] 2. 1. [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z: <<http://www.fatym.com/view.php?navezclanku=co-s-kytarou-v-rimske-liturgii&cislocclanku=2018010025>>.
- Jírousová, Františka 2007: „Kritika křesťanských folkových písní.“ *Katolická decadence* [online] [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://www.katolicka-decadence.deml.cz/?p=56>>.
- „Konstituce o posvátné liturgii.“ *La Santa Sede* [online] [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_cs.html>.
- „OTEVŘENÝ DOPIS MLADÝCH LIDÍ VŠEHO VĚKU O LITURGII.“ *Pastorace.cz* [online] 7. 10. 2009 [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z: <<http://www.pastorace.cz/texty-stazeni/ruzne/otevreny-dopis-o-liturgii-2009-10.htm>>.
- Rašovský, Jaroslav 2011: „Neúcta ke Kristu v Eucharistii.“ *Signaly.cz* [online] 18. 1. [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://famon.signaly.cz/1101/neucta-ke-kristu-v-eucharistii?comments-showAllComments=1>>.
- „Rocková vánoční mše - Nový ráno , Herodes (Rychnov nad Kněžnou).“ *YouTube* [online] [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=n26BAiSLTfk>>.
- „Rytmicke mše svate v Letohradě-Orlici s doprovodem kytar.“ *Simeon.cz* [online] 5. 10. 2014 [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://www.simeon.cz/clanky/Rytmicke-mse-svate-v-Letohrade-Orlici-s-doprovodem-kytar.html>>.
- „Tradiční kytarová mše a prezentace knihy „Povstání z prachů - obnova církve“.“ *Signaly.cz* [online] 2016 [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://www.signaly.cz/tradici-kytarova-mse-a>>.

The Pilgrimage from Reformation to Tradition: The Beginnings of Rhythmic Masses in Czech Catholic Churches

The half-century long existence of Catholic 'rhythmic masses' could speak in their favour; nevertheless, their fundamental criticism has been of the same duration. The beginnings of rhythmic masses are linked with an exceptional situation of the early 1960s, when the media space was taken by the domination of the guitar sound and, at the same time, the Second Vatican Council took place (1962-1965); the prominent issue of the council was the reform of liturgy, which also included musical practice. The so-called Christian songs first emerged in Czechoslovakia in the evangelical environment. In Catholic churches, they were introduced by the group Poutníci (The Pilgrims), established at the end of 1967. The group was inspired by songs coming from West Germany, later on followed by the recordings of the French priest Aimé Duval and the Belgian nun Jeanine Deckers. Attempts to create a guitar liturgy composition resulted in several musical works, out of which the piece *Truvěrská mše / Trouvère Mass* by Petr Eben is being performed to this day. From the start, the Poutníci had to face many reservations, especially from the Catholic believers, as well as pressure from state institutions. The significance of the group and the number of their events decreased in the 1970s; the last concerts took place in 1976. It is obvious that if the Church was to address young people in a relevant musical language, it should have renewed it permanently, and gradually accepted more and more controversial musical manifestations. The question remains concerning the role of musical masses in the future: over the years, guitar masses (*kytarovky*) have logically become another tradition of Christian music.

Key words: Reform of liturgy, the Second Vatican Council; religion in Czechoslovakia; the Poutníci group (1967-1976); popular music and a Catholic mass.

ČERNOŠSKÉ SPIRITUÁLY A GOSPELY V ČESKÉM PROSTŘEDÍ V LETECH 1948–1989

Kristýna Navrátilová

První setkání Evropanů s afroamerickou lidovou hudbou proběhlo již na konci 19. století, avšak týkalo se pouze těch, kdo měli možnost zavítat do USA. Začátkem 20. století však začala různá hudební tělesa (např. Fisk Jubilee Singers) koncertovat také ve významných evropských městech (Berlín, Paříž), díky čemuž se mohlo s touto hudbou setkat lidí poněkud více (z našich krajanů se tak stalo např. v případě Jaroslava Ježka). Po první světové válce pak začaly u nás vznikat první jazzové skupiny, které začaly do svého repertoáru zařazovat rovněž spirituály a gospels, avšak exotičnost a atraktivita hudební složky těchto písní vedla k tomu, že dlouhou dobu nebyl příliš zájem o porozumění původním textům až do doby, než začaly vznikat první české adaptace těchto písní. Spirituály a gospels tak ztratily své původní funkce spojené s náboženstvím a společným provozováním hudby a byly pouze jedním z mnoha žánrů, radících se k tzv. hudbě jazzového okruhu či k tzv. nonartificiální hudbě (viz Poledňák 2000). Tento stav se ovšem po roce 1948 výrazně proměnil, a to především v souvislosti se změnou politických poměrů, a spirituály a gospels začaly opět získávat funkce, o něž v průběhu svého vývoje pod vlivem populární hudby (a zvláště jejího komerčního či zábavního chápání) přišly. Aby však mohly tyto funkce opět plnit, neobešly se české verze bez určitých zásahů do originálů a jejich původních forem či interpretací.

1. Specifika českého spirituálu a gospelsu

Zásadním rozdílem mezi spirituálem a gospelsu u nás a v USA je fakt, že v našem prostředí se tyto dva samostatné žánry od sebe nerozlišují (činí tak pouze muzikologové) a oba jsou označovány pouze pojmem spirituál. České verze těchto písní pak nedodržují

ani charakteristiky, které tyto žánry od sebe odlišují, a to náměty, s nimiž původně texty písní pracují – spirituály zpracovávaly původně příběhy ze Starého zákona, zatímco gospels zase příběhy a témata z Nového zákona. V českých textech tak mnohdy původně starozákonní obrazy v textech mohly být nahrazeny novozákonními a opačně.

Ačkoliv se český spirituál a gospel od těch původních vzdálil, a to nejen z hlediska hudebního vývoje, kterým tyto žánry prošly také v USA, ale i z hlediska kulturních a politických souvislostí typických pro české prostředí v dané době, zachovaly si české spirituály a gospels rovněž určité znaky, které s těmi původními sdílejí. Jsou jimi výrazný rytmus (ten pak činil tuto hudbu přitažlivou zvláště pro mládež), společné provozování hudby a komunikace s vyšší (nikoliv však nutně křesťansky chápanou) náboženskou autoritou. S tím pak souvisí funkce, které české spirituály a gospels od 60. let opět plní: funkce náboženská, excitační, katarzní, terapeutická, sjednocovací, koordinační a sociálněkritická (Fukač – Poledňák 1979: 143). Aby mohly písně tyto funkce opět plnit, bylo nutné nejen převádět původní texty do češtiny, ale také je různým způsobem upravovat, aby byly srozumitelné pro člověka neznajícího realie spojené s americkým prostředím (např. poměry černých otroků) nebo Bibli a křesťanskou náboženskou tradici obecně.¹ České verze tedy nelze považovat za překlady svých předloh, nýbrž spíše za jejich adaptace – s původním textem bylo zacházeno jako se zdrojem inspirace, jako základem pro další tvorbu. Využíván byl rovněž princip aktualizace, neboť měla-li píseň plnit funkci sociálněkritickou, musela nutně (ať už explicitně, či implicitně) odkazovat na soudobé společensko-politické poměry v socialistickém Československu.

Dalším důvodem pro návrat funkcí, které tyto písně plnily ve svém původním prostředí, byl fakt, že spirituály a gospels

1. To nebylo v době totality ničím neobvyklým, neboť v 60. letech byla posluchačem těchto hudebních žánrů zvláště mládež, jež neměla většinou ke znalostem tohoto typu přístup.

(a americká lidová hudba obecně) k nám byly přeneseny spolu s hudbou folkovou a s interpretacemi, které jim tento hudební žánr dal. Folku šlo zvláště o oproštění se od hudby velkých orchestrů a od hudby komerční a o návrat k hudbě lidového původu (nebo alespoň k funkcím, které tato hudba původně měla). Kytarový doprovod pak byl výhodným právě pro společné provozování této hudby, což u nás sehrálo důležitou roli ve vývoji moderní populární hudby v době totality. Je to ovšem také další z argumentů, proč nelze české verze spirituálů a gospelů chápat jako překlady svých předloh, neboť k nám byly převzaty v podobě, která se od té původní poněkud vzdálila.

2. Tendence v tvorbě českých verzí spirituálů a gospelů

Co se týče práce s původními texty a jejich zpracování do češtiny, lze v českém prostředí v letech 1948–1989 vysledovat čtyři tendence. První z nich je tvorba přesných překladů anglického textu do češtiny s co nejmenšími zásahy do významů, formy a hudební složky písní. Tato tendence se objevuje zvláště v 50. a na začátku 60. let, někdy se dokonce jedná pouze o doslovný překlad textu a hudební složka písně je zcela opomenuta (což je případ zvláště výboru *Americká lidová poezie*, která, jak název napovídá, texty prezentuje jako básně). Z autorů lze jmenovat zvláště Jiřího Jorana a Josefa Hiršala, kteří se na tvorbě zmíněného výboru podíleli. Zhruba od poloviny 60. let se pak objevuje tendence tvořit texty, které motivicky nebo alespoň tematicky souvisejí s předlohami a jejichž příbuznost s originály je více či méně patrná. V rámci této tendence lze ještě vydělit dva proudy odlišující se v práci s náboženskými motivy a ve ztvárňování biblických příběhů (jedná se o textaře z řad evangelických kněží a několik málo laiků a textaře spjaté se skupinou Spirituál kvintet). Třetím způsobem byla práce se zvukovou podobou anglického textu a jeho nápodobou prostřednictvím podobně znějících slov v češtině (nejvýraznější postavou je zde Svatopluk Karásek, nar. 1942). Poslední tendencí je pak tvorba písní se zcela novým textem, nijak nesouvisejícím s originálem, ovšem využívajícím

melodii určitého spirituálu či gospelu (melodie byly někdy upraveny téměř k nepoznání).²

2.1 Jiří Joran

Mezi průkopníky ve vytváření českých verzí spirituálů a gospelů, jejichž text významově souvisí s originály, patřil především Jiří Joran (1920–2011). Sbírka jeho textů spolu s notami a klavírním doprovodem, vytvořeným Bedřichem Nikodémem, vyšla poprvé v roce 1955 a byla považována za zjevení už jen proto, že v ní nebyly nijak cenzurovány náboženské motivy (patrně proto, že v úvodu bylo důrazně vysvětleno, že se jedná o hudbu kapitalistickou společností utlačovaného lidu a o jeho pohled na svět; v úvodu je rovněž odkaz na Paula Robesona, který v Praze v době komunistické totality koncertoval a tyto písně zpíval). Některé Joranovy texty pak vyšly ve výboru *Americká lidová poezie* (1961).

J. Joran se snažil o to, aby se český text významově vzdálil od své předlohy co nejméně a zároveň aby bylo do původních melodií písní zasahováno co nejméně. Tato metoda s sebou nesla určité problémy, zvláště co se týče přízvuků ve verši, které přestaly odpovídat přízvukům v hudební složce písní (čeština má přízvuk na první době, zatímco hudební složka spirituálů a gospelů na době druhé), což lze vidět např. v písni *Pozdě je* (přízvuky jsou označeny tučně): „***Pozdě je, pozdě je, hříšný***“ oproti „*Too late, too late, sinnah*“.³ Druhým problémem bylo nevhodné podkládání dlouhých slabik v angličtině krátkými slabikami v češtině a opačně, např. „*Brod'te se vodou*“,⁴ kde se krátká slabika *bro-* drží dvě a čtvrt doby (v originále se drží slovo *wade*). Tyto jevy pak někdy způsobují obtížnou zpívatelnost (při zpěvu se nutně

2. Další, k našemu tématu nezařaditelnou tendencí, kterou je ale třeba zmínit, je tvorba autorských písní spirituály a gospelsy ovlivněných buď tématy, které zpracovávají, nebo hudební složkou písní, která se snaží afroamerickou hudbu napodobit. Tento druh písní by však vyžadoval podrobnější muzikologické zkoumání.

3. Kožnar 1955: 38.

4. Tamtéž: 70.

přízvuky hudební přeskupí podle přízvuků v textu, což hudební složku mírně deformuje), nelibozvučnost a nepřirozenost.

I když se Joran snažil písňě významově co nejméně vzdalovat od amerických předloh, několika málo odchylek se dopouštěl. Patrně pod vlivem představ, jak v našem kulturním prostředí píseň vypadá, dodával do některých textů rýmy, aniž by je originál obsahoval, a také ve shodě s tradicí české duchovní písňě se snažil o básnický jazyk. To se nejvíce projevilo v někdy až přehnaně básnické syntaxi, která někdy činí písňě téměř nezpívatelnými a nezapamatovatelnými. Je to patrné již z názvů některých písní, např. *Pane, křesťanem chci dobrým v srdci svém být*.

Dalším problémem vyvstávajícím z Joranových doslovných překladů byla nesrozumitelnost motivů, které vyžadovaly hlubší znalost Bible (např. *Lék v Galád*) či reálií spjatých s USA či přímo s afroamerickým obyvatelstvem, což se týká zvláště motivu vozíku a vlaku. Ten je původně pozměněným biblickým motivem Eliášova vozu, jenž veze spravedlivé na nebesa (viz 2Kr 2: 11; Courlander 1963: 39–41) a o něco později motivem, odkazujícím k tzv. podzemní železnici,⁵ jež souvisí s útekem za svobodou. Bez této znalosti je motiv jen těžko pochopitelný (např. „*Vozíčku, ke mně leť, nyní véztí domů mě máš*“⁶). V některých písních ovšem bylo možné tento motiv reinterpretovat a dát mu význam nový. To lze vidět např. v písni *Vlak boží*, kde je souvislost s útekem za svobodou zcela jasná.

I přes relativně konzervativní přístup k vytváření českých verzí předeslal J. Joran tendenci, na niž navázala další generace tvůrců českých verzí spirituálů a gospelů, a to dodávání první osoby singuláru a zájmena první osoby do písní, kde původně tato vyjádření nebyla (např. píseň *Půjdu já*, anglicky *Steal away*, obsahovala původně druhou osobou singuláru). Tato změna

5. Jednalo se o jednu z prvních aktivit bojovníků za zrušení otroctví v USA. Nebyla to ovšem železnice v pravém slova smyslu, nýbrž spíše síť lidí, kteří otrokům k útěku pomáhali (viz Southern 1997: 142–145).

6. Kožnar 1955: 10.

způsobila, že písně vyznívají autentičtěji a je jednodušší se s textem ztotožnit.

Ačkoliv J. Joran příliš neusiloval o to, aby písně jinotajně odkazovaly k politické situaci v tehdejšímu Československu, u některých k určitým významovým změnám, které pak lze vyložit jinotajně, došlo: např. refrén písně *I want to be ready* byl v české verzi změněn na *Čekám na to stále*. Tato fráze se opakuje třikrát a teprve poté se dozvíme, že „to“ znamená „uzříti Jeruzalém jako Jan“⁷, nikoliv spravedlnost nebo změnu poměrů, které se tu významově nabízejí.

2.2 Evangeličtí kněží a několik málo laiků

V 60. letech se v návaznosti na Jiřího Jorana začínají objevovat písňové texty, které již sice nejsou přesným překladem svých předloh, avšak určitou významovou souvislost s originálem si zachovávají. V této tendenci lze vysledovat dva proudy: prvním jsou texty evangelických kněží (a několika málo laiků) určené pro církevní prostředí a druhým jsou texty skupiny Spirituál kvintet, směřující k širšímu (nikoliv tedy pouze nábožensky orientovanému) publiku, ačkoliv zakladatelé skupiny taktéž z evangelického prostředí vyšli.

Návaznost evangelických kněží na Jiřího Jorana je v některých textech velmi patrná – ať už tím, že byly v písních zachovány celé fráze, nebo tím, že byly některé fráze upraveny (to se týká zvláště nepřírozených inverzí, např. *Pane, křesťanem chci dobrým v srdci svém být* se změnilo na *Pane, chci být dobrý křesťan v srdci svém*;⁸ i tak ovšem nevhodné rozložení přízvuků ve verši není v písních evangelických kněží ničím výjimečným). Někdy je patrná další práce s Joranovou předlohou, byť mnohdy došlo k různým významovým posunům, lze také sledovat odlišnou práci se stejnými motivy. Joranovy texty posloužily jako základ

7. Tamtéž: 28–29.

8. Kožnar 1955: 34; Gruber 1999: 325.

dalšího tvoření, neboť ne všichni autoři uměli anglicky, takže nemohli vycházet přímo z originálů.

Evangelisti kněží se tímto způsobem pokoušeli vytvořit pro mládež přitažlivé moderní náboženské písně, které v církevním prostředí zcela chyběly. To se projevilo také v jazyce – poetismy a básnické obraty byly nahrazeny obecně českými a hovorovými jazykovými jevy. Jejich texty také ukazují zřejmou snahu vyhýbat se imperativům a nahrazovat je spíše opisy, infinitivními konstrukcemi nebo vazbou *kdo–ten*. Kontaktové imperativy (jako např. *pojd', zpívej, řekni*) se ovšem vyskytují hojně.

Díky těmto snahám začaly spirituály a gospels v našem prostředí opět získávat funkce spojené s náboženstvím či s utužováním zpívajícího kolektivu, o něž v průběhu času přišly. Třebaže Joran možná o návrat těchto funkcí usiloval, nepodařilo se mu tyto cíle uskutečnit a jeho písně plní spíše funkci poznávací – dokládají, o čem jsou originály a co nám říkají o životě lidí v nesvobodě. Ukázalo se, že pouhé přenesení písně z jednoho prostředí do druhého a překlad textů z jednoho jazyka do druhého, bez bližšího vysvětlení, pro obnovení těchto funkcí nestačí. Spirituály a gospels se k nám v 60. letech navíc dostávaly spolu s folkem a myšlenkami o návratu k lidové písni, její autenticitě, pravdivosti a nadčasovosti a ke kolektivnímu provozování hudby, čímž měl tento hudební žánr být protipólem k hudbě komerční. Zároveň měla být folková píseň nastaveným zrcadlem společnosti a jejím nedostatkům, takže se od moderní náboženské písně mimo jiné očekávalo, že bude určitým způsobem aktuální a bude poukazovat na soudobé problémy, případně povzbuzovat posluchače k překonání všech obtíží s danou dobou spjatých. Ačkoliv by se mohlo zdát, že spirituály a gospels samy o sobě mohou fungovat jako paralela života v nesvobodě, texty se i tak musely upravovat, aby byl odkaz na politickou situaci zcela jasný.

Důvodem úprav Joranových textů byl fakt, že do doby, než vznikly verze mladší, byly zpívány mezi církevní mládeží, a byly tedy relativně známé, avšak pro své nedostatky zmíněné výše nemohly plnit nové funkce, které od nich církevní mládež

očekávala. Snahou tedy bylo vytvořit texty, které by byly zpěvné (autoři se již nebrání ani zásahům do původních melodií), snadněji zapamatovatelné a srozumitelné člověku, který nezná realie spojené s americkým prostředím. Ačkoliv bychom u písní určených lidem znajícím Bibli a křesťanskou náboženskou tradici očekávali, že se jejich autoři nebudou ve svých textech vyhýbat hlubším znalostem Bible či explicitním náboženským motivům, opak je pravdou. V analyzovaných písních samozřejmě nalezneme písně s explicitními náboženskými motivy, avšak texty s těmi implicitními nejsou výjimkou, ačkoliv nebyly podrobovány cenzuře, jako se tomu dělo v případě folkových a jiných hudebních skupin. Nejčastější v písňových textech nacházíme práci se slovy, která sama o sobě náboženský význam nemají, avšak v určitém kontextu je možné jim takový význam přisoudit, případně je zde patrná hra s neurčitostí některých slov (např. *ten den, slávy den, dál*, motivy vesmírných těles či počasí). Výrazná je rovněž tendence nahrazovat slova *Bůh* a *Ježíš* slovem *Pán*, které přímo nevnučuje čistě křesťanský význam tohoto slova, a píseň tak nevyznívá prvoplánově. Díky implicitním náboženským motivům píseň mnohdy jinotajně odkazuje na soudobou politickou situaci a zároveň neztrácí svou nadčasovost, neboť není explicitně aktuální. Výrazná je zde tendence spíše než s konkrétními biblickými motivy pracovat s motivy obecně lidských hodnot (převažuje motiv víry, svobody a dalšími hodnotami s nimi souvisejícími). Častým tématem je evangelizace, tedy šíření Božího slova a vyzývání k tomu být ostatním vzorem správného jednání.

Podobně, jako to činil již Jiří Joran, je v textech písní výrazná snaha dodávat první osobu singuláru i tam, kde původně nebyla, a vkládat novozákonní postavy tam, kde byly původně starozákonní, a opačně, čímž se zcela stírá rozdíl mezi spirituálem a gospelem. V textech evangelických kněží se často vyskytuje také první osoba plurálu, která se ve spirituálech a gospelech vyskytuje vzácně (pouze v písni *We shall overcome*) a která umocňuje důraz na soudržnost zpívajícího kolektivu.

Na rozdíl od Jorana tedy evangeličtí kněží dávali přednost srozumitelnosti před přesností překladu, což se promítlo zvláště do využívání reálií spojených s americkým prostředím. Ty byly buď zcela odstraněny, nebo došlo k jejich reinterpretaci – to je nejlépe vidět v již zmíněném motivu vlaku, který se do náboženských písní příliš nehodil. Tento motiv byl reinterpretován např. v písni *Marie má dítě*: „*Marie má dítě, zpívej, / lidé valí se v proudu jen a vlak jel dál.*“⁹ Zde motiv vlaku propojuje dobu, kdy se koleda odehrává, s dobou současnou a zároveň koresponduje s valícími se lidmi – čas plyne, vlaky přijíždějí a odjíždějí jakoby nic, ačkoli se narodil Spasitel.

Zajímavou záležitostí je práce s biblickými příběhy. V textech evangelických kněží jsou totiž tyto příběhy chápány jako vzor určitého chování a je na ně nahlíženo s časovým odstupem („[...] je k smíchu tohle naše lopocení / při vzpomínce na Jericho.“¹⁰). Určité obrysy příběhu je ovšem nutné znát, neboť autoři příběhy nepřevyprávějí, ale zdůrazňují paralely se soudobou skutečností. S příběhem pak může být nakládáno poněkud jinak, než činí originál, avšak ve shodě s tím, jak je prezentován v Bibli. To lze vidět např. v písni *David*: Joran pouze přeložil původní text, čímž se píseň stala obtížně interpretovatelnou a její jinotajný výklad nebyl na první pohled patrný (např. „*Malý David býval pastýř stád / když padl Goliáš, musel se smát.*“¹¹). V mladší verzi David slouží pouze jako vzor („*Jako malej David vždycky odvahu mít, / s sebou víru vzít, / jen zpívat a jít.*“¹²) a jeho vítězství nad Goliášem pak je reinterpretováno a aktualizováno, aby byl jinotajný výklad snadno odhalitelný: „*Když s tebou prát se chystá Goliáš, / neztrácej hlavu, prak a píseň máš.*“¹³

9. Gruber 1999: 240.

10. Tamtéž: 172.

11. Tamtéž: 382.

12. Tamtéž.

13. Tamtéž.

2.3 Skupina *Spirituál kvintet*

Texty *Spirituál kvintetu* (sem řadíme texty Jiřího Tichoty, nar. 1937, Dušana Vančury, nar. 1937, Ireny Budweiserové, nar. 1957, Iva Fischera, 1924–1990, a Františka Novotného, nar. 1943) vznikaly souběžně s texty evangelických kněží, avšak jejich předobrazem nebyly texty Jiřího Jorana, nýbrž jejich americké originály (v žádné písni není patrná příbuznost s některým z Joranových textů). V určitých rysech se texty prezentované skupinou *Spirituál kvintet* neliší od textů evangelických kněží – i tyto písně byly určeny pro mládež, což se vyznačuje využíváním obecně českých jazykových jevů a jevů hovorového jazyka a vyhýbáním se imperativům (avšak ne imperativům kontakto­vým); hojně je ovšem i využívání soudobé spisovné češtiny (zvláště proto, aby text působil poetičtěji). *Spirituál kvintet* se však nezaměřoval pouze na mládež pohybující se v prostředí evangelické církve, nýbrž se snažil oslovit širší spektrum posluchačů. Ti nutně nemuseli být věřícími v křesťanském slova smyslu, avšak určitý spirituální rozměr v písních *Spirituál kvintetu* je přitahoval. Tomu skupina uzpůsobila také práci s explicitními náboženskými motivy – snažila se využívat ty motivy, které nevyžadovaly hlubší znalost Bible či křesťanské náboženské tradice, nebo dokonce ty, které umožňovaly obecně spirituální (nikoliv pouze křesťanskou) interpretaci, čímž byly pro určitou část publika srozumitelnější a možná i přitažlivější. Nelze tedy říci, že by využívání spíše implicitních náboženských motivů bylo podmíněno pouze cenzurou. Podobně jako evangeličtí kněží využíval *Spirituál kvintet* hru s významy slov (což není ničím neobvyklým ani v samotné Bibli), která svůj spirituální význam získávají až v určitém kontextu, a lze je tedy interpretovat s hlubší znalostí křesťanské tradice i bez ní. Spirituální rozměr písně se však neztrácí a je nadále možný, není ovšem posluchači nijak vnucován. Stejně jako v písních evangelických kněží převažují v textech *Spirituál kvintetu* motivy náboženských, respektive obecně lidských hodnot, které mají poukazovat na společenské nešvary. I zde jsou nejčastěji zastoupeny víra, svoboda a další hodnoty k nim se vážící.

Také Spirituál kvintet využíval tázacích vět tam, kde v originálu nebyly, čímž se mnohdy dostane motiv, který je odpovědí na danou otázku, vlastně „mimo text“. Nejdiskutovanější je v tomto ohledu píseň *Kdo svalil kámen náhrobní*, kde byl takto zastřen motiv anděla – na otázku ovšem není nutné odpovědět pouze tímto motivem. Využití otázek dodává textu další možné výklady a vede posluchače k přemýšlení (mohou se takto tázat postavy žen, které přicházejí k Ježíšovu hrobu a které by se takto ptaly právem, nebo moderní člověk, který se tomuto zázraku může podívat podobně jako ony, nebo ti, před kterými byl tento motiv ukryt).

I u textů skupiny Spirituál kvintet byl ze strany publika očekáván sociálněkritický rozměr písní, nelze ovšem říci, že by se ten spirituální z nich vytratil. Na rozdíl od písní evangelických kněží, v nichž je často náboženský a sociálněkritický rozměr víceméně v rovnováze, je u textů Spirituál kvintetu někdy spirituální rozměr méně patrný než ten sociálněkritický, avšak vždy je v písni určitým způsobem zachován a stále je možné píseň spirituálně interpretovat.

V textech Spirituál kvintetu není explicitně kladen důraz na evangelizaci ve smyslu šíření Božího slova jako v textech evangelických kněží, ale lze říci, že ani Spirituál kvintet se této myšlence nezpronevěřil – pouze se snažil o evangelizaci nenásilnou formou pomocí zpřístupnění náboženských písní a v nich ztvárněných témat lidem, kteří se v církevním prostředí nepohybují. Rovněž v písních nenalezneme tolik případů využívání první osoby plurálu, jako je tomu v textech evangelických kněží. Vybízení k soudržnosti kolektivu je přítomno spíše implicitně a je dáno situací – když kolektiv zpívá v první osobě singuláru, souzní v tom, co zpívá, a tvoří kolektiv jednotlivců (první osoba plurálu mohla „zavánět“ kolektivismem, jak ho hlásali komunisté).

Spirituál kvintet se od svého počátku snažil tvořit také texty s estetickou funkcí, což potvrzuje fakt, že uměleckým vedoucím je muzikolog a členy jsou profesionální hudebníci a že skupina kromě živých vystoupení také svou tvorbu nahrává: v textech tak nenalezneme žádné nedostatky v oblasti nevhodných rozložení

přízvuků ve verši, nevhodného podkládání dlouhých not krátkými slabikami a opačně, ba ani nelibozvučné, nezpěvné či nelogicky rozdělené fráze. Často ovšem došlo i k poměrně výrazným úpravám původních melodií, což mnohdy prospělo libozvučnosti a zpěvnosti textu.

Co se týče již zmíněného motivu vlaku, Spirituál kvintet jej někdy z písní odstranil (např. do koledy *V jeslích dítě spinká*, navazující na tradici českých koled a do určité míry i na tvorbu Adama Michny z Otradovic, se příliš nehodil), avšak v zásadě se mu nevyhýbal, neboť díky spjatosti skupiny s trampským hnutím dostal vlak nové významy. Např. v písni *Vláček* již není motiv vlaku explicitně spojen s cestou na nebesa (ač je tato interpretace možná) a není nutné znát jeho předobraz v zmíněném Eliášově vozu: „*Už můj vlak v dáli duní, už můj vlak v dáli duní, / a já přivítat chci Pána tam, kde svou zastávku má.*“¹⁴ Někdy byl motiv vlaku mírně pozměněn (např. v písni *Lod' dětí*, kde byl nahrazen motivem lodi, jež představovala určitý luxus a mohla být spojena s útekem za oceán). Zároveň se Spirituál kvintet nevyhýbal dodávání ryze českých reálií do textů, např. „*zástupy z Nemanic*“¹⁵ nebo parafráze říkanky „*[...] jen znát místo, kde to město leží, / nikdo neví přesně, kudy se tam běží, / pět má město věží, haleluja*“.¹⁶ Druhá zmíněná citace pochází z písně *Město s pěti věžemi*, která je považována za tzv. odnáboženštělý spirituál (viz Nešpor 2006: 130–132). Této písni je vyčítáno zastření spojitosti s městem s dvanácti branami z knihy Zjevení (viz Zj 21: 12–13), avšak pro posluchače Bible neznalému může město fungovat jako představa země zaslíbené, kde je svoboda, ať už má pět věží, nebo dvanáct bran.

Podobně jako evangeličtí kněží se ani Spirituál kvintet ve svých textech nesnažil o přesnost překladu, ale o to, aby písně plnily funkce, které od nich publikum očekávalo. Také Spirituál kvintet

14. Tichota – Vančura 1998: 90.

15. Tamtéž: 46.

16. Tichota – Vančura 1997: 109.

pracoval s originály jako s materiálem, který mohl být pozměněn pro lepší porozumění či pro estetičnost zpívaného textu, případně z důvodu aktualizace a snahy o to, aby text nebyl prvoplánový. Avšak i přes určité vzdálení se originálu jsou vždy určité motivy nebo alespoň základní téma v textu zachovány. Např. píseň *Víra tvá* se nijak nevztahuje k balzámu z Galád z původní verze (balzám byl velmi drahý a vzácný a věřilo se, že vyléčí každou chorobu – viz např. Gn 37: 25), avšak téma víry, která uzdravuje, a motiv balzámu jsou v písni zachovány a návaznost na originál je tak patrná.

Co se týče práce s biblickými příběhy, kromě metody, kterou využívali ve svých textech evangeličtí kněží, přináší Spirituál kvintet metodu zcela novou. Dochází zde k „ztotožnění s příběhem“, a to díky tomu, že se lyrický subjekt stává postavou příběhu. Využita je buď první osoby singuláru („[...] *já mám kocábku, náram, náramnou*“¹⁷), nebo se subjektem stává kolektiv, čímž se pak účastníkem příběhu stává také posluchač, což lze vidět zvláště v písních zachycujících příběh o Mojžíšovi, např. „*Mává, mává, nám všem svobodná zem*“¹⁸ nebo „*Blesků zář nám svítí tmou* [...]“.¹⁹ Tato metoda může souviset se společným zpěvem a snahou o snazší ztotožnění se s příběhem, který mohl být pro publikum neznalé Bible velmi vzdálený. Pokud píseň Spirituál kvintetu zobrazuje biblický příběh, vždy se snaží o to, aby byla jasně zřetelná paralela se soudobou situací. Nešlo tedy příliš o to, aby se postava z textu stala vzorem ctností a jednání, ale píseň měla být spíše útěchou pro publikum a zároveň hodnocením soudobé situace.

3. Zpěvníky

České verze spirituálů a gospelů nalezneme ve zpěvnících, které vznikaly neoficiálně před revolucí, i v těch, které vznikly

17. Tamtéž: 122.

18. Tamtéž: 124.

19. Tamtéž: 81.

až po roce 1989. Ze samizdatových zpěvníků byly zkoumány zpěvníky *Nová píseň* (evangelické prostředí) a *Hlaholík* (katolické prostředí), z porevolučních pak zpěvníky *Svítá* (evangelický), *Hosana* a *Hlahol* (oba katolické) jakožto reprezentanti zpěvníků nábožensky orientovaných a zpěvník *Já písnička*, využívaný u táborových ohňů a nevážící se k žádnému církevnímu prostředí.

Texty Jiřího Jorana byly známy v katolickém i evangelickém prostředí a před tím, než vznikly verze vytvořené evangelickými kněžími, byly nejspíš i přes své nedostatky hojně zpívány – v jednotlivých zpěvnících totiž nalezneme různé verze jednoho textu lišící se některými slovy (šířily se tedy nejspíš poslechem). Zpěvníky mnohdy uvádějí u písní, které ve svých slokách obměňují jedno slovo, návrhy dalších variant, jež v původním vydání textů Jiřího Jorana nebyly. Zpěvník *Svítá* uvádí Joranovy texty jako starší verzi textů mladších, které jsou ve zpěvníku primární. Přestože většina Joranem otextovaných písní pak byla nahrazena mladšími verzemi, existují i takové, jejichž mladší verze nevznikly, a ve zpěvnících je tak uváděna právě ta Joranova (např. píseň *Hluboká řeka*). Některé z Joranových písní dokonce v 70. letech nazpívala skupina Berani. V jiných porevolučních zpěvnících ovšem Joranovy texty nenajdeme, což dokazuje, že Joranovy verze byly „vytlačeny“ verzemi mladšími.

Texty evangelických kněží jsou v prostředí obou církví využívány dodnes, mimo toto prostředí se ovšem nerozšířily ani po roce 1989. Usuzujeme tak podle toho, že se objevují pouze v náboženských nebo nábožensky orientovaných zpěvnících, a to i katolické provenience. V katolickém prostředí vzniklo textů velmi málo (nebo o tom existuje velmi málo dokladů). Katolické zpěvníky tedy většinou přebírají texty vzniklé v evangelickém prostředí, avšak v evangelických zpěvnících se texty katolické provenience objevují vzácně.

Pravděpodobně kvůli údajnému „odnáboženštění“ se texty skupiny Spirituál kvintet ve zpěvnících určených k liturgii vyskytují výrazně méně než texty evangelických kněží. V katolickém zpěvníku *Hlaholík* nalezneme jediný Tichotův

text, avšak nesprávně označený jako Joranův.²⁰ Stejně je tomu v evangelickém samizdatovém zpěvníku *Nová píseň* (autor Jiří Tichota zde není uveden vůbec). V evangelickém zpěvníku *Svíta* jsou otiskeny jen ty písně Spirituál kvintetu, které se editorovi „odnáboženštělé“ nezdály.²¹ K těmto spirituálům pak ve zpěvníku žádné další verze nenalezneme a pravděpodobně ani nevznikly (to se týká např. písně *Poutník a dívka*, *Stará archa* nebo *Dál, dál tou vodou*). V případě, že text Spirituál kvintetu nebyl z důvodu „odnáboženštění“ do zpěvníku zařazen, nalezneme zde jednu či více českých verzí z pera evangelických farářů (např. se to týká písní *Nadějí, láskou a vírou*, která má dokonce čtyři verze od evangelických farářů, *Dobrou zprávu hlásej* vs. *Jdou, stále jdou se zprávou*, *V jeslích dítě spinká* vs. *Marie má dítě, Víra tvá* vs. *Léčí nás* a *Kumbaya* vs. *Kum-ba-jah*). Vzácně se ve zpěvníku objevuje verze Spirituál kvintetu spolu s verzí vytvořenou evangelickým farářem (např. *Starý příběh* vs. *Chut' snů*).

V katolickém liturgickém zpěvníku *Hosana* se vyskytují ty písně Spirituál kvintetu, jež jsou obsaženy také ve zpěvníku *Svíta* a *Nová píseň* (*Marie má dítě*, *Starý příběh*, *Jednou budem dál*), i ty, jež v nich obsaženy nejsou (*Kumbaya* a *Dobrou zprávu hlásej*). Toto zjištění jen potvrzuje problematičnost označení písní jako vhodných či nevhodných pro liturgii. Je zřejmé, že každý editor na věc nahlíží odlišně.

Zpěvník *Hlahol* obsahuje dva díly, z nichž oba jsou rozděleny na písně určené k liturgii a na písně určené k táborovým ohnům. Zastoupení písní Spirituál kvintetu mezi liturgickými písněmi se v podstatě neliší od zpěvníku *Hosana*. Další písně Spirituál kvintetu jsou pak zařazeny k písním, které k liturgii určeny nejsou. Je zajímavé, že je sem zařazena i píseň *Kdo svalil kámen náhrobní*, která je za „odnáboženštělou“ považována pouze kvůli refrénu, z něhož se vytratilo slovo anděl (Nešpor 2006:

20. Důvodem, proč zpěvník neobsahuje texty skupiny Spirituál kvintet, může být také to, že vznikl v době, kdy ještě skupina nevydala žádnou dlouhohrající desku, takže nemusela být v katolickém prostředí ještě tolik známá.

21. Zjištěno na základě rozhovoru s Jiřím Gruberem.

130). Ve zpěvnících *Svíta*, *Hosana* i *Hlahol* nalezneme v písničkách k liturgii pouze Joranovu verzi s názvem *To anděl kámen odvalil*, přitom kromě refrénu se sloky motivy ani obsahem příliš neliší (jedná se o jediný Joranův text, který se objevuje v porevolučních zpěvnících, patrně z důvodu být alternativou k písni nazpívané Spirituál kvintetem).

Někdy však došlo ke kombinaci verze Spirituál kvintetu a verze evangelického faráře (např. *Jednou budem dál*, *Slávy den*), a to jak v evangelickém zpěvníku *Svíta*, tak v katolickém zpěvníku *Hosana*. Dělo se tak pravděpodobně z estetických důvodů (refrén „*Jednou budem dál*“²² je zpěvnější a méně prvoplánový než „*My to vyhrájeme*“;²³ sloky obou verzí byly sloučeny). Ukazuje to na fakt, že texty evangelických kněží a skupiny Spirituál kvintet nelze považovat za protipóly.

Nejvíce písni Spirituál kvintetu ovšem nalezneme ve zpěvníku *Já, písnička*, což dokazuje, že se písňe Spirituál kvintetu na rozdíl od písni evangelických kněží dostaly i mimo církevní prostředí, ba dokonce, že v tomto prostředí zdomácněly. Nalezneme zde také písňe, v nichž explicitní náboženské motivy zcela chybí, např. *Až se k nám právo vrátí*.

Závěr

Analýza českých verzí spirituálů a gospelů a jejich zastoupení v různých zpěvnících ukázala, že české texty vznikající od 60. let nelze hodnotit jako přesné překlady svých předloh. Aby písňe mohly plnit funkce, které od nich publikum očekávalo, muselo dojít k určitým úpravám, zvláště co se týče porozumění některým motivům či estetického hlediska. Originální texty se staly pouze základním materiálem, se kterým pak jednotliví autoři nakládali různě. Pomocí různých asociací se snažili texty aktualizovat, čímž vlastně napodobili způsob, jakým spirituály a gospels vznikaly v afroamerickém prostředí. Protože spirituál a gospel

22. Gruber 1999: 160.

23. Tamtéž.

prošly poměrně složitým vývojem jak v USA, tak u nás, nelze české verze pokládat za zpronevěření se „původnímu“ spirituálu, o jehož přesné podobě se vedou pouze dohady.

Snaha zastírat náboženské motivy, v sekundární literatuře a obou církevních prostředí tolik zatracovaná a chápána jako vzdálení se od originálů či jako ochuzení náboženských písní o náboženský obsah, se ukázala jako velmi funkční – zpřístupnila totiž písně širšímu publiku a mnohdy zabránila, aby byly texty banální.

Analýza také ukázala, že nelze klást do opozice české texty skupiny Spirituál kvintet a evangelických kněží, neboť velké množství prvků sdílí (paradoxně i nahrazování explicitních náboženských motivů implicitními, což je důvodem, proč nelze tento přístup považovat pouze za úlitbu totalitní cenzuře, neboť texty evangelických kněží jí nepodléhaly). Vzájemné odlišnosti jsou podmíněny rozdílností publika a cíli, které měly písně v daném prostředí plnit. Rovněž nelze Spirituál kvintetu vyčítat, že písně prezentoval jako kritiku kapitalismu v USA, protože tímto způsobem byly písně obhajovány jak v předmluvě k textům Jiřího Jorana, tak v evangelickém prostředí. Zajímavým je nicméně zjištění, že nikdo z tvůrců ani posluchačů takto písně nechápal: naopak jejich odkazy k soudobé politické situaci v totalitním Československu byly publiku jasné.

Díky snaze většiny tvůrců dělat písně aktuálními pomocí jinotajů (nikoliv tedy explicitně), případně tím, že zachycují trvalé problémy a řeší obecně lidské otázky, jsou české verze amerických spirituálů a gospelů nadčasové a mají i dnes posluchačům co říci. Hra s významy a na první pohled skrytá spirituální poselství stejně jako hudebně kvalitní zpracování v případě Spirituál kvintetu činí písně přitažlivými i pro náročnější publikum a mají co říci i těm, kteří se v křesťanském prostředí nepohybují, avšak určité spirituální rovině jsou otevřeni. To vše jsou důvody, proč některé písně zůstaly v širším povědomí a proč se k nim lidé i dnes lidé vrací.

Prameny:

- Bible. Český ekumenický překlad.* 2009. Praha: Česká biblická společnost.
- DORŮŽKA, Lubomír a kol. 1961: *Americká lidová poezie.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury.
- GLOGAR, Josef a kol. 2007: *Hosana.* Praha: Portál.
- GRUBER, Jiří (ed.) 1999: *Svitá: křesťanské písničky (nejen) pro mládež.* Praha: Kalich.
- Hlaholík. 1970. Brno: samizdat.
- Já, písnička.* 1999. Cheb: Music Cheb.
- Já, písnička 2.* 2004. Cheb: Music Cheb.
- Já, písnička 3.* 2004. Cheb: Music Cheb.
- KOŽNAR, Zbyněk (ed.) 1955: *Černošské spirituály.* Praha: SNKLHU.
- Nová píseň.* [Nedat.] Samizdat.
- TICHOTA, Jiří – VANČURA, Dušan 1997: *Spirituál kvintet. 1. díl. 1960–1991.* Cheb: G + W.
- TICHOTA, Jiří – VANČURA, Dušan 1998: *Spirituál kvintet. 2. díl. 1991–1998.* Cheb: G + W.
- TICHOTA, Jiří 2010: *Spirituál kvintet. 3. díl. 1999–2009.* Cheb: G + W.

Literatura:

- BÁRTOVÁ, Kristýna 2019: *Černošské spirituály a gospely v českém prostředí a jejich didaktické využití v literární výchově.* Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita.
- COURLANDER, Harold 1963: *Negro Folk Music, U. S. A.* New York: Columbia Press.
- DORŮŽKA, Lubomír 1958: *Hudba amerických černochů.* Praha: Ústřední dům lidové tvořivosti.
- FUKAČ, Jiří – POLEDŇÁK, Ivan 1979: Funkce hudby. *Hudební věda* 16, č. 2, s. 123–145; č. 3, s. 220–245.
- NEŠPOR, Zdeněk R. 2006: *Děkuji za bolest. Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let.* Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- POLEDŇÁK, Ivan 2000: *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu.* Olomouc: Univerzita Palackého.
- PUTNA, Martin C. 2010: *Obrazy z dějin americké religiozity.* Praha: Vyšehrad.
- SOUTHERN, Eileen 1997: *The music of black Americans a history.* New York: W. W. Norton & Company.

African-American Spirituals and Gospels in Czechoslovakia in 1948-1989

The paper discusses spiritual and gospel songs, exploring the forms they gained in the former Czechoslovakia between 1948-1989, when these songs played an important role in the evolution of Czech popular music. Comparing the Czech lyrics by Jiří Joran, lyrics of the songs performed by the Spiritual Kvintet band, and the lyrics written by Protestant clergy, the author traces the ways these texts differ from the original English versions and from the Bible, as well as how they differ from one another. The main focus is on spiritual motifs, symbols, and allegories related to the political situation of the period. The differences between individual song lyrics are interpreted with regard to the functions the lyrics were supposed to perform, and to the audience they were meant for. Finally, the paper briefly comments on the representation of the songs in a selection of self-produced samizdat songbooks and post-1989 official production (including Hlaholík, Nová píseň, Hosana, and Svítá).

Key words: Spirituals; gospels; song lyrics; samizdat songbooks; Spiritual Kvintet; Jiří Joran; Protestant clergy; song lyrics adaptation; Christian folk music; music functions; modern folk music.

ŽALMY A PÍSEŇ PÍSNÍ – STAROZÁKONNÍ INSPIRACE PRO SOUČASNOU PÍŠŇOVOU TVORBU

Milan Tesar

Židovské svaté písmo, křesťany nazývané Starý zákon, se skládá z několika desítek spisů různého charakteru: od mytického líčení stvoření světa a potopy přes nejstarší dějiny Izraelitů, rituální předpisy a sbírky zákonů až po prorocké spisy. Mezi ty části hebrejské bible, které nacházejí dodnes velký ohlas díky svým literárním kvalitám, patří kniha *Žalmů* a *Píseň písní*. V katolické církvi například žalmy tvoří důležitou součást liturgie (zpíváný žalm je součástí bohoslužby slova, jedné ze dvou základních částí katolické mše) a všichni kněží a řeholníci a někteří laici se je několikrát denně modlí v rámci tzv. denní modlitby církve. Píseň písní – milostná poezie uprostřed Starého zákona – pro změnu svádí k novým a novým výkladům a inspiruje básníky, výtvarníky i hudebníky. Úpravy žalmů i zhudebněné části Písně písní v poslední době rezonují i mimo biblický kontext a mimo chrámové prostředí. Jako zdroj inspirace a východisko pro svou tvorbu je používají umělci různých žánrů – od popu a rocku přes folk až po world music.

Jako *Žalmy* označujeme sbírku 150 písní či poetických textů, zpravidla modlitebního charakteru (zpěvák v nich tedy oslovuje Boha), přičemž „české označení žalmy vede přes latinské *psalmi* k řeckému *psalmoi*, jímž Septuaginta překládá hebrejské *šhillim* = chvalozpěvy“ (Bible 1993: 447). Některé z těchto modliteb „se původně uplatňovaly určitým způsobem ve veřejném kultu v jeruzalémském chrámu (např. hymny různého druhu, žalozpěvy lidu, královské žalmy); jiné sloužily při kultických úkonech jednotlivým Izraelcům; jiné zase můžeme pokládat spíše za náboženské básnění, které nebylo nějakým určitým způsobem v kultu zakotveno“ (Rendtorff 1996: 305).

Právě pro neodmyslitelné spojení žalmů s křesťanskou liturgií patří zhudebněná podoba těchto textů do „povinné“ výbavy mnoha skupin, které se věnují tzv. rytmické křesťanské hudbě: od po několik desetiletí fungujících Lazarů ze Střelice u Brna¹ přes folkové kvarteto Šalmíjá v čele s katolickým knězem P. Jiřím Šlégrem až po současnou mladou Kapelu Teď!, která své album žalmů *Když je to jinak, než čekáš...* natočila v roce 2018. Z hudebních seskupení, kterým se podařilo uspět v celostátním měřítku, a dokonce i mimo čistě církevní sféru, je však na prvním místě třeba jmenovat Oboroh v čele s dvojicí zpěváků Slávkem Klecandrem (kytara, autor písní) a Romanem Dostálem (původně bicí, později klávesy, též autor hudby).

Oboroh vznikl v roce 1988 a svá první dvě alba sestavil výhradně ze zhudebněných žalmů ve znění podle ekumenického překladu Bible (1991 – *Žalmy*; 1993 – *Žalmy II. – Spatřujeme světlo*). Několik žalmů obsahovalo i třetí album *Kámen* (1996), a i když se později skupina soustředila především na autorskou tvorbu Slávka Klecandra, případně na zhudebněnou poezii nebo písně ze starých kancionálů, k žalmům se znovu vrátila v roce 2011 na albu *Žalmy III. – Pozvedám své oči k horám*.

Slávek Klecandr, který ve skupině Oboroh žalmy zhudebňuje, vzpomíná na své autorské začátky v rozsáhlém rozhovoru pro Katolický týdeník: „Pracoval jsem ve vamberských železárnách a vždycky před odchodem do práce jsem si u kafe přečetl jednu dvě stránky z bible. Někdy asi v roce 1985 jsem se začel do Žalmu 39 a nějak mi zarezovala v hlavě věta: ‚Každý žitím putuje jak přelud; hluku nadělá ten vánek pouhý‘, a posléze mě ten žalm začal zajímat víc a víc. Říkal jsem si, že by bylo dobré jej zpívat, ale nevěděl jsem jak. Tak jsem ten text ‚očuchával‘ odzdola nahoru a naopak, až jsem si uvědomil, že k němu mohu použít muziku, kterou jsem měl původně pro text úplně jiný. Nějak to do sebe zapadlo. Další žalmy si posléze říkaly o úplně nové

1. Základ pro svou magnetofonovou kazetu *Písně a žalmy* skupina nahrávala ve studiu Radia Proglas v letech 1996 a 1997.

melodie. Tak jsem na trebechovickou faru, kde jsme měli takovou bezejmennou akustickou kapelu, nosil skoro týden co týden nový žalm a všichni jsme se z toho radovali.“ (Tesař 2011: 12)

V tomtéž rozhovoru pak Klecandr odpovídá i na otázku, čím jej žalmy oslovují: „Jsou to dva a půl až tři tisíce let staré texty a člověk nemusí být ani nějak zvlášť vnímavý, aby si všiml, že všechna ta beznaděj a východiska, bolest a radost, pochybnosti a jistota..., že to všechno je stejné i dnes.“ A je naopak něco, přes co se v těchto textech nedokáže přenést, co se podle něj do dnešní doby nehodí? Klecandr říká: „Samozřejmě. Třeba závěr onoho jinak obecně známého Žalmu 137. Toho, který začíná slovy: ‚U řek babylonských...‘ Prvních pár vět zhudebnil například Antonín Dvořák, ale zpívali je v takové skočné verzi třeba i diskotékoví Boney M. Nikdo se ale nedostal k poslední větě adresované symbolické ‚babylonské dceři‘: ‚Blaze tomu, kdo tvá nemluvnata uchopí a roztrhne o skálu.‘ Těžko bych se mohl ztotožnit s prosbami o strašné pohromy vyprošované na hlavy nepřátel. Některé mi připadají i nepříjemně sobecké. Mám na mysli takové to pohrdání okolními ‚pronárody‘ a bazírování na vlastní vyvolenosti. Křesťanské i židovské myšlení je dnes přece jen jinde. Stále ale zůstává spousta žalmů, s nimiž se může dnešní člověk ztotožnit bez potíží.“ (Tesař 2011: 12)

Skupina Oboroh se žalmům věnuje dlouhodobě a systematicky, ale na tuzemské i světové scéně najdeme další pozoruhodné případy práce s touto starou literární předlohou. Z české křesťanské hudební scény stojí za pozornost album *Tehilim* stejnojmenné rockové skupiny v čele se zpěvačkou Janou Peřtovou a zpěvákem Petrem Mačkem (vydal Biblion 2007) nebo *Pěkný břeh* Jaromíra Navrátila a jeho ostravské skupiny Nové měchy (Rosa 2011). Dvě alba zhudebněných žalmů natočila pražská skupina Deše (2008 – *Před tváří andělů*, 2018 – *Už je mi do tance*), která programově zdůrazňuje radostný charakter těchto modliteb.²

2. Na svých internetových stránkách www.dese.cz skupina cituje doc. Petra Slámu, ThD., z Evangelické teologické fakulty UK v Praze: „To, že nám žalmy v češtině evokují

Z hudební scény sousedních zemí stojí za pozornost po hudební stránce velmi kvalitní album žalmů *Dementi* polské skupiny 2TM2,3 (vydal Stage Diving Club 2008), případně album *PS* skupiny TGD (2008).

S žalmy i u nás a v okolních zemích pochopitelně pracují také hudební soubory, které vycházejí z židovské tradice: slovenská skupina Mojše Band (několik zhudebněných žalmů na albu *Reguita*, natočeném v roce 2017 ve spolupráci s rabínkou Tanyou Segal) nebo české skupiny Mišpacha a Ester.

Se zhudebněnými žalmy však pracují také umělci, kteří si našli popularitu u publika mimo církevní prostředí. Žalm *Jako jelen když vodu chce pít* zařadil na své album z roku 2000 *Moje smutné srdce* Jaromír Nohavica. Jiný známý žalm (*Hospodin je můj pastýř*) jako *Žalm 23* zařadil na své album *Když andělé neberou* z roku 2002 písničkář Jan Zubrycký. Vlastní textovou variaci na tentýž žalm zveřejnil pod názvem *Žalm 2. 3. 2002* Karel Vepřek na albu *Artinodhás* (2003). Na sólovém albu Jardy Svobody, kapelníka skupiny Traband, najdeme pod názvem *K horám* píseň, která vychází z žalmu 121 (album *Solo*, Indies Scope 2016).

Tři písně Karla Kryla mají slovo žalm ve svém názvu. Zatímco *Žalm za Marilyn Monroe*³ nepracuje s žádným duchovním tématem a slovo žalm je zde poněkud nepřesně použito ve významu žalozpěv (v písni se pak zpívá: „Jak vzorek bez ceny jsem vážený a zpívám si jen žalmy, / zabíjím v dominu svou vidinu či ve třech tazích halmy“), v dalších dvou skladbách Kryl již pracuje s biblickými náměty. Číslovka v názvu jeho *Žalmu 71* neodkazuje k biblickému žalmu, ale k roku vzniku písně. Samotný text pak nevychází ze Starého, nýbrž z Nového zákona:

spíše žal, je omyl, který souvisí s jejich řeckým názvem psalmoi, chvály; naše žalmy jsou zkomoleninou tohoto slova. Je v nich jistě také slušná dávka nářků, pláče a nenávislného skřípění zubů.“ [online] [cit. 3. 10. 2019]. Dostupné z [cit. 23. 10. 2011]. Dostupné z: <<http://www.dese.cz>>.

3. Píseň vyšla např. na kompilačním albu *Miláčku* (Supraphon 2007).

*Nebe je růžové,
po cestě křížové
snad konečně spočinem
jak pšenice v klásku.
Spočinem bez hněvu
přirostlí ke dřevu,
vždyť nejtěžším zločinem
je hlásati lásku.⁴*

Až třetí Krylův žalm, *Žalm 120*, skutečně vychází ze své starozákonní předlohy. Jedná se o píseň pojednávající o životě ve vyhnanství a také o problematice pravdy a lži. Biblická předloha zní:

*„K Hospodinu v soužení jsem volal, on mi odpověděl.
Hospodine, vysvobod' mě od zrádných rtů, od jazyka záludného.
Co ti patří, co tě stihne, záludný jazyku?
Ostré šípy bohatýra, žhoucí kručinkové uhlí.
Běda mi, musím dlít jako host v Mešeku, pobývat při stanech
Kédarců!
Pobývám už dlouho u toho, kdo nenávidí pokoj.
Promluvím-li o pokoji, oni odpovědí válkou.“*

(Bible 1993: 566)

Krylův text přebírá základní východiska biblického žalmu, ale aktualizuje je podle písničkářovy situace v exilu:

*Vyhnaný dostal jsem útulek v porobě,
v salaších ciziny bylo mi spáti,
opuštěn volal jsem, Pane můj, po tobě,
Pane můj jediný, nedej mi lháti.
Ačkoli k pokoji volaly rety mé,
ačkoli prosily o útěchu,
na hesla o boji změnili věty mé
ti, jimž je násilí ku prospěchu.*

4. Píseň vyšla v roce 1974 na EP desce *Carmina resurrectionis* společně se skladbami *Jidáš, Zapření Petrovo a Děkuji*. V knize *Krylogie* písničkář líčí, že chtěl napsat svou vlastní mši: „Nedopsal, samozřejmě, nebyla asi dost pokorná. Zbyly čtyři biblické písně. Respektive biblí inspirované. Ale netoliko biblí, ne, ještě lépe: životem inspirované a biblí maskované, abych tak řekl.“ (Kryl 1994: 170)

Kryl o této písni píše v knize *Krylogie*: „Ač mě pravděpodobně časem každá církev vyobcuje ze svých čtyř až šesti stěn, zůstávám člověkem, který věří. [...] Sedl jsem si tedy ke knize žalmů – a přeložil jeden z víceméně prozaických textů do řeči vázané.“ (Kryl 1994: 291)

Ze světové populární hudby stojí za zmínku především dva příklady. Prvním z nich je již zmíněná diskotéková skupina Boney M, jejíž hit z roku 1978 *Rivers of Babylon*⁵ vychází z Žalmu 137: „U řek babylonských, tam jsme sedávali s pláčem ve vzpomínkách na Sion.“ Není bez zajímavosti, že krátce po úspěchu originálu natočil Karel Gott českou verzi *Babylon* s textem Pavla Kopty, který však již s biblickým námětem nepracoval: „Tam kde kdysi byl Babylon, / je holá pláň / a přichozím tam vítr píseň hrává...“

Zatímco u skupiny Boney M je tato biblická tematika spíše ojedinělá, skupina U2 s biblickými obrazy pracuje dlouhodobě. Na jejím albu *War* z roku 1983 najdeme skladbu 40, jejíž název odkazuje k biblickému Žalmu 40 se slovy: „Všechnu naději jsem vložil v Hospodina, On se ke mně sklonil, slyšel mě, když o pomoc jsem volal. Vytáhl mě z jámy zmaru, z tůně bahna, postavil mě na skálu, dopřál mi bezpečně kráčet a do úst mi vložil novou píseň.“ Píseň U2 je přebásněnou variantou tohoto žalmu s refrénem: „I will sing, sing a new song...“, tedy: „Budu zpívat novou píseň...“.

Zatímco žalmy vnímáme i ve 21. století jednoznačně jako modlitby, s *Písní písní*, také velmi inspirativní starozákonní knihou, je to složitější. Píseň písní čtou věřící židé jako sváteční spis o svátku Pesach, svátku nekvašených chlebů. Biblický dialog „milého“ a „milé“ v sobě sice odráží realie doby svého vzniku, ale zároveň má obecnou platnost. A právě proto text inspiruje další a další tvůrce.

Vznik této starozákonní knihy klade tradice do doby krále Šalomouna, který je přímo na začátku spisu uveden jako její

5. Píseň se dostala na první místa singlových hitparád v řadě evropských zemí – v Německu, Rakousku, Irsku, Nizozemsku, v Norsku, ve Švédsku, Švýcarsku i ve Velké Británii – a stala se tak nejúspěšnější skladbou této popové skupiny vůbec.

autor („Nejkrásnější z písní Šalomounových“), i když jazyková struktura díla naznačuje, že pravděpodobná doba vzniku je pozdější. Možná nejde ani tak o souvislé dílo jako spíše o sbírku jednotlivých milostných písní nebo básní, které teprve v době po babylonském zajetí Židů dobový editor spojil do jednoho celku. Z něj si pak vybírají současní tvůrci ty nejkrásnější pasáže, které zhudebňují a někdy i posouvají do nového kontextu.⁶

U Písně písní je ještě mnohem více než u žalmů zřetelných několik možných vrstev výkladu. Zatímco žalmy jsou přímočaré modlitby, promluvy obrácené k Bohu, milostný dialog v Písní písní lze vnímat jako skutečně erotickou poezii, ale také jako alegorii vztahu věřícího či celé církve a Boha (navíc katolická církev vidí v postavě „milé“ i mariánskou symboliku). Poetické verše z Písně písní tak mohou fungovat i mimo duchovní kontext.

Mezi české písňové autory, kteří s verši z „Šalomounovy písně“ pracují, patří Jarda Svoboda ze skupiny Traband, který svou *Píseň písní* zařadil na album *Vlnobeat* (2014):

*Ó, jak jsi krásná,
přítelkyně má,
zahrada stinná
a louka rozkvetlá.
Zuby tvé jak stádo ovcí,
pírka holubí,
tvoje rty jsou tkané
z červeného hedvábí.*

Svou variaci na téma Písně písní napsal písničkář a evangelický farář Svatopluk Karásek. Skladbu nazvanou *Hora Karmel* s ním v roce 1992 natočila skupina Oboroh na album *Nebeská kavárna*. O čtyři roky později ji Oboroh nahrál znovu, už bez Karáska, na album *Kámen*. Téma Písně písní použil na svém albu *Vteřiny křehké* (2014) Jiří Pavlica. Píseň se jmenuje *Pojď, můj milý* a s Hradišťanem v tomto případě zpívají Kristýna Daňhelová a David Burda:

6. K různým teoriím o vzniku básně či sbírky viz Bible 1993: 619; Rendtorff 1996: 322–325.

*Pojď, můj milý,
vyjdeme na pole
a přenocujem v keřích.
Časně z rána půjdeme do vinic,
Pohlédneme, zda pučí vinná réva,
zda její květ se rozvil.
Pojď, můj milý, vyjdeme na pole
a přenocujem v keřích.*

Celý muzikál s názvem *Píseň písní* složil skladatel, učitel hudby a varhaník Petr Jiříček. Cílem jeho díla je postihnout nejen biblický zdroj inspirace, ale současně i všeobecně platný příběh, který se může odehrávat i v přítomnosti. Jde tedy o příběh „milého“ a „milé“ jako dvou živých lidí ze současnosti a zároveň dvou nadčasových symbolů. Premiéra muzikálu se uskutečnila 10. května 2013 v Litomyšli. Na otázku, jak on sám vnímá tento starý text, Petr Jiříček odpovídá: „Píseň písní jsem vždy bral velmi osobně, jako paralelu ke svému životu, ke svému prožívání. Vnímat ji jako dialog církve a Ježíše, to je jistě velmi důležité. Ale svým způsobem musí umělec vycházet z toho, co sám prožívá.“ (Tesař 2015)

Žalmy a Píseň písní jsou v hebrejské bibli součástí takzvaných Spisů, které doplňují Tóru (prvních pět knih hebrejské bible; podle křesťanského kánonu tzv. knihy Mojžíšovu) a Proroky (židé k prorockým knihám na rozdíl od křesťanů řadí i dějepisné knihy Jozue, Soudců, 1. a 2. Samuelovu a 1. a 2. Královskou; naopak kniha „proroka“ Daniela je v hebrejské bibli součástí Spisů a nikoli Proroků). Nejedná se sice o jediné knihy s výrazně poetickým charakterem (krásu jazyka lze obdivovat i u knih jako Kazatel, Přísloví nebo Jób), ale v dnešním obecném povědomí právě tyto dva spisy rezonují nejvíce: Žalmy pro své stálé využití při liturgii a v životě církve, Píseň písní pro své téma, které je blízké všem lidem, nezávisle na vyznání.

Prameny a literatura:

- BIBLE. Písmo svaté Starého a Nového zákona.* 1993. Ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost.
- KRYL, Karel 1994: *Krylogie*. Praha: Academia.
- RENTORFF, Rolf 1996: *Hebrejská bible a dějiny*. Praha: Vyšehrad.
- TESAŘ, Milan 2011: Modlitby za krále se mě moc nedotýkají. *Katolický týdeník*, č. 31, s. 12.

Internetové zdroje:

- TESAŘ, Milan 2015: „S Petrem Jíříčkem o muzikálu Píseň písní.“ Radio Proglas [online] [cit. 15. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://www.proglas.cz/program/detail-poradu/2015-05-15-19-15-00/>>.

Psalms and the Song of Songs: Old Testament Inspiration in Contemporary Song Production

A collection of the New Testament Psalms and the lyrical Song of Songs attracts composers of various music genres even 2,500 years after their conception. Examples from the Czech context include the Oboroh ensemble and its three albums of psalms, the Nové měchy band, the Deše band and their respective full collections of arranged psalms. The New Testament songs were inspirations for musicians like Jarda Svoboda from the Trabant band, and singer-songwriter Karel Kryl, who was forced to go into exile during the totalitarian regime in Czechoslovakia. As to various foreign groups, arrangements of biblical psalms can be found for instance in the repertoire of U2 and Boney M. The Old Testament Song of Songs, which can be interpreted both as a prayer and as a love poem or a collection of intimate verse, has been attracting the attention of many composers. The paper deals with various examples of the above-mentioned Hebrew literary sources within contemporary Czech modern folk, alternative, rock, and pop music.

Key words: Music inspired by the Old Testament; Psalms; the Song of Songs; Christian music; Slávek Klecandr; Karel Kryl.

BŮH SI ZAKRYL TVÁŘ. NÁBOŽENSKÉ ODKAZY V NENÁBOŽENSKÝCH VÝZNAMECH TEXTŮ V ČESKÉ POPULÁRNÍ HUDBĚ

Aleš Opekar

Náboženské odkazy a motivy se vyskytují v běžné mluvě lidí celého světa od nepaměti. Řada takových odkazů a motivů však v průběhu staletí oslabila svůj původní duchovní význam. Běžná mluvní praxe je ponížila do ustálených slovních spojení, která užívají v běžných světských souvislostech jak věřící křesťané či vyznavači jiných náboženství, tak lidé nevěřící.¹ V následující stati se zaměříme na křesťanské odkazy a významy obsažené v textech české populární hudby. Prozkoumáme významové posuny a kontexty, které tyto odkazy a motivy nabývají v přesazích do nenáboženských, světských souvislostí. Příklady by se jistě dalo na každé dílčí téma nalézt nespočet. Tato studie si nečiní nárok na úplnost,² zaměřuje se především na vybrané příklady, které představují písně od tří autorů tří generací – Jiřího Suchého, Svatopluka Karáska a Beaty Bocek – s cílem porovnat velmi odlišné přístupy k práci s danými odkazy a motivy.

1. S vědomím nepřesnosti významu slov „věřící“ a „nevěřící“, jak např. komentuje Jiří G. Kohl (2010), chápeme význam spojení „věřící křesťan“ jako označení člověka, který cítí úzkou sounáležitost s náboženstvími vyznávajícími Ježíše Krista jako spasitele a Božího syna, případně který se pravidelně zúčastňuje příslušných bohoslužeb. „Nevěřícím člověkem“ chápeme každého, jehož světonázor není spojen s konkrétním náboženským vyznáním, včetně křesťanského.
2. Záměrně necháváme stranou sféru heavymetalové, zejména blackmetalové hudební scény, jejíž obsahová náplň aktivně využívá prvky okultní, satanské a pohanské. Zde je možno odkázat na studentský religionistický časopis *Sacra*, v němž počínaje rokem 2009 vycházejí studie na toto téma, např. z pera Miroslava Vrzala (viz online verze na www.sacra.cz). Stranou necháváme i pohanské inspirace ve folku, které reprezentuje např. Tomáš Kočko & Orchestr. Pokud jde o náboženské motivy v písňových textech folkových písničkářů, na které v této studii nezbyde místo, lze odkázat na knížku Zdeňka R. Nešpora *Děkuji za bolest... Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let* (Brno: CDK, 2006) nebo na bakalářskou práci Patricie Fuxové *Náboženské motivy v písňových textech Karla Kryla, Jaromíra Nohavici a Tomáše Kluse* (Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2015).

Hallelujah, já ji tak miluju!

Vztah mezi náboženstvím a popkulturou se nezačal projevovat až v hudbě druhé poloviny 20. století. Liturgická a světská hudba se vzájemně ovlivňovaly od nepaměti. Náboženské odkazy a motivy se objevovaly v lidových či kramářských písních. Kořeny hudby jazzového okruhu jsou koneckonců z nemalé části s náboženskými obřady a obsahy těsně spojeny: ring shout, jubilees, gospels, spirituály... Nicméně až do 50. let 20. století se tvůrci neodvažovali kombinovat náboženský odkaz s milostným nebo jiným světským vyzněním. Náboženský obsah byl „svatý“. Mohl prorůst do písničky s ryze zábavným rázem, ale neposouval jej do jiné roviny. Měl své vlastní duchovní poslání i v rámci popkultury. Hudební kritika, kontrolní úřady, ale i samo publikum a celkové dobové povědomí byly konzervativní a kombinaci naznačenou výše by všichni zřejmě vnímali jako „rouhání“.

Jedno z prvních dobře viditelných spojení tohoto typu má na svědomí zpěvák Ray Charles. Jak blíže specifikuje Dave Marsh (2012), Charles od roku 1955 propojoval hudební prvky a techniky zpěvu převzaté z gospelového zpěvu, spojené dosud pouze se svatostí a apoštolskými církvemi, s rhythm & blues a rodícím se rock'n'rollem, a výsledný tvar spojil se sekulární a někdy výslovně sexuální tematikou. Extatické výkřiky, sténání nebo zavrčení tak dostávaly nový, intenzivně smyslný význam. První nahrávkou tohoto typu byla píseň *I've got a Woman* (1955), nejznámější pak *Hallelujah, I Love Her So* (1956), *The Right Time* a *What'd I Say* (obě 1959).

Podíváme-li se podrobněji na text první sloky písně *Hallelujah, I Love Her So*, vnímáme verše opěvující vstřícnost blízké osoby opačného pohlaví, zatímco gospelový kontext symbolizuje jen zvolání hallelujah:

Let me tell you 'bout a girl I know
She is my baby and she lives next door
Every mornin' 'fore the sun comes up
She brings me coffee in my favorite cup
That's why I know, yes, I know
Hallelujah, I just love her so

Gospelový kontext v interpretaci dále podtrhuje souhrn výše uvedených stylových prvků a interpretačních fines. Jak připomíná i životopisný film *Ray* (USA 2004, režie Taylor Hackford), provokativní spojení těchto elementů, neslučitelné s obecně cítenou morálkou dané doby, naráželo na hluboký odpor v rámci hudební branže i posluchačské obce. Trend, obohacující další vývoj hudební části popkultury, však nebylo možné zastavit. Rozvinula se vlna soulové hudby s řadou dalších tvůrců a interpretů, kteří stavěli vedle původního duchovního obsahu i tento obsah přenesený do světských rovin.

Jedním z mnoha dalších příkladů, tentokrát již jako produkt rozvinutého šoubyznysu, je píseň úspěšných autorů skladatele Burta Bacharacha a textaře Hala Davida *I Say a Little Prayer*. Velký úspěch zaznamenala už první verze její nahrávky v roce 1967 v podání Dionne Warwick, ale v povědomí zůstala spíše o rok mladší a „soulovější“ verze s Arethou Franklin. Text opět vrství motivy milostné, tentokrát vyjadřující snahu zalíbit se partnerovi (make up, česání, co si vzít na sebe), uvedené na společného jmenovatele větou „Říkám pro tebe malou modlitbu“:

The moment I wake up
Before I put on my **makeup** (Makeup)
I say a little Prayer for you
And while I'm **combing my hair** now
And wondering **what dress to wear** now (Wear now)
I say a little Prayer for you

(Forever) Forever, (And ever) yeah
(**You'll stay in my heart and I will love you**)

Píseň zpívala v původním anglickém jazyce na II. česko-slovenském beatovém festivalu v prosinci 1968 Hana Zagorová se skupinou Flamingo. V roce 1969 ji nahrála s Tanečním orchestrem Československého rozhlasu Helena Vondráčková, tentokrát s českým textem Zdeňka Borovce pod názvem *Proč mě nikdo nemá rád*. Borovcův text napětí dané spojením milostného motivu a modlitby ignoroval.

Modlitby nejen za lásku

Písni-modliteb v české populární hudbě najdeme od 60. let celou řadu. Zůstaneme-li u komerčního soulu a ostravské scény, můžeme vzpomenout píseň *Son of a Preacher Man* (1968) skladatele Johna Hurleye a textaře Ronnie Wilkinse. Píseň je známa v podání řady interpretek počínaje Dusty Springfield a konče opět Arethou Franklin, u nás ji zpívala s původním textem např. Věra Špinarová se skupinou Majestic (1969) nebo Hana Zagorová s textem Vladimíra Čorta *Bože můj*. Zpěvačka zde prostřednictvím veršů s refrénem „Bože můj, vstříc mi vejdi a v této chvíli buď přítomen“ oroduje za zájem dosud netečného potencionálního partnera.

Titul písně *Modlitbu za lásku* se dokonce v roce 1971 dostal i do názvu celého alba zpěváka Petra Nováka a skupiny George & Beatovens. Hudba Jana F. Obermayera, založená na dlouze držených varhanních akordech, evokuje kostelní atmosféru a text Ivo Plicky se jménem lásky obrací přímo k Bohu: „Vrať mi, **Bože**, lásku zpátky, nebo pověz, jaký to mám **hřích**.“ Lenka Makovcová Demartini (2017: 47) Plickův text připodobňuje přímo k teologickému pojetí modlitby. Ve verši „láska je chléb a já musím jíst“ zkouší nacházet ztotožnění Krista s láskou a chlebem a ve verši „vezmi, Bože, každý můj hřích, co znáš, pak všechny zvaž a srovnej s tíhou lásky“ víru v milosrdenství Boží i vědomí vlastní hříšnosti. Necítí v textu jen lyrickou prosbu o navrácení ztracené lásky konkrétní ženy, nýbrž i existenciální rozměr ve smyslu prosby za navrácení lásky jako takové (k bližnímu i k Bohu). Čeští posluchači počátku 70. let však jistě vnímali prvoplánově první zmíněnou rovinu lyrické prosby.

Modlitbou svého druhu je i píseň Geoffrey Stephense a Leslie Reeda (skupina Herman's Hermits) s českým textem Jiřího Štáidla *Požehnej, Bože můj* (1968). Světský význam využití náboženských odkazů se u Štáidla netýká milostného partnerství, ale vztahu k písni, jakožto důležité součásti autora/zpěvákovy života. Dle Makovcové Demartini (2017: 48) text vlastně připomíná žalm, včetně použitého žalmového motivu „dopřej mi slech“ (slyš,

vyslyš). Autor ústy interpreta žádá o požehnání písně, které by – v případě udělení požehnání – mohlo vyznít jako obdoba dnešních „křtů“ nových nahrávek, respektive jejich nosičů. Při porovnání Štáidlový verze s anglickým originálem³ vyplne, že český textař obohatil dosti banální původní text, který pouze opěvuje množinu milostných vztahů v daný okamžik, o zcela nový rozměr. Kombinace náboženských výrazů s vyznáním k písni a tvorbě je na svou dobu nápaditá a neotřelá.

Specifickým příkladem modlitby v české populární hudbě je *Modlitba pro Martu*. Skladatel Jiří Brabec a textař Petr Rada vyhráli v červnu 1968 Bratislavskou lyru s písní pro Martu Kubišovou *Cesta*. Pro pokračování seriálu *Píseň pro Rudolfa III.* pak byli oba požádáni o další píseň pro stejnou zpěvačku. Pod prostým názvem *Modlitba* vznikla ještě před 21. srpnem. Natočena byla nejprve improvizovaně 23. srpna.⁴ Šířena byla pod názvem *Modlitba pro Martu* a stala se symbolem odporu proti okupaci a posléze symbolem zmaru posrpnového vývoje. Makovcová Demartini (2017: 45) charakterizuje píseň jako prosebnou modlitbu za národ a zemi a upozorňuje na inspiraci Petra Rady *Kšaftem umírající matky Jednoty bratrské* Jana Amose Komenského, který obsahuje pasáž: „Věřímť i já Bohu, že po přejití vichřic hněvu, hříchy našimi na hlavy naše uvedeného, vlada věcí tvých k tobě se zase navrátí, ó lide český.“ (Komenský 1970: 23) Textař tak akcentuje naději na znovunastolení řádných poměrů, avšak, jak vyvozuje Makovcová Demartini, bez teologického důrazu, jaký vnímá u Komenského. I další formální stránky písňového textu však souznějí s mešní liturgií. Například úvodní verš „Ať mír dál zůstává s touto krajinou“ upomíná na promluvy kněze typu „Pokoj Páně ať zůstává vždycky s vámi“. Makovcová Demartini (2017: 46) přirovnává některé pasáže Radova textu

3. Text písně je publikován např. jakou součástí videoklipu skupiny Carpenters – dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=TEsWyRqKADU>>.

4. Viz „Modlitba pro Martu.“ *YouTube* [online] [cit. 15. 10. 2019]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Modlitba_pro_Martu>.

k veršům z doby národního obrození, kdy autoři písní využívali náboženské pojmosloví, aby dodali vlastenectví téměř posvátný charakter.⁵ Vyvozuje, že tím, že text je ostentativně deklarován jako modlitba, dodává pouhému přání vyšší „sakrační“ rozměr, a docílule tak hlubšího účinku.

K novějším písním odkazujícím k modlení můžeme přiřadit *Modlitbu* Petra Ulrycha (s úpravou básně Jana Skácela a zpěvem Hany Ulrychové (1997), *Modlitbu* dua Tara Fuki s textem Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, upraveným Andreaou Konstankiewicz (2003), skladbu Petra Jandy a Karla Šípa *Pane můj / Rocková modlitba* (Olympic 2013) a řadu dalších.

Peklo a d'ábel

Ikdyž pomineme sféru heavymetalové a zejména blackmetalové scény (viz pozn. 2), najdeme také v oblasti hlavního proudu české populární hudby a ve folku řadu odkazů k motivu pekla a d'ábla. Od Jaromíra Nohavici přes Michala Davida až po Wanastowi Vjecy. Motivy pekla a čertů všeho druhu jsou součástí evropského kulturního povědomí také díky mnohým pohádkám, a tak není divu, že pronikají i do populárních písní.

Jedním z příkladů může být píseň Wayne Shanklina *Jezebel* (v české verzi *Jezabel*), nahraná a zpopularizovaná Frankie Lainemem již v roce 1951. Autor překladu Zdeněk Borovec zachovává původní motivy, volně vycházející ze starozákonní předlohy o bezohledné, panovačné a kult boha Baala vyznávající fénické princezně a severoizraelské královně Jezabel. Jak podrobněji rozpracovává Makovcová Demartini (2017: 61–64, 77–78), Borovec akcentuje krásu a přitažlivost ženy jakožto

5. Česká popkultura se k tématům, v nichž náboženské pojmosloví dodává vážnosti a posvátnosti, uchyluje zejména ve vypjatých obdobích, v době ohrožení nebo společenských proměn. Koncem 60. let takto fungovaly např. písně *Rekviem* v podání Evy Pilarové (1967, text Jan Schneider) nebo *Přejdi Jordán* v podání Heleny Vondráčkové (1968, text Zdeněk Borovec), dvě písně s podobným názvem pro Martu Kubišovou (Magdaléna s textem P. Zachařové /1968/ a Magdalena s textem Jana Schneidera /1969/).

d'áblův nástroj příhodný ke zneužití. Předpokládaná krása Jezabel přitom není v biblickém zdroji zakotvena, a je tudíž konstrukcí autorů, v tomto případě už v originále W. Shanklina. I Borovcovi tak postava posloužila k obecnějšímu zaměření a vrstvení biblických motivů k emotivnějšímu vyznění, kde dokonce v závěru dochází přímo ke „zbožnění“ tohoto d'áblova nástroje:

Pán všech pekel jednou za sto let se na svět rozvztekli,
a proto anděl vzlét, a proto anděl vzlét z předpekli

[...]

V tvých loktech je můj ráj
a o mou duši hraj, ať v tvé kráse
skrývá se d'ábel sám,
Jezebel, já tě znám!

I když už jasně vím, že lidstvu kouzlem tvým
d'ábel sám splácí dluh, jsi můj bůh!

V českém kontextu píseň zpopularizovali Waldemar Matuška (1963) i Karel Gott (1965). Více v povědomí, vzhledem k typu zpěváka, zůstala verze Matušková.

V písni *Nechod' do kláštera* (hudba Petr Ulrych, text Vladimír Poštulka, 1969) zastihujeme dívku, která má srdce „d'áblem posedlý“. Je odhodlána zbavit se prokletí tím, že vstoupí do kláštera. Subjekt písně (jakýsi vypravěč – autor/zpěvák) však vybízí jejího eventuálního partnera, aby ji tento čin rozmluvil a nabídl jí alternativní řešení – svou lásku (tento imaginární partner se pak projeví jako subjekt recitativu: „...ted' pohár lásky spolu vypijeme do dna / dám ti to nejlepší, co ve mně ještě zbylo / jen nechod' do kláštera, buď tak hodná“). Poštulkův text zde jistě není výrazem křesťanské víry. Spíše jej můžeme vnímat jako projev ateismu, typického pro převládající české společenské vědomí. Vstup do kláštera (a z toho vyplývající služba Bohu) zde figuruje jako něco nepatřičného, jako únik, který znamená „schovat se pod černou kutnou“. Motiv modlení zde vystupuje také jako činnost v zásadě nucená a nepříjemná („pohled', jak se trápí v modlitbách“). Rovněž výraz pánbůh v posledním verši

nemá význam duchovního poselství, ale je projevem běžného hovorového obratu („jdi k ní a pánbůh žehnej vám“).

Motivy pekla, ďábla a potažmo i kláštera najdeme v písni *Dominiku*. Její příběh je pro přístup k náboženským inspiracím v české popkultuře typický. Původní píseň je totiž zcela upřímným chvalozpěvem na zakladatele dominikánského řádu sv. Dominika, který žije a cestuje skromně v chudobě a šíří boží myšlenky. Autorkou původní písně *Dominique* je holandská dominikánka Jeaninne Deckerová, řádovým jménem Luc Gabriel, uměleckým pak soeur Sourire (sestra Úsměv). Napsala více písní, ale tato jediná se stala mezinárodně proslulou. Autorka české verze Jiřina Fikejzová zachovává jen jméno v názvu a v chytlavém refrénu. Místo o světcích, který žije v nemajetnosti záměrně a příkladně, pojednává příběh Fikejzové o malíři, který je chudý, protože „maluje a neprodává“. Podobně jako v písni *Nechod' do kláštera* se zde autorka/interpretka v textu přiznává k hříšnosti a možnost vykoupení opět vidí pouze v opětované lásce. Text vrství jeden náboženský motiv za druhým, avšak všechny jsou zde v úloze symbolu („peklo, ďábla překoná“), přirovnání („jako svatý“) nebo ustáleného rčení („začli se mnou čerti šít“, „chudý jak kostelní myš“). Motiv odchodu do kláštera v případě nevyslyšení proseb obsahuje poslední verš s narážkou na shakespearovský motiv Hamleta a Ofélie.

Dominiku, -niku, -niku, ty jsi sám jak poustevník,
já **hříšnou duši** mám, můžeš **zázrak** udělat,
když mě budeš mít rád / **peklo, ďábla** překoná.

Poprvé jsem viděla ho, přede mnou když zvolna šel,
po chodníku, levá-pravá, smutnou díru v patě měl.

Plnovous měl jako **svatý**, začli se mnou **čerti** šít,
jaká by to krása byla, kdyby mě chtěl políbit.

Pod střechou, hned vedle půdy, aby snad byl **k nebi** blíž,
maluje a neprodává, chudý jak **kostelní** myš.

Co je **půst**, když budu v **ráji**, až se se mnou ožení,
rozjímám a mívám o tom všelijaká vidění.

Všude číhá pokušení, proč nás tolik musí být,
jako správný **anděl strážný** ostražitě budu bdít.

Kdyby mě snad nevyslyšel, konec je mých **světských** dní,
posílali Ofélii, půjdu sama místo ní /do kláštera/.

Píseň *Dominiku* nazpívala v roce 1964 Judita Čerovská, avšak v mnohem známějším televizním klipu ze stejného roku účinkovala herečka a tanečnice Ivana Pavlová.⁶

Jiří Suchý

Jiří Suchý náboženskými motivy ve svých textech vůbec nehýří. Najdeme u něho maximálně běžné výrazivo ustálených rčení nabízející rým („...a mě můj ty Bože baví to, že neví ta Babetta, že bude bita“) nebo metafory – např. biblická postava *Královna ze Sáby* figuruje ve stejnojmenné písni jako metafora krásy. Tím účinnější pak ovšem pak náboženské motivy a symboly jsou, když se ojediněle objeví, navíc navrstvené do jedné sloky. Takovým případem je píseň *Jó, to jsem ještě žil* (hudba Jiří Šlitr, 1969):

Náhle si **nebe kleklo** na poraženou zem,
aniž by se co řeklo, smrt zjevila se všem,
aniž by se co řeklo, pohasla slunce zář,
rozpoutalo se **peklo** a **Bůh** si zakryl tvář.

Zpěvník – Jiří Suchý, Jiří Šlitr (2010: 14–15)

Píseň ve čtyřech slokách a refrénu vyjadřuje myšlenky vojáka těsně předtím, než je střelen do čela a umírá uprostřed blíže neurčené válečné vřavy. Podobné téma zpracoval o dva roky dříve Jiří Grossmann v textu *Drahý můj* v cover verzi písně z počátku 50. let *Dear John Letter*. Originál i Grossmannova verze zachycují vojáka umírajícího s pocitem, že jej jeho vyvolená stále miluje,

6. Do klipu si ji vybral režisér Ladislava Rychmana, který s ní ve stejném roce pracoval na filmu *Starci na chmelu*.



*Jiří Suchý (cca 1968).
Foto Ctibor Morávek,
archiv Popmusea*

protože jej kulka zasáhla dříve, než dočetl dopis o její umírající lásce do konce. Suchého text rovněž vkládá do vojákových úvah myšlenky na lásku („a já se blátem brodil a o svý lásce snil“), nicméně není ani trochu sentimentální jako Grossmann. Naopak situaci nadlehčuje ironií („vždyť láska měla podíl i na tý smrti snad / kdybych se nenarodil, sotva bych asi pad“). Navíc obsahuje výše citovanou druhou sloku s náboženskými výrazy, které vyvolávají extrémně silné představy. Přitom autorovi stačí uvést do překvapivého kontextu tři slova – nebe, peklo a Bůh.

Nebe, které je vždy nad námi jako velká jistota a opora, jako pomyslné sídlo božstev, jako směr, kterým se eventuálně modlíme a směřujeme své prosby a stesky, si samo klekne na zem, která už je v daném okamžiku „poražená“. Kleknutím nebe projeví svou pokoru před něčím ještě větším, hroznějším, v daném okamžiku silnějším, než je ono samo. Už tento krátký první verš druhé sloky vyjadřuje vysoce hlubokou beznaděj.

Další dva verše pak tragédii rozvíjejí zjevením smrti a pohasnutím záře slunce, což odpovídá onomu zhroucení nebe z prvního verše. Poslední verš druhé sloky písňe pak završuje tragédii ad absurdum.

Začátek verše „rozpoutalo se peklo“ můžeme ještě vnímat jako běžné rčení. Ovšem konec verše, „Bůh si zakryl tvář“, nemá ve svém silném emočním účinu obdoby.

Zakrýt si tvář, abychom se nemuseli dívat na něco nepříjemného, na něco co není v pořádku, je obvyklou reakcí průměrného člověka. Zakrytím tváře nebo odvrácením hlavy se alibisticky zbavujeme odpovědnosti za situaci, v níž bychom se angažovat mohli a asi měli, ale znamenalo by to nějaké nepohodlí, aktivitu, možná i risk nějaké újmy s nejistým koncem. Připomeňme verš Boby Dylana z písňe *Blowin' in the Wind* „Kolikrát ještě odvrátíme hlavu, předstírajíce, že nevidíme“, který na toto pokrytectví také naráží.⁷ Odvracet hlavu také musíme v situaci, kdy nemůžeme pomoci, i kdybychom chtěli. V situaci, kdy jsme zcela bezmocní. V Suchého písni je tím bezbranným subjektem sám Bůh, který si raději zakrývá tvář, protože zřejmě není v jeho moci zasáhnout. Bůh, který by jinak měl mít kontrolu nade vším lidským konáním i přírodním děním.

Svatopluk Karásek

Písňe Svatopluka Karáska se předchozímu pojednání vymykají. Jejich náboženská tematika je zde primární obsahovou náplní. Do našeho kontextu jsme je však zařadili vzhledem k obsahovým přesahům a asociacím.

Evangelický kněz, poté co byl komunistickými úřady v roce 1973 zbaven možnosti vykonávat tuto práci, psal písňe, jejichž prostřednictvím jakoby pokračoval v kazatelské činnosti jinými prostředky. Nikdy nebyl oslnivým zpěvákem ani příliš zběhlým interpretem. Avšak jeho písňe obsahovaly zvláštní kouzlo. Po

7. „How many times can a man turn his head, pretending he just doesn't see?“ Překlad Gity Zbavitelové viz Dylan 2018.



Svatopluk Karásek (1999). Foto Martin Siebert, archiv Popmusea

hudební stránce vycházely z amerických spirituálů, gospelů, folku, blues a rhythm & blues. Po textové stránce čerpaly do značné míry také ze spirituálů a gospelů, avšak biblickou tematiku rozvíjely způsobem, který byl přínosný a přitažlivý i pro posluchače z řad nevěřících.

Jednou z přidáných hodnot byla zvuková shoda anglických začátků písní či refrénů s českou paralelou textu. V éře 70. let, kdy nebyly povoleny anglické názvy oficiálně zřizovaných hudebních souborů ani zpěv anglických textů na koncertech, o přístupu do médií ani nemluvě, to vyznívalo drze a vtipně:

It is too late x Oni se k sobě tulej
 Angel rolled the stone away x Já jsem nákej stounavej
 Say no to the devil x Sejmou ti podobu
 atd.

Druhou přidanou hodnotou pak byla souvislost biblických příběhů s realitou normalizačního Československa 70. let, paralela mezi textem převzatým ze Starého či Nového zákona a aktivitou komunistické Státní bezpečnosti či jiného úřadu, který omezoval svobodu a pronásledoval jednotlivce vybočující z řad mlčící většiny.

Symboliku písní z tohoto hlediska analyzoval Tomáš Palát (2014: 12 nn): např. pranýřování lidské lhostejnosti, zapření kolegy v práci jako zapření Petrovo v evangeliu v písni *Vy silní ve víře* nebo souzení a selektování lidí včetně zavírání do „lágrů“ v písni *Podobenství o zrně a koukolu*. Pro další analýzu vybíráme text *Řekni ďáblu ne*. Levý sloupec obsahuje původní verše (bez anglické části) a pravý pak stručný nástin jeho dobové společensko-politické korelace:⁸

text písně

Sejmou ti podobu, sejmou,
sejmou ti podobu, sejmou,
tvář tvou zmažou ti hlinou,
chtěj mít jen masku posmrtnou,
sejmou ti podobu, sejmou.

Sejmou tvou bystu, sejmou,
sejmou tvou bystu, sejmou,
čas už hází proti skále
ty tvý hlavy sádrový,
sejmou tvou bystu, sejmou.

Ze zdí tvý obrazy sejmou,
sejmou tvý obrazy, sejmou,
svezou je na velkou louku,
shořej v moři ohnivým,
sejmou tvý obrazy, sejmou.

Pak se pod zdí prázdnou sejdou,
koho teď, tak karty sejmou,
teď padlo jim žaludský eso,
tak ho hned do rámu daj,
sejmou nám karty, sejmou.

společensko-politická asociace

úřady a policie tě sledují, fotí
a dokumentují
úřady haní tvou identitu, retušují dějiny
oběť, dohnaná ke smrti, již není
nebezpečná

úřady a policie odstraňují a ničí
busty a sochy nepohodlných osobností

úřady a policie odstraňují a ničí
obrazy a fotografie, které nezapadají
do jejich totalitní ideologie

komunistická moc vybírá
své reprezentanty v uzavřeném kruhu
volby jsou jen frašky
s předem připravenými výsledky

8. Citováno dle výboru Karásek 1993: 62–63.

Sejmou ti otisky, sejmou,
sejmou ti otisky, sejmou,
pak teprve poznáš d'ábla,
v hlavě se ti rozsvítí,
sejmou ti otisky, sejmou.

zatýkání, vyšetřování a registrace
nepohodlných a podezřelých osobností
teprve osobní zkušenost přináší prozření,
kdo je nepřítel

Ačkoli jsou verše vrstevníci negativní působnosti, kterou vykonávají blíže neurčení „oni“, obecné a dají se vztáhnout na různé éry a různé lokality, kontext jejich vzniku jim dává jasné vyznění. Dáblem se tak ve finální sloce stává mezi řádky komunistická moc a její představitelé.

Beata Bocek

Na webu písničkářky Beaty Bocek z Dolního Žukova u Českého Těšína stojí: „Její hudba je melodická, propletená emocemi. V textech se můžete setkat s duchovní, duševní tak přírodní tematikou. Využívá zvukomalebnosti polského jazyka, ve kterém je většina jejích textů...“⁹ Písň Beaty Bocek jsou přitom určené primárně českému posluchači. Ten obsah veršů v polštině vnímá povrchně, především na základě výše zmíněné zvukomalebnosti. Rozumí zběžně některým slovům, opakovaným v refrénech, eventuálně v názvech písní. Vnímá některá slovní spojení správně, některá jen přibližně a některá chybně. I při nepřesném porozumění obsahu však posluchač ocení a vycítí energii, emocionalitu a atmosféru výsledného tvaru. Milan Tesař (2016) ve své recenzi¹⁰ alba *O Tobje* (2015) parafrázuje autorčino vysvětlení názvu alba: „Může mířit k písničkářce samotné, k jejímu posluchači, ke spoluhráčům a také k Bohu.“

Autor této studie realizoval v roce 2014 experiment v podobě rozhlasového pořadu, ve kterém bez předchozí přípravy vyslechl autorkou přečtené polské verše některých jejích písní a snažil se bez přípravy odhadnout jejich přesný obsah, a to jen na základě

9. Viz web písničkářky. Dostupné z <beatabocek.com/biografie.php>.

10. Mírně obměněná recenze je též dostupná z webu Radia Proglas: <<https://hudba.proglas.cz/noklasik/folk/beata-bocek-o-tobje-recenze-cd/>>.



Beata Bocek (2013). Foto Helena Kočmířová

podobnosti polštiny s češtinou. Výsledek byl překvapivý právě z hlediska přítomnosti či nepřítomnosti křesťanských motivů. Například slova „Czary moje, dary twoje, sprawiam czary, Twoje dary“¹¹ působily na mě coby českého posluchače jako milostné vyznání, jehož obsahem je něco jako přenos okouzlení na vyvoleného. Po soustředěném vnímání všech veršů přeložených pod dohledem autorky z polštiny do češtiny se však vyjevuje jiné zacílení. Záměrem bylo vyjádřit „boží dary“, kterými byl subjekt výpovědi obdarován ve smyslu duchovního obohacení. Uvědomuje si zde rodinné kořeny, kde byla víra „denním chlebem už u prarodičů“.

11. Píseň *Czary moje* pochází z alba *Czary moje dary twoje*, vydaného vlastním nákladem v roce 2007. Autorizovaný přepis textu je dostupný z webu Českého rozhlasu <<https://vltava.rozhlas.cz/zvoni-zacina-hodina-polstiny-s-beatou-bocek-5061822>>. Komentář, upřesňující obsah text v češtině je dostupný z téhož odkazu po spuštění audia od stopáže 2:58.

Podobně veršům z ukázky *Dusza moja*¹² lze povrchně rozumět v duchu zachycení momentu „zkamenění“ vlivem nějakého vzácného nenadálého uchvácení:

Skamieniały mi dłonie, skamieniały mi nogi obie,
coś tam we mnie jakby się, zatrzymało, powiedziało ‚nie‘.

A zejména pak samotný titul písně připomíná ohlas lidových písní s podobnými slovními obraty („duše moje“, „dušenka moja“), které znamenají oslovení milé nebo milého.¹³ Podrobné procházení všech veršů a jejich překlad do češtiny opět nastiňuje duchovní obsah. Autorka upřesňuje, že jde o uvědomění si vlastní duše. Výmluvný je zejména závěr jedné písně: „Coraz też krótsze są te moje pytania, coś we mnie ciągle trwa, trwa też moja wiara“ (Mé otázky jsou stále kratší a kratší, což ve mně zůstává a trvá též má víra).

I v případě dalších písní Beaty Bocek může být posluchač na pochybách, zda jde o záměr milostný, nebo duchovní. Například začíná-li text takto:

Stworzona do Ciebie, chciałam zacząć żyć, do Ciebie,
stworzona do życia, chciałam poznać Ciebie.
Taki właśnie dzień, miał spotkać mie,
raz spotka to wiem, i tym bardziej to chce.

Stworzona pro Tebe, chtěla jsem začít žít, pro Tebe,
stworzona pro žití, chtěla jsem poznat Tebe.
Takový právě den měl mě potkat,
jednou mě potká, to vím, a tím více to chci.

12. Album *Ja utaj mieszkam*, vydané Beatou Bocek a Indies Scope (2012). Autorizovaný přepis textu je dostupný z webu písničkářky < <http://www.beatabocek.com/dusza-moja-text-37.html> >. Zvukový záznam komentáře autorky, korigující porozumění textu, je dostupný z webu Českého rozhlasu < <https://vltava.rozhlas.cz/zvoni-zacina-hodina-polstiny-s-beatou-bocek-5061822> > po spuštění audia od stopáže 9:21.

13. Srov. např. „Duša moja, moja myseľ, čože si ty ko mne prišiel? Prišiel som ja vyzvedati, či sa budeš vydávati.“ (Seidel 1940: 202)

Jde o jednu z nejstarších písní Beaty Bocek. Má název *Stworzona*, tedy „Stvořena“. Než pronikneme do polských veršů, nevíme, zda se téma vztahuje k Bohu, k Ježíši Kristu, pro něhož se může autorka cítit být stvořena (např. jako někdo, kdo se rozhodl „odejít do kláštera“), nebo zda se vztahuje k blíže neurčenému objektu milostné touhy. Autorka vysvětluje¹⁴ – a po podrobném překladu verš po verši i pochopíme, že vyznění je tentokrát opravdu milostné, nikoli duchovní.

Ještě intenzivnější přesvědčení o křesťanské nebo jiné duchovní náplni ve mně vyvolával poslech písně *Niebo branie*. Opět zde hraje roli už sám název, který kombinuje jeden z nejfrekventovanějších křesťanských výrazů „nebe“ a označení pro sklizeň nebo slavnost po jejím ukončení, známé například ve spojení se slovem víno – vinobraní. Nabízí se tedy vysvětlení ve smyslu sklizení úrody z nebe. Navíc i slovník vlastního textu nešetří s výrazy připomínajícími evangelium:

Zwiastowanie, niebo branie,
kroki bołą, biją w dłonie,
staliśmy, niewidzieliśmy, tylko na dwa kroki,
a te kroki otworzyły nasze zmysły jeszcze zamknięte.

Zvěstování, nebe braní,
kroky bolí, bijí do dlaní,
vstali jsme, neviděli jsme, pouze na dva kroky,
a ty kroky otevřely naše smysly ještě zamčené.

Zdá se, že jsme svědky nějakého prozření, osvícení něčím svatým, procitnutí z nevědomí do jakési vyšší božské prozřetelnosti. Tady nám nic jiného konkrétního nenapoví ani doslovný překlad z polštiny do češtiny. Autorka název objasňuje takto: „Já vnímám ten název, že to je krásný pocit z něčeho, co

14. Píseň je z alba *Przeszkoda*, vydaného vlastním nákladem v roce 2003. Přepis textu je dostupný z webu Českého rozhlasu <<https://vltava.rozhlas.cz/zvoni-zacina-hodina-polstiny-s-beatou-bocek-5061822>> a zvukový záznam autorčina komentáře tamtéž od stopáže 38:02.

jsem viděla, a napadlo mě tady k tomu tady toto slovo (oslava, pohlazení).“¹⁵ Okolnosti vzniku písně a niterný obsah textu pak doplňuje překvapivým rozuzlením: „Ten pocit jsem zažila, když jsem v Cardiffu na stadionu pracovala a pekla jsem pizzu. Tehdy tam byl koncert kapely U2, kterou jsem v životě předtím neviděla. A chtěla jsem ji vidět, tak jsem na chvilku z bufetu odskočila, abych se podívala na tu – na tu krásu, protože to byl opravdu nádherný, nevšední zážitek. Nevím, kolik tam bylo lidí, hodně. Dvacet tisíc nebo třicet tisíc lidí tam bylo? A zpívali tam jejich písničky. A mě stačilo tam být na tu jednu písničku a měla jsem zážitek na celý život a písničku z toho.“¹⁶

Beata Bocek zde tedy popisuje spirituálně vznešenými slovy světskou, ve své podstatě komerčně založenou realitu, zatímco ve dvou textech analyzovaných v úvodu kapitoly vyjadřuje křesťanskou víru naopak obyčejným slovníkem z ulice. Sama k tomu dodává: „Mně se to stává často i v jiných textech, že popisují oduševnělými slovy nějakou situaci, která v té realitě vypadá úplně jinak.“¹⁷

Závěr

Výsledkem naší sondy je zjištění, že náboženský slovník je v textech české populární hudby využíván hojně. Nejčastěji v podobě povrchních ustálených spojení jako v běžné mluvě, ale velmi často i s významy hlubšími. Někteří autoři s náboženskými motivy a odkazy pracují vědomě za účelem uměleckého vyjádření, kdy zamýšlený účín na posluchače není míněn v náboženském slova smyslu. Jindy se oba významy prolínají. Jiné než původní duchovní vyznění křesťanských motivů a odkazů je většinou milostné nebo obecně společenské.

15. Píseň je z alba *Czary moje, dary Twoje* (vl. nákl., 2007). Přepis textu je dostupný z webu Českého rozhlasu <<https://vltava.rozhlas.cz/zvoni-zacina-hodina-polstiny-s-beatou-bocek-5061822>> a autorčin zvukový komentář tamtéž od stopáže 19:10.

16. Tamtéž od stopáže 24:52.

17. Tamtéž od stopáže 24:35.

Pokusme se závěrem o shrnutí několika kategorií:

- slovník s výrazy „Bůh“, „Ježíš“, „Panna Maria“ ve stejném významu jako v běžné řeči;
- slovník ulice a hovorový jazyk připomínající milostnou poezii komentující hlubší duchovní témata;
- náboženský slovník a duchovní rétorika podporující naléhavost a emotivnost vyjádření světských strastí nebo slastí;
- souvislost mezi biblickými motivy a aktuální politickou situací;
- modlitba nebo rekviem jako forma textového průběhu písně, ať již v kontextu milostném nebo společensko-politickém.

Náboženská symbolika v nenáboženských textech každopádně podporuje povědomí kulturní identity a zvyšuje naléhavost poetického vyjádření.

Prameny:

DYLAN, Bob 2018: *Texty / Lyrics 1961 – 2012*. Praha: Argo.

KARÁSEK, Svatopluk 1993: *Protestor znamená vyznávám*. Praha: Impreso plus, EKK a Kalich.

SEIDEL, Jan (ed.) 1941: *Národ v písni*. Praha: Nakladatelství L. Mazáče.

Zpěvník – Jiří Suchý, Jiří Šlitr. 2010. Praha: Fragment.

Literatura:

KOHL G., Jiří 2010: „Věřící a nevěřící.“ *Getsemany* [online] č. 222 - prosinec 2010 [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z <<https://www.getsemany.cz/node/2748>>.

KOMENSKÝ, Jan Amos 1970: *Dvoji poselství českému národu*. Praha: Vyšehrad.

MAKOVCOVÁ DEMARTINI, Lenka 2017: *Funkce biblických motivů v textech písní české pop music 60. a 70. let dvacátého století*. Rigorózní práce. Praha: Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy.

MARSH, Dave 2012: *Charles, Ray* [Robinson, Ray Charles]. *Oxford Music Online. Grove Music Online* [online] [cit. 29. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224026?rkey=R8eaDB>>.

PALÁT, Tomáš 2014: *Náboženská a politická symbolika v písních Svatopluka Karáska*. Bakalářská práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy university.

TESAR, Milan 2016: „Beata Bocek: O Tobje, sobě i Bohu.“ *Katolický týdeník*, č. 9, 23. 2. Dostupné z: <<http://www.katyd.cz/clanky/beata-bocek-o-tobe-sobe-i-bohu.html>>.

Religious Allusions in Non-religious Texts in Czech Popular Music: “God has covered His face”

The paper deals with an abundance of sacred, mostly Christian symbolism in the texts of Czech popular music, whose contents are not religious. Christian symbols are used as a common supply of words, similar to everyday speech, and sometimes they are placed in layers of sequences, such as prayers for love and art. Sometimes they are used as poetic devices that enhance aesthetic effects. The core of the paper is an analysis of specific but mutually different approaches of three Czech singer-songwriters of three generations: Jiří Suchý, Svatopluk Karásek, and Beata Bocek. While Suchý works with religious rhetoric rarely but with great artistic effect, Karásek makes it a natural part of his songs, which in his day was a relevant extension into social and political topics. Beata Bocek's topics do not match any expected style: she uses common language for singing about sacred matters, and sings about general human matters in soulful language.

Key words: Czech popular music; Christian song and symbolism; prayer as a song;
Jiří Suchý; Svatopluk Karásek; Beata Bocek.

BELIEVING AND SINGING: TRANSLATING SONGS OF FAITH IN THE CZECH REPUBLIC

Lee Bidgood

The Hotel Krystal rises 15 stories above neighboring buildings and trees in Prague's 6th district, located on a small road named for Cuban writer and revolutionary José Martí, between the busy traffic of Evropská street and the woods that rise uphill from the Litovický creek towards the Hvězda summer palace and White Mountain (Bílá Hora). The hulking building has the architectural inelegance of a socialist-era apartment building, overlaid with a heavy touch of late Communist luxury. The neighborhood has changed since I first saw it, but the aula (conference room) in the hotel still seems the same on a visit in 2018, with rows of seats occupied with earnest worshipping Christians, which still surprises me, as a visitor to one of the most secular states in Europe.

I first visited the hotel – and the church congregation that uses its aula on Sunday mornings – as a student, spending the Spring 2000 semester in Prague. Friends from my hometown in the U.S. state of North Carolina had referred me to an American family living in Prague, and this family in turn invited me to their church, a congregation of the (Evangelical) Brethren Church (*Církev bratrská*)¹ denomination. By this time, I had seen quite a few Czech churches from the Renaissance, Gothic, and even Romanesque periods – and thus was a bit surprised to find myself searching through the dark wood paneling of the Hotel Krystal on a Sunday morning as the worship service started.

On finding the aula and making my way into what looked to me like a university lecture hall (which, in fact, it has been for Charles University for decades), I noticed that the congregation

1. Homepage: <<https://portal.cb.cz/Principles-of-the-Evangelical-Brethren-Church>> [accessed September 2, 2019].

was making use of some specialized parts of the meeting room, ones usually not part of an older church building. First, I saw that some members of the congregation were wearing headsets while listening to spoken parts of the service. My friends gave me a set of headphones and pointed out a booth in the far wall, where I could see a person who was providing simultaneous translation of the Czech language into English.

I was soon surrounded by another practice of translation, that which happened in the congregational singing of praise (*chvály*). I recognized songs like “Lord, I Lift Your Name on High” and “The Lord Is My Strength,” songs I had heard sung in English at U.S. churches, here joined with Czech lyrics. The translation had an overt textual aspect, as the lyrics were projected onto the meeting room’s large screen; with this prompting, I was able to sing along with other congregants and the “worship band” (usually electric piano, guitar, violin and sometimes recorder), joining in a transnational religious musical experience.

During my first months in Prague, I was beginning to explore another point of U.S.-Czech boundary-crossing, that of the thriving Czech bluegrass scene. One of the first groups that I saw on the Prague scene was Reliéf, four men who, in addition to standard bluegrass repertory, also specialized in gospel quartet singing, an American musical tradition that shares some practices and cultural space with bluegrass (Goff 2002; Rosenberg 2005: 231-249). During the 19 years since these first encounters, I have sought to document the Czech bluegrass scene, while at the same time participating in and trying to understand more about Czech churches, especially the ways that members of these bodies create music in worship settings.

Here I venture to speak about my personal experiences in Czech churches, using my (more extensive) work on bluegrass as a background. This essay starts with my participation in the congregation in Prague 6, draws on some historical and music material as well as recent fieldwork, and raises questions about how we use music and language to cross divides of culture and belief.

Singing at CBP6

The Czech Republic is often rated high for ambivalence about religion and for atheism. Yet, as there are still strong believers in the country, they, like bluegrassers, seem to be a fervent minority (WIN-Gallup International, 2012). The Brethren Church (Církev bratrská – CB) proves this point; an exception among faith groups in the country, this denomination has seen strong growth in the years since 1989. The Czech Statistical Office showed a dramatic increase in the group’s membership between 1991 and 2001, and then a steady increase of their numbers in the latest decade for which data was collected (through 2011). Local mainline denominations with much larger numbers saw significant loss in participation during this period.²

The CB congregation of Prague 6 (CBP6) is relatively young, founded in 1995 as a “church plant” from Prague 5’s CB congregation. The denomination itself has a longer story and historical connections to the United States. Organizers from the Boston Mission Board joined with Czech Brethren in the 1880s, a merger that created the Free Brethren Church, part of which differentiated itself as the Unity of the Brethren (*Jednota českobratrská*), and then became more inclusive (especially of Slovak and Polish members) in 1967 as the Brethren Church, or in Czech *Církev bratrská*.

Relics of the denomination’s history are few at CBP6, least of all, the very modern space in which the congregation still meets each Sunday. One area where history has been more evident at CBP6, especially during my early years of attendance there, was the singing of a hymn from the hymnal (*kancionál*) at the end of

2. “Obyvatelstvo podle náboženské víry v letech 2001 a 2011.” *Český statistický úřad* [online] 2014 [accessed September 1, 2019]. Available from: <<https://www.czso.cz/csu/czso/nabozenska-vira-obyvatel-podle-vysledku-scitani-lidu-2011-61wegp46ff>>; “Náboženské vyznání obyvatelstva České republiky.” *Český statistický úřad* [online] 2004 [accessed September 1, 2019]. Available from: <https://www.czso.cz/csu/czso/nabozenske_vyznani_obyvatelstva_ceske_republiky_23_12_04>.

each service. The hymn was led by Marie Heczková, wife of then-pastor Daniel Heczko, who would accompany the singing on an electric keyboard, and the congregants would follow along with a text projected onto the screen that dominated the focal area of the aula.

This use of older repertory is notable because most of the other musical material was new, and much of it was of foreign origin; especially the majority of the songs sung in the earlier portions of the Sunday morning worship service. Before explaining more about translation, I'll note the mode of performance. The keyboard that was later used for hymns was often a part of a rotating cast of "praise groups" that would lead the singing of praise songs (*chvály*). The group would often include acoustic guitar, sometimes a bass, and sometimes percussion: hand drum (such as a djembe), other auxiliary percussion (sometimes one of the singers would use a tambourine), or – rarely – a whole drum set. Melodic lines were carried sometimes by a violin, recorder or flute. The members of these praise groups were often younger members of the congregation, and some of them were members or leaders of the youth group.

The members of the group stood below a large screen, on which the texts of the praise songs were projected, and all used music stands for their printed versions of song lyrics and musical notation. Searching materials for this project, I easily located considerable online archives of song-leading texts³. Reading through hundreds of PDF files – some with notation, some simply printed texts, I remembered songs that I sang many times with the members of CBP6. I include two here as representative of two of the main streams of material used in worship: songs composed by Czech authors (music and text), and those composed elsewhere, and then translated into the Czech language.

3. "Archiv materiálů ke stažení. Zpěvníky." *Církev bratrská* [online] [accessed September 1, 2019]. Available from: <<https://portal.cb.cz/archiv/Zpěvníky>>.

An example of the latter, “Tvoje jméno vyznávám” is attributed in the CB songbook to Rick Founds (music and text) with Czech translation credited to Karel Řežábek. Řežábek is pastor of the non-denominational Pilsen congregation the Christian Community of Pilsen (*Křesťanské společenství Plzeň*) and a noted producer of praise music in the Czech language⁴.

I was familiar with the English-language song mentioned above: “Lord I Lift Your Name On High,” having heard it in many contexts within my childhood attendance at evangelical Christian events in the United States. Originally performed by Founds in 1989, the song became an Evangelical anthem of sorts, with the licensing organization CCLI listing it as a top worship song: their U.K. usage charts put it at number 6 in 2008, and the U.S. charts show it remaining in play, at number 98 as of September 2019.⁵

Řežábek’s text shortens Found’s two verses (plus a chorus) into a single verse and chorus unit that is usually sung several times in congregational performance. The English text is controlled by copyright but is widely available in online Christian song lyric collections. I include here the Czech text (and my translation of it into English), showing that the translation remains close to the original in terms of meaning. The emphasis in the two versions’ first phrase, for instance, shows that Řežábek shaped his translation to fit the music of the original.

Czech text:

Tvoje jméno vyznávám, rád ti zpívám svoji chválu,
jsem tak vděčný, že Tě znám, jsem tak vděčný za Tvou spásu.
Přišel jsi k nám z nebes, ukázat směr,
dát v obět’ sám sebe, jak Bůh to chtěl.
Z kříže byls do hrobu dán, třetí den jsi z mrtvých vstal,
Tvoje jméno vyznávám!

4. Available from: <<http://www.KS-Plzen.Cz>>; <<http://svetchval.cz/2018/10/17/nedelni-playlist-karel-rezabek/>> [accessed September 1, 2019].

5. Available from: <<https://web.archive.org/web/20080117211653/http://www.ccli.co.uk/resources/top25.cfm>>; <<https://www.worshipfuel.com/ccli-top-100/>> [accessed September 1, 2019].

Author's translation of the Czech text:

I confess your name, I like to sing your praise

I am so grateful to know you, I am so grateful for Your salvation

You came to us from heaven, to show the direction

To sacrifice yourself as God wanted it.

From the cross, put into the grave, you rose from the dead on the third day

I confess your name!

The phrase “Tvoje jméno vyznávám” (emphasis underlined) fits with the poetic metrical rhythm of the original, “Lord, I Lift Your Name on High”, using the emphasis on the first syllable of the Czech words to emulate the prosody of emphasized single-syllable English words. The translation seems only to diverge from the original meaning when meter, rhyme, or emphasis dictate a practical substitution of words: a case of literal translation that provides a linguistic structure that provides a suitable spiritual message, and which fits the musical frame.

An original Czech song that I recall from singing at CBP6, “Všichni žijzníví”, with music and text by Pavel Hrabě, shows how tension between fidelity and adaptation can be resolved through personal engagement. Here is the Czech text, with my translation into English following.

Czech text:

Všichni žijzníví, pojd'te k vodám, i vy, kteří peněz nemáte,

pojd'te, kupujte a jezte, pravím, pojd'te, kupujte bez peněz.

Neboť tak Bůh miloval svět, že Syna svého za nás dal,

aby každý, kdo v Něj věří, nezahynul, ale měl život věčný!

Ježíš žije, volá k nám: „Pojd'te k vodám, žijzníví!“

Voláme Tě: „Pane, přijď! Pane, přijď!“ voláme.

Author's translation of the Czech text:

All the thirsty, go to the waters, even you who don't have money

Come, buy and eat, come, buy without money

Because God so loved the world that He gave His Son for us

That everyone who believes in Him should not perish but have eternal life!

Jesus lives, he calls to us: “Come to the waters, thirsty!”

We call you: “Lord, come! Lord, come!” We call.

The song's text includes close paraphrases of key biblical verses Isaiah 55:1 and John 3:16, with an added couplet at the end that dramatizes the believer's relationship with and actions toward the Divine – and a reference to one of the concluding images of the Bible, that of the writer of the book of Revelations stating "Come, Lord Jesus" (Revelations 22:20, New International Version). Here, the main element that seems important to the author is the presentation of Biblical verses, especially those with a wide currency (these are well-known and often-quoted verses, at least in my experience within U.S. evangelical circles). Interestingly, though, the music of the song is more static during the first two phrases, those that recount these verses in a simple melodic motive that do not depart from the almost chant-like monotony in a low register of the singing voice. The final pair of lines, however, contain much more dramatic melodic movement, leaping to a higher pitch area. The dramatic element is one way that the song can powerfully draw a participant into the worship experience, voicing the words of the song and giving them illocutionary force, enacting the Christian's call to their Lord. The series of appoggiaturas that are part of this melodic section add tension and release, as well as a perlocutionary hint that the call is answered.

This is a meager sample of the richness of Czech worship music, of course, but it indicates some of the dynamics in church situations like that of CBP6. Church music composers/re-texters, musicians, and congregants assimilate foreign materials and recast them for use in Czech contexts. This is not a situation unique to the Czech lands, however. The Episcopal church hymnal that I use most weeks in Johnson City, Tennessee has texts translated into English from Latin, French, German, and many more languages. The very texts that are the center of Christian devotion are exemplars of translation. This background of translation is also normalized within the Czech bluegrass world, where faith sometimes plays a role as well.

Bluegrass and Gospel

One of the earliest Czech “gospel” bluegrass songs, it turns out, is not really a gospel song. “Lodní zvon zvoní” is a re-texting of “I Saw the Light”, the classic gospel number brought to audiences by country singer Hank Williams and recorded by the Czech group Greenhorns (later Zelenáči) in their eponymous 1971 release. The practice of re-texting foreign songs was common in that period, with songs from pop, country, jazz, and other genres “taken over” (*převzaté*) by Czech authors to use as a chassis for new lyrics. In his thesis, musician, educator, and longtime president of the Czech bluegrass music association Petr Brandejs discusses the reasons that Czech bluegrassers have chosen (or not chosen) to translate songs, and with more or less literality (2011). The replacement text in this case is by Jan Vyčítal, noted as the group’s leader on the sleeve-note of the album “Greenhorns ’71” on which the song appeared. In this version, the song still leads us to focus on an abject narrator. Unlike Williams’ narrator’s tent-revival testimony of salvation, the Czech character mourns departure on a sea journey, with a bottle (both as a container for alcohol and for a note from his beloved who stays ashore) mentioned in each verse and chorus.

“Gospel” music is in a sense a translation and a transformation; it is both a form of sacred music that has a function outside of congregational worship (especially through recordings and radio), and sometimes has consisted of a joining of secular musicality with sacred texts. As with the translations of worship music that I considered above, these sorts of compromises contain an element of value that is retained, with changes made to “non-essential” elements, or, as already mentioned, for practical reasons. As I have found in many cases, Czechs decide that religious faith and action are non-essential, and thus are taken out of the musical experience. The idea of translation as the movement of a relic from one place to another, though, makes me think that the sacred effect / efficacy of something like a religious song remains, despite the changes. Elsewhere (Bidgood 2017) I have discussed the ways that, in their larger domestication of the music form, Czech participants in

bluegrass music-making have used the “gospel” elements to new ends, adapting and drawing different meanings from them.

Not every participant in the Czech scene, however, has divorced gospel music from its background in faith. Tomáš Ludvíček, a mandolinist and guitarist I met at a bluegrass jam in Prague in 2019, at first seemed to confirm the general framework of my ideas in discussing a project he had just completed, an album of spiritual and gospel songs recorded with his duet partner Tereza Bečičková as the band T’n’T⁶. When he explained to me the nature of the album project, though, I was surprised to learn that both members of this group do consider themselves Christian believers; I have in nearly two decades only met a few Czech bluegrassers who sing American gospel and bluegrass gospel within a framework of religious belief.

T’n’T sometimes perform for church groups, an audience who they describe as “knowing the most about the topics of these songs.”⁷ They perform in other venues as well:

“But we also often perform in churches when organizers (municipal employees, but not church promoters) use them for our concerts because they feel the connection of spiritual and gospel songs with the church works well. So these concerts are not only for believers; it is a mixed audience. These performances are great because the church atmosphere makes people more open to the things they feel up above. Sometimes we are asked to sing this music in open spaces like town squares during Christmas. Then we miss the helpful atmosphere of churches and the open minds of believers from church groups. We sing for audiences who are pleased by the rhythm and energy of the songs but not too concentrated on the content, although we talk about that. And we

6. *T’N’T - Tereza Bečičková a Tomáš Ludvíček* [online] [accessed September 1, 2019]. Available from: <<http://www.t-n-t.cz/>>.

7. Personal Communication with Tomáš Ludvíček (email, September 23, 2019).

have to try to find more secular words for introducing the songs in compar[ison] with church groups.”⁸

T’n’T’s reference to “things...up above” are, I suspect, things related to spirituality. Their reference might come from one of the spirituals, “Up Above My Head,” which they sing in Czech translation as “Nad mou hlavou zní.”⁹ As with the worship songs at CBP6, the correspondence between melody and text requires negotiation, as the duo explain:

“It is not easy to translate any English text (and to preserve its content) to Czech because in English you can make stresses (accents) as you need; not in Czech. There are also many more short words in English. It is not easy to protect the original content of those songs with the rhythm together. Especially the traditional spirituals – they arose in English and this language fits them best. So we did some songs with Czech lyrics too but we are more happy to sing them in English. We sang in Czech more or less as a favor to the Czech audience.”¹⁰

In making their translation of gospel material into Czech (both in linguistic and cultural terms), the group are helped by some peculiarities of history. T’n’T’s debut 2019 album is entitled “Going Home,” after the song that uses a melody from the 9th (“New World”) Symphony by Bohemia-born composer Antonín Dvořák. Interestingly, the directionality of the influence is often reversed, with even well-informed authors stating that Dvořák’s composition was drawing on an existing American folk melody (Snyder 1994: 199). As the duo put it, “Not everybody knows about this Czech trace in the gospel music or the connection of Czech

8. Ibid.

9. “Nad mou hlavou zní // T’N’T - Tereza Bečičková a Tomáš Ludvíček.” *YouTube* [online] [accessed September 1, 2019]. Available from <https://www.youtube.com/watch?v=cOr-a0c_ZBo>.

10. Personal Communication with Tomáš Ludvíček (email, September 23, 2019).

culture with spirituals”.¹¹ T’n’T’s use of this song declares a (slight) Czech claim of contribution to some of the richness of American gospel music, and perhaps ownership of them, a right to sing them.

Alternative Functions

Apart from tourism, one of the principal ways that native English speakers engage with Czechs is as English teachers. Since it is one of the main transnational vernaculars that Czechs use to engage other people throughout Europe and the world, the English language has become an important part of Czech education and professional development. The English language is also a part of the transnational negotiations made by Czech Christians, and not only in music.

With my family, I had been attending the English Speaking United Methodist Church (ESUMC) in the fall of 2018 for a few months before I first spoke with František, one of the “regulars” I had noticed among the small congregation. After that first friendly meeting, we talked with regularity after the service, although we never got so familiar with each other that I ever learned his last name. While we spoke about many things over the months we saw each other (where we lived, my work, his hobby of salsa dancing, etc.), after each service František invariably would pull out a small notebook or his smartphone, asking me about a detail of language used in the sermon, or in a song. I was used to this kind of linguistic consultation, as I had been doing it for years with my Czech bluegrassers colleagues, correcting their original English song lyrics, or the texts on the English versions of their webpages, liner notes, etc.

The ESUMC, where our family attended through the 2018-19 school year, proved to have more specific connections to us than language. The pastor who led the congregation through the end of 2018 went on to serve a church in Johnson City, Tennessee, and the new minister who replaced him came to ESUMC from the

11. Personal Communication with Tomáš Ludvíček (email, September 23, 2019).

nearby city of Bristol, Virginia. The Holston Conference of the United Methodist Church, an administrative unit that includes our current U.S. hometown of Johnson City, has taken up the Czech Republic as a focus area for evangelistic mission work, and for most of two decades has invested time and resources into the country, sending money, volunteers, and specialists to work on short- and long-term projects.

While the Methodist relationship has thus brought many elements of Northeast Tennessee to the Czech Republic, and vice versa, ESUMC is a very cosmopolitan and diverse group. The congregants came from numerous countries, with English the main common factor – sometimes even more than religion, as I found out in one conversation with František. I asked him, after a service in Spring 2019, how he came to be a Christian. I was curious, since unlike the American South where I grew up, it is not culturally common (and sometimes not socially acceptable) to be a practicing Christian, especially as part of a Protestant or evangelical group. I was surprised when František replied that he wasn't a believer at all. He simply liked the group, had gotten close to the former pastor, and kept coming to services as a part of the community.

While I was surprised at first to learn that a non-believing Czech chose to hang out in a church environment, the opportunities for learning did make sense. After all, I had gotten a lot of practice singing Czech songs with the CBP6 congregation, getting habituated – during worship singing – to the lengthening of vowels and the accent put on initial syllables. The texts projected on the screen helped me to connect these oral/musical versions of the language with written ones, a process similar to the one that František has enjoyed at ESUMC. Both of us benefited from the use of overhead projection that has been the standard for evangelical worship music-making since the 1970s, when the rise of the contemporary “worship music” phenomenon included this emerging technology as a way of presenting new material not present in existing hymnals or songbooks. Reagan Wen argues that this technology disrupted the “legal and economic structure that

traditional hymnal publishing had been built upon” (Wen 316). In the transnational context of Czech churches, this technology also disrupts the lines between the liturgical work of worship and of learning; it gives congregational music-making pedagogical value and helps people like František and myself accrue linguistic cultural capital within a non-commercial atmosphere in which fellowship enables “generalized reciprocity” through both strong and weak social ties (DeWitt 2009: 22). That the church worship music experience affords participants more than merely the chance to worship with other congregants does not nullify the spirituality involved, however.

While I cannot speak for František, I can state that the Methodist church leaders who are engaging Czechs through evangelism and church plants (like ESUMC) are eager to engage with people like him. One of the most commonly-discussed outreach activities for Methodists (and other evangelical groups) in the Czech Republic are English camps, in which the religious nature of the event is not hidden; however, the pedagogical goals (free or low-cost instruction in the English language) are certainly highlighted. Evangelism depends on the sorts of weak social (or spiritual) ties that František shows to ESUMC and the faith that most (if not all) of its congregants share. As with T’n’T, music can be a way to deal with difference, and for actors like the Methodist Church, a way to reach across divides of (dis)belief.

Conclusion – Comparison / Contrast

Tomáš Dvořák, with whom I discussed the efficacy of gospel music in interviews in 2008 (see Bidgood 2017: 99-118), mentioned in a conversation that took place during the spring of 2019 that while repairing a friend’s guitar, he noticed some lyric sheets folded up inside the case. Curious upon seeing that they were religious songs written in the Czech language, he looked them over. He told me that it was odd for him to see these sorts of strongly-worded theological declarations and sentiments expressed in the Czech language. He is accustomed, from at least

two decades of experience singing bluegrass gospel material, to religious language expressed in English-language songs; however, that was not the odd part. He said that they were too earnest, hinting that Czechs would be more indirect in saying something. His observation brings up the question of a “national character” or cultural tendencies. Is there a “Czech” way to eat or drink, or sing globalized folk-spectrum worship music?

One notable historical thread that I have left out of this discussion is that of *Spirituál Kvintet*, a longstanding Czech folk group known for their performance of gospel material and other sorts of religious music since the 1960s. There is some bluegrass-related cross-over to this venerable group, as the current bassist and a supporting guitarist and singer are also (at least partly) bluegrassers, members of the band *Reliéf* (with Tomáš Dvořák). This group’s existence, even through the decades of Czech state socialism and totalitarianism (and the repression during this era of many expressions of religious belief) testifies to Czech acceptance, if not eagerness, for a spiritual dimension to music, one that is not present in more longstanding musical-spiritual practices. T’n’T members Tomáš and Tereza confirm the importance of *Kvintet*, and of Czech affinities for the message of gospel music:

“I think *Spirituál Kvintet* did so much work making this music popular with their mixture of American folk songs containing also spirituals. But the Czech audience also like[s] the message, when we are talking about it during concerts. It is not easy for Czech people, who are not understanding English, to know what spirituals and gospel songs are about. We are helping with it by introducing the song content in Czech. They also feel the message from our interpretation and they like our real true emotions like hope, gratefulness, love, mercy of God.”¹²

12. Personal Communication with Tomáš Ludvíček (email, September 23, 2019).

T'n'T are interpreters of the music, not only in the sense of their work as performers, but in their work to cross boundaries of language and faith. This group also serves as a reminder that spirituality is still more popular and prevalent than religious devotion that involves allegiance to a church/denomination, as statistics on religious engagement show clearly. T'n'T, despite the fervor of their singing and their devotion to the gospel they perform, say that “we are Christian believers, but we are not active in any churches...[w]e are singing about our relationship to God in spirituals and gospel songs and this is our church”.¹³

There is much room for further research in both the areas of Czech worship music and the use of religious material within the Czech bluegrass-related communities of music-making that I have studied. One area that could be outlined in more detail is the grey zone between sacred and secular. Kris Truelsen, in his study of the early country music hit “The Great Speckled Bird”, suggested the idea that a song could be almost-gospel, and almost not, coining the term “non-secular” music to make this distinction in contrast to songs that have a more distinctly religious tone (Truelsen 2014). Indeed, many of the situations and expressions that I describe here (language learning, singing by Czechs with a range of religious commitments, etc.) could be described as somewhat “non-secular”.

Another area is the role of sacred (and non-secular) music in Czech folk scenes. I refer here not to folklore, but rather to the “Czech folk spectrum” described by British linguist Tom Dickins (2017) – a range of elements that includes country, bluegrass, global folk and singer-songwriter material, adapted from foreign (largely American) sources, but also invented and imagined by Czechs. The musical elements of worship that I have heard at CBP6 are similar to the music I am familiar with from Czech folk performers. This idea of a spectrum is an intriguing one and

13. Personal Communication with Tomáš Ludvíček (email, September 23, 2019).

makes me wonder if it might be applied to the division that we might imagine between “sacred” and “secular,” or believer / non-believer. This is an idea that I have formulated through my earlier work on Czech bluegrass, articulating it with clumsy terms like “in-betweenness”. The idea of a spectrum gives the idea of the “in-between” more flexibility, with more room for considering paradoxes. On the Czech folk spectrum, paradoxically, the personal artistry of folk songwriters is revered, and the interpreters (emulators) of foreign styles (country, bluegrass) are celebrated. My fieldwork (and personal engagement with Czech Christians) continues to push on paradoxes like this one. As with the experience of singing songs on Sunday mornings at CBP6 and ESUMC, I find that the foreign, the other, the not-me (especially of a language, but perhaps also of spirituality) can become more approachable through musical action and experience.

Bibliography:

- BIDGOOD, Lee. 2017. *Czech Bluegrass: Notes from the Heart of Europe*. Urbana: University of Illinois Press.
- BRANDEJS, Petr. 2011. *Transforming American Bluegrass Music Lyrics into Czech*. Bachelor’s Thesis, Silesian University in Opava.
- DICKINS, Tom. 2017. “Folk-Spectrum Music as an Expression of Alterity in ‘Normalization’ Czechoslovakia (1969–89): Context, Constraints and Characteristics.” *The Slavonic and East European Review* 95, no. 4: 648-690.
- GOFF, James R. 2002. *Close Harmony: A History of Southern Gospel*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- ROSENBERG, Neil. 2005. *Bluegrass: A History*. Urbana: University of Illinois Press.
- SNYDER, Jean. 1994. “Hard Trials: The Life and Music of Harry T. Burleigh by Anne Key Simpson, Review.” *American Music* 12, no. 2: 197-200.
- TRUELSEN, Kris R. 2015. ‘The Great Speckled Bird’- Early Country Music and the Popularization of Non-Secular Song. MA Thesis. East Tennessee State University,
- WEN, Reagan. 2015. *A Beautiful Noise: A History of Contemporary Worship Music in Modern America*. PhD dissertation. Duke University.

Electronic sources:

- “Archiv materiálů ke stažení. Zpěvníky.” *Cirkev bratrská* [online] [accessed September 1, 2019]. Available from: <<https://portal.cb.cz/archiv/Zpěvníky>>.
- “Obyvatelstvo podle náboženské víry v letech 2001 a 2011.” *Český statistický úřad* [online] 2014 [accessed September 1, 2019]. Available from: <<https://www.czso.cz/csu/czso/nabozenska-vira-obyvatel-podle-vysledku-scitani-lidu-2011-61wegp46fi>>.
- “Náboženské vyznání obyvatelstva České republiky.” *Český statistický úřad* [online] 2004 [accessed September 1, 2019]. Available from: <https://www.czso.cz/csu/czso/nabozenske_vyznani_obyvatelstva_ceske_republiky_23_12_04>.
- “Global Index of Religiosity and Atheism – 2012.” *WIN-Gallup International* [online] 21 October 2013 [accessed September 1, 2019]. Available from: <<https://web.archive.org/web/20131021065544/http://www.wingia.com/web/files/news/14/file/14.pdf>>.

Summary

The Czech Republic is one of the least religious countries in Europe, and yet — with my ears open both as an ethnomusicologist and as a Christian believer — I have found thriving communities of faith-music practice, especially the singing of gospel and worship songs. Some of the people with whom I have shared religion-related music making experience are believers, others are not. This essay presents some examples from sacred and secular settings, discussing the motivations of participants, and the role of the forces of globalization (especially of Anglo-American cultural elements) in Czech religious singing.

Key words: Belief; performance, worship; bluegrass; music; language.

Medailony autorů:

Lee Bidgood je docentem na East Tennessee State University, Johnson City, USA bakalářské a magisterské kurzy v oboru Appalačská studia a Hudební studia se specializací na bluegrass, old-time a country music. Zajímá se o sestavy nástrojů tradiční hudby s houslemi z celého světa, evropský bluegrass, spojení mezi ranou a současnou lidovou hudbou a o hranice rasy a náboženství.

Kontakt: blidgood@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. Podílel se na organizaci konference Czech Music Crossroads v Ostravě.

Kontakt: pdoruzka@gmail.com

PhDr. Kateřina García, Ph.D., absolvovala hispanistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, kde obhájila dizertační práci na téma sefardské španělštiny v Soluni. Působí jako zpěvačka zaměřující se na lidovou hudbu Irska, Španělska a sefardské diaspory. Od roku 2008 žije v Irsku, kde přednáší v oddělení Hispánských studií na Trinity College Dublin.

Kontakt: kgarcia@tcd.ie

Mgr. Kristýna Navrátilová-Bártová absolvovala bohemistiku na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity a stále ještě studuje v Ústavu hudební vědy na téže univerzitě, což ji předurčilo k zájmu o spojení hudby a textu. Vedle studia učí češtinu a angličtinu na Střední škole obchodní ve Žďáru nad Sázavou.

Kontakt: tyynab@gmail.com

PhDr. Aleš Opekar, CSc., pracoval do roku 1998 v Ústavu pro hudební vědu AV ČR jako muzikolog zaměřený na teorii a historii populární hudby. V letech 1999–2018 působil v Českém rozhlasu Vltava v Praze jako vedoucí Redakce jazzové a populární hudby a poté jako hudební dramaturg. V současnosti pracuje v Oddělení muzikologie Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i. Přednáší o populární hudbě a world music na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně a na Hudební fakultě AMU v Praze a řídí projekt Popmuseum.

Kontakt: ales.opekar@rozhlas.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 rozhlasu Brno, v letech 2009–2018 byl šéfredaktorem družstevních Kulturních novin. Je činný jako publicista a producent hudebních nahrávek.

Kontakt: jplocek@volny.cz

PhDr. Irena Příbylová, Ph.D., se zabývá literaturou a hudbou anglicky mluvících zemí. Absolventka Masarykovy univerzity v Brně a Univerzity Palackého v Olomouci (Ph.D.), se studijními pobyty mj. na Indiana University (Bloomington, USA) a Toronto University (Kanada), se dlouhodobě věnuje popularizaci lidové, etnické a folkové hudby anglicky mluvících zemí.

Kontakt: irenap@volny.cz

Mgr. Ondřej Skovajsa, Ph.D., vystudoval anglistiku, bohemistiku a komparatistiku na Filozofické fakultě UK, interpretačně i překladatelsky se soustředil na dílo Walta Whitmana a Henryho Millera. Vede semináře pro zahraniční studenty na FF UK, řídí přednáškovou řadu Slovo, tradice a kontext při Národopisném oddělení Národního muzea, v rámci druhého doktorského studia etnologie se věnuje symbolice a paměti v lidových písních.

Kontakt: oskovajsa@gmail.com

PhDr. Jan Sobotka absolvoval obor knihovnictví a vědecké informace na Filozofické fakultě UK v Praze, působí v Národní knihovně. Od roku 1990 publikuje v hudebních periodikách a denících; spolupracoval s několika rozhlasovými stanicemi. Věnuje se především historii revivalu lidové hudby. Aktivně provozuje tradiční blues a blízké žánry.

Kontakt: brokenharp@centrum.cz

Prof. PhDr. et MgA. Miloš Štědroň, CSc., působí v Ústavu hudební vědy Masarykovy univerzity v Brně. Jako muzikolog se věnuje hudební analýze, kritické ediční činnosti při vydávání díla L. Janáčka. Současně píše o hudbě 20. století a o českých reakcích na Novou hudbu 50.–70. let, zabývá se též hudebním manýrismem, zejména dobou a dílem C. Monteverdiho.

Kontakt: mil.stedrsen@email.cz

Mgr. et 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.

Kontakt: marta.toncrova@seznam.cz

PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D., působí od roku 1994 na brněnském pracovišti Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i, od roku 1997 je také redaktorkou a od roku 2018 šéfredaktorkou etnologického časopisu Národopisná revue. Zabývá se zejména výzkumem paměti související s hudebním folklorem a folklorismem, dále etnokulturními tradicemi v současné společnosti a zpřístupňováním folklorních pramenů.

Kontakt: uhlikova@seznam.cz

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

Kontakt: ulrichova.marta@gmail.com

Notes on Contributors

Lee Bidgood is Associate Professor at East Tennessee State University in Johnson City, Tennessee, USA. He teaches undergraduate and graduate courses in Appalachian Studies and Bluegrass, Old Time, and Country Music Studies. A musician and ethnomusicologist, his interests include global string band musics, bluegrass in Europe, the connections between “early” and current vernacular musics, and boundaries of race and religion.

Contact: blidgood@gmail.com

Petr Dorůžka is involved in world music locally and internationally. Since 1988, he has been editing Music for the Frontier programme for Czech Radio Vltava. He has been a board member of World Music Charts Europe broadcasting since 1992; and he worked with CBC (Canada) as an international radio contributor. Between 2002-2012 he was a lecturer at the Faculty of Humanities, Charles University, Prague (CZ), and in 2007 he was named one of the 7 Samurai of WOMEX. He is a co-organizer of the Czech Music Crossroads conference in Ostrava, CZ.

Contact: pdoruzka@gmail.com

Dr Kateřina García, Ph.D., graduated in Hispanic Studies at Charles University, Prague (CZ). She wrote her dissertation on selected aspects of the Judeo-Spanish language varieties currently spoken at Salonica, Greece. Since 2008, she’s been living in Ireland. Apart from her teaching at the Department of Hispanic Studies, Trinity College, Dublin (IR), she is active as a singer; she focuses on traditional music of Ireland, Spain, and Sephardic diaspora.

Contact: kgarcia@tcd.ie

Mgr. Kristýna Navrátilová-Bártová is a graduate of the Department of Czech Studies at Masaryk University (Brno, CZ), where she continues to study musicology. The two study fields reflect her deep interest in music and text. Currently she teaches Czech and English at the Secondary School of Economics in Žďár nad Sázavou.

Contact: tyynab@gmail.com

PhDr. Aleš Opekar, CSc., worked as a musicologist specialized in the theory and history of popular music at the Institute of Musicology of the Academy of Sciences of the Czech Republic (ASCR) in Prague until 1998. In 1999 – 2018, he worked for Czech Radio Vltava, first as editor-in-chief of the Jazz and Pop Music Section, then as music manager. At present, he works at the Department of Musicology of the Institute of History of Arts of ASCR, reads popular music and world music at the Faculty of Arts, MU, Brno (CZ), and is directing the Popmuseum project.

Contact: ales.opekar@rozhlas.cz

RNDr. Jiří Plocek graduated from the Faculty of Science, Masaryk University, Brno (CZ), and spent several years as a researcher. Moreover, he worked as a professional musician and music publisher focused on Moravian folk music (GNOSIS BRNO). In 2006-2016, he was the music editor for Czech Radio Brno; in 2009-2018, he was editor-in-chief of the cooperatively owned newspaper Kulturní noviny. He is active as a publicist and producer of recordings of music.

Contact: jplocek@volny.cz

PhDr. Irena Příbylová, Ph.D., graduated from Masaryk University, Brno (CZ) and Palacký University, Olomouc (CZ), with study stays at Indiana University (Bloomington, IN, USA), Toronto University (CAN), and elsewhere. With her lifelong interest in media and ethnic, folk, and bluegrass music of English-speaking countries, she has helped promote the popularity of these genres in the Czech lands.

Contact: irenap@volny.cz

Mgr. Ondřej Skovajsa, Ph.D., graduated from the Faculty of Arts, Charles University, Prague (CZ) in Czech Studies, English Studies, and Comparative Literature, interpreting and translating the works of Walt Whitman and Henry Miller. Currently, he is a Ph.D. candidate at the Institute of Ethnology. He teaches seminars for American students in the ECES programme at Charles University, and is a curator of the lecture series The Word, Tradition and Context at the Ethnography Department of the National Museum in Prague. He is interested in symbolism and memory in folk songs.

Contact: oskovajska@gmail.com

PhDr. Jan Sobotka graduated from the Faculty of Arts, Charles University, Prague (CZ) in library science and information science. He works at the National Library, Prague. Since 1990, he has published materials on the folk song revival in diverse types of media, including radio. He is an active performer of blues music and related genres.

Contact: brokenharp@centrum.cz

Prof. PhDr. et MgA. Miloš Štědroň, CSc., is associated with the Department of Musicology of Masaryk University, Brno (CZ). As a musicologist, he focuses on analysis of music and critical editorial work on the complete scores of Leoš Janáček; he also writes on 20th century music and the Czech response to New Music of the 1950s-70s; he also deals with musical mannerism, especially the period and work of Monteverdi.

Contact: mil.stedrsen@email.cz

Mgr. et Mgr. Milan Tesař is editor in chief of the music department of Radio Proglas. In his musical writing activities, he cooperates with other Czech media (the Harmony and UNI magazines, Katolický týdeník/Catholic Weekly, Brno: City of Music website, Czech Radio Jazz). He deals mainly with non-mainstream genres such as contemporary folk music, blues, world music, and alternative music.

Contact: tesar@proglas.cz

PhDr. Marta Toncrová works at the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, branch Brno. Her activities include research on singing occasions in rural and urban environments, bibliographical studies of performers, inter-ethnic relations in music folklore, contemporary ethnic and culture traditions, and preparation of song editions.

Contact: marta.toncrova@seznam.cz

PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D., works at the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, branch Brno. Her research interests include music folklore, folklorism, ethnocultural traditions in current society, and the popularization of folklore sources. She's been also an editor of the Journal of Ethnology from 1997; she's been editor in chief of this peer reviewed journal since 2018.

Contact: uhlikova@seznam.cz

PhDr. Marta Ulrychová, Ph.D., is a lecturer at the Department of Anthropology, University of West Bohemia, Pilsen (CZ). She focuses on the musical life of the region. For more than two decades she has contributed to the "Culture" section of Plzeňský deník (Pilsen Daily News), and currently she cooperates with the Plzeňský literární život (Pilsen Literary Life).

Contact: ulrichova.marta@gmail.com



Účastníci kolokvia / Participants of the colloquy. Náměšť nad Oslavou 2019



Aleš Opekar a Petr Dorůžka



Jiří Moravčík, Milan Tesař a Michal Schmidt



Ondřej Skovajsa

Všechna foto / All photos by Kamila Berndorffová 2019

Z mezinárodního kolokvia konaného od roku 2003 v Náměšti nad Oslavou v rámci hudebního festivalu Folkové prázdniny dosud vyšly tyto sborníky:

1. *Od folkloru k world music / From Folklore to World Music* (2003)
2. *Od východu na západ a od západu na východ / From the East to the West and From the West to the East* (2005)
3. *Kouzla ve world music / The Magic of World Music* (2006)
4. *Mé srdce je na Vysočině / My Heart's in the Highlands* (2007)
5. *Hledání kořenů: Nepřerušovaná cesta / Searching for Roots: A journey uninterrupted* (2008)
6. *Smích a pláč / Lough and Cry* (2009)
7. *Od folkloru k world music: Hudba a rituál* (2010)
8. *Od folkloru k world music: Cesty za vizí* (2011)
9. *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry* (2012)
10. *Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie* (2013)
11. *Od folkloru k world music: Svět v nás, my ve světě* (2014)
12. *Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu* (2015)
13. *Od folkloru k world music: Na počátku bylo...* (2016)
14. *Od folkloru k world music: Zrcadlení* (2017)
15. *Od folkloru k world music: O paměti* (2018)

Od folkloru k world music: Hudba a spiritualita

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia
konaného ve dnech 30.–31. července 2019 v Náměšti nad Oslavou.

Redigovaly Irena Příbylová a Lucie Uhlíková.

Překlady: Irena Příbylová

Jazykové korektury: Lee Bidgood, Irena Příbylová,

Šárka Roušavá, Lucie Uhlíková

Obálka: Rostislav Pospíšil

Grafická úprava a sazba: Lucie Uhlíková

Vydalo Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou,

Masarykovo nám. 100, 675 71 Náměšť nad Oslavou,

za podpory Ministerstva kultury.

Tisk: Jan Večeřa, Nerudova 2224, 580 01 Havlíčkův Brod

Náklad 200 ks

271 stran

Náměšť nad Oslavou

2019

ISBN 978-80-907033-2-2

ISSN 2336-565X