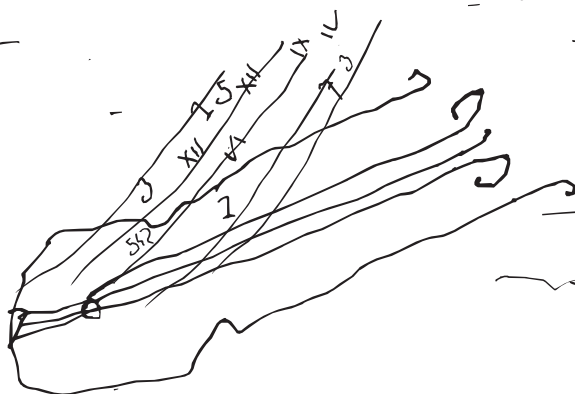


Od folkloru k world music:

HUDBA A KAPITÁL

Redigovaly Irena Příbylová a Lucie Uhlíková



Městské kulturní středisko, Náměstí nad Oslavou

2021

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia *Od folkloru k world music: Hudba a kapitál*, pořádaného Městským kulturním střediskem v Náměšti nad Oslavou v červenci 2021. Setkání se uskutečnilo s finanční podporou Ministerstva kultury a města Náměšť nad Oslavou.

From Folklore to World Music: Music and Capital international colloquy was organized by the Municipal Culture Centre in Náměšť nad Oslavou, Czech Republic, in July 2021. We gratefully acknowledge the generous support of the Ministry of Culture of the Czech Republic and the town of Náměšť nad Oslavou, without whose help this publication would not be possible.

Recenzovali / Reviewed by:

Prof. PaedDr. Bernard Garaj, CSc.

Prof. PhDr. et MgA. Miloš Štědroň, CSc.



© Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, 2021
ISBN 978-80-907033-5-3
ISSN 2336-565X

OBSAH

Úvodem	5
Introduction	7
<i>Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková</i>	9
„Jak zazpívám, tak mně hrajte“: Ekonomický potenciál nositelů hudební tradice v kulturní paměti českých zemí	
<i>Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková</i>	30
“Play what I sing”: Economical Potential of the Bearers of Folk Music Tradition in the Cultural Memory of the Czech Lands	
<i>Marta Toncrová</i>	46
Hodnota lidové písně	
<i>Irena Přibyllová</i>	58
O písních zapsaných a (ne)zapomenutých	
<i>Barbora Turčanová</i>	70
Dychová hudba na Slovácku a jej sociální a kulturní kapitál	
<i>Barbora Turčanová</i>	83
Brass Band Music in the Slovácko Region and Its Social and Cultural Capital	
<i>Ondřej Daniel – Jakub Machek</i>	94
Vyjednávání hranic hudebního vkusu: kulturní kapitál mezi Šlágr TV a Radiem Punctum	
<i>David Livingstone</i>	104
Hallelujah I'm a Bum: Rejection of Capital in Hobo Music and Culture	
<i>David Livingstone</i>	113
„Aleluja, jsem vandrák“: Odmítnutí kapitálu v hudbě a kultuře amerických železničních tuláků	
<i>Iveta Zájedová</i>	124
Evropský sbor Estonců – způsob kulturního vyžití i zdroj sociálního kapitálu	

<i>Petr Dorůžka</i> Lekce z korejské kulturní diplomacie: péče o hudební kulturní dědictví	135
<i>Lee Bidgood</i> Capital, Irony, and Nostalgia: The Malina Brothers and Bluegrass	144
<i>Jan Sobotka</i> „V podstatě nebylo kam ukročit“: Výrobce nástrojů Rost’a Čapek	150
<i>Jiří Plocek</i> Hudební aktivita jako zdroj sociálního kapitálu aneb O fungování sociálního kapitálu z pohledu hudebníka	168
<i>Jiří Moravčík</i> Je téma rasismu v americké country music stále aktuální?	181
<i>Milan Tesař</i> Úspěch v hitparádách a anketách jako hudební kapitál?	194
<i>Marta Ulrychová</i> Zvuky a tóny v díle Karla Poláčka	204
Medailony autorů	217
Notes on Contributors	220

Od folkloru k world music: Hudba a kapitál

Úvodem

Multižánrový hudební festival Folkové prázdniny přivítal již po osmnácté účastníky kolokvia *Od folkloru k world music* – akce, na které se scházejí zástupci akademické i publicistické obce i další zájemci o hudbu lidovou, populární, folkovou, etnickou a world music. Z důvodu covidové pandemie využili především zahraniční přednášející možnost prezentovat svůj příspěvek online, většina účastníků se však kolokvia zúčastnila osobně, aby diskutovala na velmi aktuální a rezonující téma *Hudba a kapitál*.

Od 70. let 20. století si společenské vědy často kladou otázku, jaká je pozice aktéra v sociálním prostoru a co je podmínkou pro to, aby jej mohl proměňovat. S odpovědí je spojováno studium různých druhů kapitálu, které rozpracoval francouzský sociolog Pierre Félix Bourdier (1930–2002). Obecný koncept kapitálu, v němž se vyděluje kapitál ekonomický, sociální a kulturní, však získává konkrétní podobu jen tehdy, když je propojen s určitým sociálním a historickým kontextem. Necháme-li se volně inspirovat tímto teoretickým rámcem, nabízí se nám široké spektrum výzkumných problémů, které se dotýkají obsahu náměšťského kolokvia: Co mohou znamenat jednotlivé druhy kapitálu pro oblast hudební či uměleckou? Jak moc jsou určující vazby mezi kapitálem hmotným a nehmotným (tedy sociálním a kulturním) v hudbě či jiné tvůrčí oblasti? Jak může kulturní kapitál (tedy získané znalosti a dovednosti) souviset s životní cestou či její proměnou u konkrétních osobností? Jak analyzovat ve světle konceptu kapitálu např. projevy lidové kultury? Proč a jak jsou opakovaně využívány jako politický kapitál? A kterých dalších hudebních žánrů se to také týká? A lze vůbec vtěsnat jemné předivo kulturních výpovědí do konstrukce sociálních věd?

Program dvoudenního kolokvia bývá pravidelně rozdělen na část věnovanou lidové hudbě, jejím funkcím a proměnám v současném světě, a na část věnovanou world music a dalším tzv. menšinovým žánrům. Často se však témata obou dnů překrývají. Dělo se tak rovněž v letošním roce.

Na kolokviu se hovořilo o způsobech placení hudebně-tanečních produkcí na tradičním venkově, o odlišném hodnocení lidových písní ze strany jejich nositelů a těch, kteří se o ni zajímají „zvenku“ (sběratelé, umělci, badatelé), o revitalizaci lidových písních v různých lokálních kontextech i o jejich funkci ve smyslu sociálního kapitálu. Problematika proměn hudební interpretace a hudebního vkusu byla diskutována ve spojení s vývojem dechové hudby i populární hudby inspirované hudebním folklorem. Pozornost byla věnována také péči o kulturní dědictví, které představuje významný kulturní i sociální kapitál: Hovořilo se např. o estonských písňových slavnostech či o inspirativním přístupu Jižní Koreje.

Pozice umělce v souvislosti s ekonomickým, kulturním či sociálním kapitálem se dotkla řada příspěvků. Přednášející mluvili o praktické i pomyslné hodnotě, kterou interpreti získávají s vítězstvím v hudebních soutěžích a žebříčcích, nebo o úloze muzikanta mimo jeviště, ve veřejném životě. Jeden z příspěvků se zabýval traskavým současným tématem, totiž otázkou barvy kůže umělce v rasově rozdělené společnosti. Překvapivá témata otevřeli dva severoameričtí účastníci kolokvia, když ukázali, jak rozdílné hodnoty a přijetí může mít tentýž hudební či textový fenomén ve dvou různých zemích. Účastníky kolokvia dále zaujal příspěvek o skryté hodnotě reflexe hudební scény v literárním díle. Zajímavou sondu do dvougeneračního kapitálu přinesl příspěvek o rodině hudebníků, výrobců nástrojů a promotérů. Na kolokviu zazněly i další příspěvky, ne všechny však našly cestu do tohoto sborníku.

Vítanou částí kolokvia je beseda se zahraničními umělci, kteří vystupují na souběžně konaném festivalu Folkové prázdniny. V roce 2021 představila švédská dvojice Väsen účastníkům kolokvia zblízka niklharfu, švédský lidový hudební nástroj, pro který vymýšlejí nové melodie.

Stejně jako v předchozích letech vychází tento sborník dvojím způsobem. Ať už jej tedy čtete na webových stránkách festivalu Folkové prázdniny, nebo listujete papírovými stránkami tištěného sborníku, přejeme si, abyste získali nejen poučení, ale také inspiraci a rozšíření obzorů.

From Folklore to World Music: Music and Capital

Introduction

In 2021, the 35th multi-genre annual music festival Folk Holidays in Náměšť nad Oslavou (Czechia) welcomed participants of the 18th colloquy entitled From Folklore to World Music. The event brings together people of the academic and journalistic community and others interested in traditional music, popular, folk, ethnic and world music. Due to the Covid pandemic, mainly the foreign speakers presented their papers online. Nevertheless, most of the other participants attended the forum in person on 27 and 28 July 2021 to discuss the very topical and resonant topic of Music and Capital.

Since the 1970s, social sciences have often discussed the position of the actor in the social environment, and under what conditions people could transform such a space. The answer is associated with the study of different types of capital, which was elaborated by the French sociologist Pierre Félix Bourdier (1930-2002). However, the general concept of capital, which distinguishes between economic, social, and cultural capital, only takes on a concrete form when it is linked to a specific social and historical context. The Náměšť colloquy attendees were encouraged to contemplate a wide range of research problems. These included questions concerning the meaning of capital for the music and arts sectors, the possible determination of tangible and intangible capital (that is, social and cultural) in the field of music or other arts areas, or the way cultural capital (in the form of acquired knowledge and skill) might determine the life of individuals and/or transform it. Concerning music and capital, there were other possible suggestions for discussion, such as an analysis of the manifestations of folk culture, or the repeated use and misuse of folk culture in politics. Finally, another discussion question asked whether it is even possible to squeeze the fine grain of cultural statements into the constructions of the social sciences.

The program of the two-day forum is regularly divided into two parts: one is devoted to traditional folk music, its functions, and changes in the contemporary world; the other to world music and other so-called minority genres. Often, the themes overlap, which was also the case in 2021.

The attendees discussed the ways of paying for music and dance productions in traditional rural areas, the various evaluations of folk songs by their bearers and by outsiders (collectors, artists, researchers), and the revitalization of folk songs in different local contexts and their function in terms of social capital. The changes in musical performance and musical taste were discussed in an example of brass band music development and popular music inspired by musical folklore. Attention was also paid to the care of cultural heritage, which represents important cultural and social capital; the Estonian song festivals and the inspirational approach of South Korea were discussed.

The position of the artist in relation to economic, cultural, or social capital was touched on in several presentations. Speakers talked about the practical and ephemeral value that performers gain from winning music awards and polls, and the role of the musician offstage, or in public life. Another paper dealt with a controversial current topic, namely the question of the colour of the artist's skin in a racially divided society. Surprising topics were opened by two North American participants: they showed how the same musical or textual phenomena could be understood quite differently in the USA and Czechia. Another interesting paper was also delivered by a scholar who is an avid reader, who commented on the hidden value of reflecting on the musical scene in a literary work. A paper on a family of musicians, instrument makers and promoters provided an interesting probe into the concept of two-generation capital. There were other papers delivered at the colloquy, but not all of them found their way into this volume for technical and other reasons.

A traditional and welcome part of the forum has been the discussion with foreign artists who perform at the Folk Holidays festival. In 2021, the Swedish duo Väsen introduced the colloquy participants to an interesting Swedish folk instrument, the Nyckelharpa, for which they compose new melodies and create novel possibilities of performance.

As in previous years, the colloquy proceedings are published in two forms. Whether you read it on the website of the Folk Holidays festival or flip through the paper pages of the printed volume, we hope you will enjoy them, gaining not only education, but also inspiration.

„JAK ZAZPÍVÁM, TAK MNĚ HRAJTE“: EKONOMICKÝ POTENCIÁL NOSITELŮ HUDEBNÍ TRADICE V KULTURNÍ PAMĚTI ČESKÝCH ZEMÍ

Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková

Přestože národopisná věda, formující se od konce 19. století, a nejruznější zájemci o tradiční lidovou kulturu nehledali cíleně v této oblasti odpovědi na otázky sociální či ekonomické, studium pramenů ukazuje, že se, většinou mimoděk, i autoři kronikářských zápisů či rozmanitých textů zaměřených na lidové tradice občas k těmto informacím vztahovali. Jejich četnost je ale kolísavá a z hlediska nehmotné kultury, která je středem našeho zájmu, jsou to často informace ojedinělé. Romantické pojetí folklorního odkazu, které mnohé autory ještě i dnes často provází, pak většinou poznatky tohoto typu eliminovalo a ani rozvíjející se folkloristika se na tuto problematiku příliš nespécializovala. Na obranu badatelů předchozích generací je však nutno dodat, že jejich snaha o zapsání rychle mizejících tradičních folklorních projevů a zároveň hledání prvních teoretických cest ke zhodnocení tohoto odkazu jim řadu dalších podnětných výzkumných směřování, které by nás dnes eminentně zajímaly, ani neumožňovala.

O ekonomických poměrech hudebníků, resp. jejich odměně v rámci dané produkce, se dozvídáme v pramenech a literatuře nejruznější provenience, často v rámci autobiografických vzpomínek či záznamů vyprávění pamětníků. Účast muzikantů v rámci obřadů, obyčejů a zvyků kalendářních či rodinných patřila ve venkovských pospolitostech k jejich přirozeným aktivitám, ovšem konkrétní podoba této účasti byla ovlivňována různými faktory, z nichž ekonomické byly často sěžejní. Český písmák Jan Evangelista Konopas (1833–1909) se např. rozepisuje o „štandrlích“¹ na Mladoboleslavsku v polovině 19. století večer před svátkem sv. Anny: „*Když tak před obydlím 3 nebo 4 kousky zahráli, než tak pořadem všechny Anny*

1. Štandrlé – zastaveníčko, večerní hudba pod okny.

po celé vesnici počtili, bylo skoro půl noci. [...] mladé chasy bylo té hezké muziky líto, že nehraje pro tanec, i chopili se jedni druhých a tancovali po návsi na zeleném trávníku. Že hudebníci při tom získali a každý si domů pár stříbrných dvacetníků nesl, uradili se, že těm Annám ještě zítra o jejich svátku udělají ‚bál‘,² při němž by se všechny Anny vytančily.“ (Konopas 1899: 23)

Cílený ekonomický profit plynoucí z koledních obchůzek a hraní k tanci byl zvláště patrný u učitelů; v době před tereziánskými reformami činil v podstatě jejich hlavní příjem. I když se v rámci rozvoje školského systému zabezpečení učitelů rozšiřovalo, stále nebylo dostatečné, jak dokládají například paměti otce skladatele Josefa Suka. Josef Suk st. nastoupil v roce 1846 jako učitel ve středočeských Křečovicích do neutěšených poměrů: „*Služné nebylo žádné! Po perné, namáhavé práci ve škole musel si tenkrát školní mládenec mizerný groš – by se mohl ošatiti – vydělávati hraním po hospodách. A co na mne čekalo o koledě? V lednu musel jsem každého dne po přetěžké práci ve škole, při největším mrazu a sněhu po vesnicích tři krále na dveřích psáti, při tom zpívati a lidem v staveních nového roku vinšovati.*“ (Novotný 2007) Podobně se ve svých pamětech vyjadřuje učitel Jan Bittner (1812–1902) z Domažlicka: „*Málo již je těch pamětníků učitelů, kteří měli stravu ,po střídě‘³ a vybírali sobotáles,⁴ málo těch, kteří hudbou při svatbách, posvíceních a poutích si musili zvětšovat nepatrný výdělek, jsouce stále více váženi a vyhledáváni jako muzikanti a kantoři než učitelé.*“ (Zoglmann 1910: 386) Působení učitelů v těchto funkcích nám dokládají mnohé prameny napříč regiony. Např. zápis v kronice obce Stříbrnice nedaleko Uherského Hradiště pojednává o učiteli Tomáši Markovi, jenž zde učil v letech 1800–

2. Taneční zábavy ke konkrétním jmeninám jsou doloženy ve venkovském prostředí ještě ve druhé polovině 20. století. Podle zápisů sběratelky Milady Bimkové si např. Kaděrova dechová kapela, která působila v okolí Veselí nad Moravou a Bzence až do roku 1952, na těchto zábavách (k svátku Josefa či Anny) vydělala v 50. letech 20. století až 300 Kč za večer. V modernějším pojetí se s Anenskými či Josefskými zábavami můžeme setkat dodnes.
3. Chodit po střídě – dostávat stravu v obci každý den v jiném statku, tedy „střídavě“.
4. Sobotáles – školní plat na obecných nižších školách, který se učitelům dával vždy v sobotu.

1830: „Byl velmi oblíben, zastával úřad obecního písaře, kapelníka atd. Ani jeden křest, úvod, svatba, pohřeb, kup a prodej, muzika se bez něho neobešla. Bylť neobmezeným pánem, jehož každý poslouchal od pudmistra až po pastýře. Při muzikách musela se chasa řídit dle toho, jak hrál. Za to se mu dostalo od občanů všeho, co jich komora skýtala.“ (Pavlicová 2007: 67).

Finanční motivace byla u tzv. lidových muzikantů základním impulzem, představovala významný přívýdělek k hlavnímu způsobu obživy. Snaha získat co nejvíce peněz byla velmi silná, jak ukazuje např. popis z posvícení na Litomyšlsku z počátku 19. století: „Muzikanti seděli u stolu a ‚zastavovali‘; když jim dal chasník groš, nebo dvougrošák,⁵ hráli o ‚celej ředýk‘⁶. Platilo se za písničku, a jakou kdo začal zpívat, takovou mu hráli, ‚Jak zazpívám, tak mně hrajte a na mě si dobrý pozor dejte!‘ bylo pravidlem. Chasy bývalo tolik, že by ani jablko nepropadlo, ale kolo muselo být prázdné, a kdo se tam dostal, byl v nebezpečí, že dostane ‚faňuru‘, že uhybal se placení.“ (Tomíček 1909: 13) Vyhýbání se placení ze strany tanečníků nebylo řídkým jevem, protože tento nešvar je zmiňován v pramenech napříč regiony. Tak např. sběratel Vincent Socha (1903–1970) popisuje v rukopisné monografii obce Měrkovice na valašsko-lašském pomezí průběh hodové taneční zábavy, zde nazývané krmáš: „Vlastní hody [...] začaly teprve v pondělí. [...] Hudba hrála od ‚kuska‘ a ten, kdo zaplatil, mohl si poručiti, co mají hráti, ale tancovali všichni. Za jeden ‚kusek‘ se tehdy platil šesták. Mnozí však to dovedli tak si zařídit, že tancovali celý den, ale nedali hudebníkům ani šesták. [...] V pondělí byli však v hostinci pouze starší usedlí hospodáři. Mládež měla krmáš v úterý [...] Hudbě se platilo zase od kuska. Mladí ovšem nebyli tak shovívaví k těm, kteří přišli jenom tancovat, ale nechtěli platit, a proto se dosti často strhla i pranice.“⁷

5. Dvougroš – šestikrejcar, lidové šesták, šestka.

6. Ředýk – nářečně hřebík. Slovní spojení „o celej ředýk“ znamená s vervou, usilovně, o sto šest. Za vysvětlení dnes nesrozumitelného přirovnání děkujeme PhDr. Martině Ireinové, Ph.D., z Dialektologického oddělení Ústavu pro jazyk český AV ČR.

7. Srov. EÚB, sign. R 10, složka XIV, Vincenc Socha: Monografie obce Měrkovic, nedat., s. 71–72.

Tzv. placení za písničku bylo zvykem rozšířeným napříč českými zeměmi. Zmiňuje jej také sběratel František Bartoš ve svém pojednání *Ze života lidu moravského* v pasáži věnované tanci koulaná: „*Hudebníci zasedli za stůl, první houslista, jenž byl kapelníkem, obyčejně stál. Přistoupil šohaj, hodil dvougrošku na cimbál a zanotil píseň, houslista a s ním ostatní muzikanti ihned vpadli v jeho zpěv a hráli píseň tu [...] pořád ji opakující, [...] až jiný šohaj z kola k cimbálu s novou písní a s novou dvougroškou přistoupil. [...] Jedna koulaná trvala třeba čtvrt' hodiny i déle.*“ (Bartoš 1879: 4) Bartošova informace se vztahuje k polovině 19. století, uvedená tradice však přetrvávala ještě v první polovině 20. století, jak dokládá Vladimír Úlehla v knize *Živá píseň*, která je detailní monografií hudebně-taneční folklorní praxe slovácké Strážnice a jejího okolí. Úlehla na základě vzpomínek svých respondentů popisuje zajímavé souvislosti spjaté s placením za píseň, např. „*právo zpěváka vzít svůj peníz zpět, když mu muzikanti nápěv na první zahrání nepodchytí*“ (Úlehla 1949: 69) či snahu zpěváků nastavovat text, aby nemuseli platit za další píseň – zmiňován je v této souvislosti jistý tanečník, který měl na jeden nápěv k tanci *danaj* zazpívat jednašedesát veršů (tamtéž: 71). Úlehla se pak v kapitole věnované původu textů lidových písní zachycených ve Strážnici a variačnímu procesu zamýšlí nad dlouhodobým důsledkem „ekonomického“ uvažování zpěváků platících za jednu píseň: „*V první chvíli dalo se jistě postřehnout, jak jsou texty na sebe násilně lepeny, ale zájem, aby to hudci nepostřehli a nepožadovali další šestku, vedl zpěváka ke smělym zkratkám a spojkám, jež [...] dovedly původní slepeninu zaretušovat někdy dokonale, takže bez mnoha srovnávacích dokladů se už nedá vytyšit, jaký je ten text slepenec.*“ (Tamtéž: 249)

Při podrobnějším studiu těchto tzv. textových kontaminací (spojování textů několika písní) zjišťujeme, že nejde o regionálně specifický úkaz, ale o charakteristický rys moravské lidové písně. Hudební folkloristka Olga Hrabalová odhadovala, že písně s textovou kontaminací tvoří až 60 % zapsaného materiálu.⁸ Jde

8. Dle ústního sdělení PhDr. Marty Toncrové, dlouholeté kolegyně O. Hrabalové.

zejména o důsledek vytváření nových textů na již existující nápěvy (srov. Toncrová 2013), svou roli v tomto ohledu ale evidentně sehrálo i placení muzikantům za jeden písňový nápěv. Již zmíněný Vladimír Úlehla ale také připomíná fakt, že k dobrému jménu lidových kapel patřila právě schopnost muzikantů předzpívány nápěv bezchybně zahrát. Někteří zpěváci se proto snažili přijít před muziku s neznámým nápěvem a vyznamenat se tím, že muzikanty dostanou do úzkých – „*pídili se po nových a nesnadných notách, které nikdo neznal a kterými hudce překvapovali. Tu je jeden z důvodů, proč se některé písně šířily po celém karpatském oblouku!*“ (Úlehla 1949: 72). Tuto snahu zpěváků velmi pěkně odráží množství variant lidové písně s textovým incipitem *Alou, páni muzikanti, já vás přišel sužovat, s pokračováním jako slyšel sem starou písničku, vy mně ji musíte hrát, nebo naučil sem se písničku, vy mně ju musíte hrát, anebo zpomněl sem si na jednu písničku, vy mi ju musíte hrat* (viz Příloha č. 1a, 1b, 1c). Další strofy této písně pak reflektují hned několik muzikantských ekonomických praktik, z nichž kromě „loudění“ peněz z mladých furiantských tanečníků, kteří byli kvůli vlastní prestiži ochotni utratit velké peníze, je pro nás zajímavá praxe placení tzv. házení do cimbálu. Malé stolní cimbály měly z tohoto důvodu ve spodní části ozvučné desky otvor pro vhazování peněz a ve spodním lubu další otvor pro vybírání mincí (viz Příloha č. 2a, 2b).

Ještě zajímavější je v tomto ohledu zvyk házení peněz gajdošovi do zahnuté melodické píšťaly, které je v souvislosti s tanečními zábavami cca v polovině 19. století zmiňováno v monografii *Luhačovské Zálesí* (Václavík 1930: 488, viz Příloha č. 3). Text lidové písně zase reflektuje házení peněz do zadního píšťaly – huku:

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------------|
| 1. <i>Aj, to byl gajdoš,</i> | 2. <i>Nebyly hody,</i> |
| <i>co gajdovál za groš,</i> | <i>dyž nehrály gajdy,</i> |
| <i>dała sem mu dva grejcary</i> | <i>chlapci házali do huka,</i> |
| <i>a on mjél grejcar dost’.</i> | <i>on zas do klobúka.</i> |

(Kubeša – Polášek 1993: č. 70)

Zmínky o placení za píseň (sólo) i hraní podle předzpěvu jsou v pramenech poměrně časté, v prostředí tanečních zábav šlo o velmi rozšířený zvyk, který přežíval ve venkovském prostředí ještě v první polovině 20. století, kdy už se oficiálně fungujícím muzikám vedeným kapelníkem s licenci platila předem dohodnutá částka. Za tzv. *výhranek* např. hrávala před první světovou válkou štrajchová⁹ kapela v Hodoníně v hostinci U Stehlíka (později U Mrkúsa): Klarinetista Rudolf Husařík (*1889) na to vzpomínal: „*Iybíralo se na talířek pro muzikanty, hráli podle přání návštěvníků i podle předzpěvu. Do tohoto hostince chodili se pobavit hlavně řezníci tovaryši. Hrávalo se od 19. hod. do 24. hod., a to často každou neděli i v sobotu, když byl trh na dobytek, hrálo se i v pondělí.*“ Dělení vyhraných peněz pak probíhalo tak, že starší muzikanti dali těm mladším „*nějakou zlatku za večer a sami se podělili většími obnosy*“.¹⁰ Tato praxe úzce souvisela s tradičním způsobem výuky hry na hudební nástroje především u tzv. náturistů – lidových muzikantů, kteří neuměli noty a hráli podle sluchu. Jak uvádí organolog Pavel Kurfürst, „*učící se muzikant nikomu z ansámblu za výuku neplatil, neměl však většinou nárok na podíl z výdělku kapely, ten připadal po určitou dobu ve prospěch ostatních kmenových muzikantů*“ (Kurfürst 2002: 795).

Jak už bylo naznačeno, hudebníci nehrávali jenom za peníze, ale rovněž za jídlo a především za pití, jak se můžeme dočíst např. v příspěvku z tanečních zábav z Podbrdsko pravděpodobně z počátku 20. století: „*Muzikanti dostali několik tupláků piva a zatroubí a zavolá z nich někdo: ‚Pan poklasnej má kousek sola!‘ Všichni se rozestoupí, dychtivě hledí, pro koho ‚sólísta‘ půjde. Je-li to dobře zapsaný hoch, děvčata a chlapci udělají kruh, ve kterém pár tančí. Hoch za více piva děle tancuje. Dal-li málo, zakřikne muzikant z kruchtíčky¹¹: ‚Pro všECKY!‘ ‚Jde-li o cizího tanečníka nebo chlapce, na kterého se nevraží, pokřikují mnozí na něho, vtipkují a sami volají: ‚Pro všECKY!‘“*

9. Štrajch – označení pro hudební seskupení kombinující housle, violy, klarinety, flétny, basy, trubky, křídlovky a buben. Nejčastěji šlo o pěti- až desetičlenné kapely. Na českém a moravském venkově se šířily od 60. let 19. století, zanikly nejpozději v 50. letech 20. století. Nahrazeny byly dechovými hudbami (Kurfürst 2002: 765).

10. EÚB, sign. V 3, Milada Bimková: Muzikanti a kapely na Kyjovsku a Hodonínsku, obec Hodonín, s. 35.

11. Kruchta, kruchtíčka – vyvýšené místo pro hudebníky.

(Pikart 1929: 49) Vedle jídla a pití hrávali venkovští muzikanti také za naturálie, např. za tzv. sesyp (do pytle sesypané obilí, anebo za kukuřičné klasy) při fašankových obchůzkách či v případě, že byli mužskou chasou přizváni, aby svou hrou doprovázeli velikonoční pomlázkovou obchůzku.

Nelze ovšem opomenout, že projevy lidové hudebnosti a tanečnosti se neodehrávaly jen ve schématu velké taneční zábavy a širšího seskupení muzikantů. V pramenných dokladech se často uvádějí daleko komornější příležitosti, bez reprezentativní funkce a v neposlední řadě jen za hudebního doprovodu jednotlivých muzikantů. V již uvedeném příspěvku z Litomyšlska se píše: „*Mimo posvícení zastal muziku i ,kolovrátek*‘¹² a z Poříče V., ten na něj hrál a při tom dupal a zpíval, až se hospoda třásla.“ (Tomíček 1909: 13) Jiným příkladem, tentokrát z Moravy, je nevidomá harfenice ze slováckého Syrovína, narozená roku 1840: „*Chlapci z Moravského Písku jezdívali si pro ni vozem kdykoli ve všední dny, když se jim zachtělo taneční zábavy v hospodě. Podle pamětníků to bývalo ještě kolem roku 1890.*“¹³ Národopisná literatura přináší desítky zmínek o českých dudácích, moravských gajdoších a cimbalistech, kteří doprovázeli tanec a zpěv především mládeže při neoficiálních tanečních zábavách. Důvodem angažování jediného muzikanta nebyl jen aspekt ekonomický, ale často také stísněný taneční prostor.¹⁴ Cenné doklady poskytují ve folkloristice např. již vícekrát zpracované zápisky podučitele Věnceslava Metelky (1807–1867) z Pasek nad Jizerou, které z hlediska tance a hudby přiblížil zejména etnochoreolog Petr Novák. Upozorňuje právě na tradiční taneční příležitosti odehrávající se v malých hospodách nebo chalupách: „*Při nich zpravidla nehrávali školení muzikanti, jako byl Metelka, ale šumaři – harfeníci, harmonikáři, nebo pouze kolovrátkář.*“ (Novák 1971: 22)

12. Kolovrátek – niněra.

13. EÚB, sign. V 3, Milada Bimková: Muzikanti a kapely na Kyjovsku a Hodonínsku, obec Moravský Písek, s. 1.

14. Např. ve studii *Píseň a tanec do kolečka na Chodsku* od Otakara Zicha se dočítáme: „*A hospody jsou tak malé! Ani potuchy po nějakém ,tanečním sále’.* O nic větší nejsou než sednice ve statcích.“ (Zich 1906: 307)

Hudební projevy jako zásadní zdroj výděлку jsou spojeny také s problematikou potulných muzikantů či zpěváků, jejichž osudy patřily většinou k těm tíživějším.¹⁵ Obecně se o působení těchto zpěváků či instrumentalistů dochovaly spíše ojedinělé zmínky, které mj. shrnul Pavel Kurfürst v jedné z kapitol své monografie o hudebních nástrojích (Kurfürst 2002: 787–794).

Nelze také zapomínat, že v druhé polovině 19. století začaly postupně stále výraznější roli ve společenském životě zastávat nejrůznější spolky. V reminiscencích na život hudebníků na Hané uvádí Josef Vrbka, že v 60. letech 19. století dostávali muzikanti z Nákla při vystoupení zpěvackého spolku za večer 20–40 krejcarů, při taneční zábavě 40 krejcarů za večer a „*z každé vybrané zlatky na vstupném dostávali příplatek 40 kr; který se pak všem rozdělil*“ (Vrbka 1947: 148). Tentýž autor také uvádí, že ještě na počátku 19. století byli vypláceni muzikanti z peněz, které chasa vybrala o masopustu (ostatcích) (tamtéž: 148). Zajímavě se rovněž vyjadřuje k sociálnímu zařazení lidových hudebníků. Většina muzikantů byli „domkaři nebo podruhové“, tedy nikoli zámožnější sedláci, jež byli pracovně vázáni na svá větší hospodářství. Přivýdělek muzikanta však velmi dobře doplňoval příjem chudších „domkařů“ (tamtéž: 152).

Řada výrazných muzikantů z lidového prostředí si přivydělávala také výukou hry na nejrůznější nástroje. Lubomír Tyllner v příspěvku o jihočeském muzikantovi Janu Perkausovi (1809–1883) uvádí: „*Uměl hrát na většinu hudebních nástrojů, některé, např. basu, si sám zhotovil. V hudbě vyučil na sta dětí z Hlínky a okolí.*“ (Tyllner 1990: 173) Na venkově se tato pedagogická praxe udržela v podstatě až do poloviny 20. století (Pavlicová 2007: 82–83).

15. Např. Štěpán Hudec z Mistrína (nar. 1908) vzpomínal na dva potulné muzikanty, kteří se v této lokalitě objevovali v době jeho dětství. Prvním byl potulný gajdoš, o němž se říkalo, že je Ital. Druhý byl vojenský vysloužilce jménem Večerka, klarinetista, jenž hrával za chleba. „*Chodil už od časného rána po dědině, sotva slunce vyšlo, a už pískal, děti se probouzely a vybíhaly před dům. Večerka vydržel pískat na klarinet celý den a to dosti těžké skladby, které nejpravděpodobněji znal od vojenské hudby. Chlapci se mu obdivovali, ale také posmívali, stejně jako „baby“, že píská cosi, čemu nikdo nerozumí. Písničky nepískal.*“ EÚB, sign. V 3, Milada Bimková: Muzikanti a kapely na Kyjovsku a Hodonínsku, obec Mistrín, s. 31.

Období na konci 19. století svým intenzivním zájmem o lidovou kulturu a také stále častější prezentace lidových hudebníků a tanečníků před nejširší veřejností vnesla do jejich produkcí ještě silněji otázku finanční. A to nejenom z hlediska samotných příprav a organizace, ale i vzhledem k odměně pro vystupující. Na *Národopisné výstavě českoslovanské* v Praze v roce 1895, která trvala půl roku, se úlohy hudebníků hrajících pro zábavu veřejnosti ujali muzikanti jak z Hornácka, tak z Valašska – ti první v čele s legendárním primášem Pavlem Trnem (1841–1917) hráli v nálevně umístěné v zadním traktu objektu čičmanského hospodářství,¹⁶ ti druzí pod vedením slavného kapelníka Jana Pellara (1844–1907) zase ve valašské hospodě Na posledním groši.¹⁷

Postřehy řady sběratelů vyjadřují ambivalentnost vývojových proměn hudebních seskupení vzhledem ke konkrétním místním zvyklostem a tradicím. Cenné informace přinesl Čeněk Holas ve svém příspěvku *Paměti hudebníků a dudáků*, jež vytvářejí mozaiku o řadě osobností, které poznal při studiu lidové hudební tradice v Čechách. Dudák Josef Chmelíř z Domažlicka, jinak řemeslem košíkář, vzpomínal např. na svou návštěvu tzv. Jubilejní výstavy v Praze v roce 1891: „Vyhledal jsem sobě zastrčené místo, kde jsem neměl posluchačů. Tam mě uviděl redaktor Vaněk z Domažlic, jenž mě poznal po kroji, a šel se mnou do kanceláře, aby mě líp umístili. Řeklo se mi, abych si místo vybral sám. Šli jsme do ‚české chalupy‘. Tam už seděl nějaký dudák [...] měl bílé dlouhé vousy, v čepici hromadu peněz. Po několika taktech jsem viděl, že nic neumí. Bylo mně líto toho starce z ‚chalupy‘ vytlačit, a tak jsem se usadil v jedné pivnici. Večer jsem hrával a spal v jednom hostinci na Žižkově, kde jsem vedle útraty vyhrál asi 2 zl. za večer. Domů z výstavy jsem něco přinesl, ale mnoho toho nebylo.“ (Holas 1925: 53) Naopak zmíněný dudák v tzv. České chalupě, která byla reprezentativním prostorem této výstavy, dopadl zřejmě mnohem lépe, jak čteme dále v Holasově textu: „Později jsem se v Měčíně od tamního faráře

16. Srov. dopis M. Zemana L. Janáčkovi ze dne 1. 7. 1895 (Uhlíková 1994: 94).

17. Veřejné produkce Pellarovy kapely na různých místech se odrážely i v jejím repertoáru, jak dokládá „nabídkový list“ samotného kapelníka – viz Příloha č. 4.

P. Šonky a učitele dozvěděl, že onen dudák, kterého Chmelíř v „české chalupě“ zastal, slul Turecek a pocházel z Měčina. Byl prý vskutku postavy vážné, imposantní. Z výstavy přinesl sobě asi na 3000 zl. To se soudí z toho, že si koupil v Měčině hned chalupu, ačkoli dříve peněz na ni neměl. Byl týž dudák patrně větší duch obchodní než umělecký. Chystal prý se ještě na cestu do Paříže, kterou by byl jistě předsevzal, kdyby ho nebyla stihla smrt.“ (Holas 1925: 53)

I když můžeme říci, že při podobných příkladech uvažujeme v intencích ekonomického a sociálního kapitálu, nelze se obejít bez kapitálu kulturního, tedy nabytých znalostí, dovedností a kvalifikace jednotlivců i skupin, jež svým držitelům poskytují různé výhody a jsou předpokladem pro získání určitého sociálního statusu (Hubáček 1996). Jeho vývojové proměny jsou totiž se stránkou ekonomickou a sociální neodmyslitelně spjaty, ovšem ve vzájemném, recipročním působení. Když se etnomuzikolog Jaroslav Markl zamýšlel nad „zlidovováním“ dechové hudby v českém prostředí, neunikly jeho pozornosti různé aspekty, které tento trend urychlovaly či zpomalovaly. V konzervativnějších prostředích, zejména na Chodsku, nacházel v lidových písních i různé posměšky, které se dotýkaly dechové hudby. Všiml si také textu hry *Strakonický dudák* z roku 1847, kde jeho autor Josef Kajetán Tyl mj. uvádí, že „nový běh světa vyžaduje ovšem celou kruchtu muzikantů, včetně trub a klarinetů“ (Markl 1976: 28).

Dechová hudba se však během 19. století postupně prosadila na českém i moravském venkově na úkor všech starších nástrojových uskupení, a to do té míry, že i na Slovácku, dnes vnímaném jako bašta hudebního folkloru, působil návrat ke smyčcové hudbě (a později příklon k nově vznikajícím cimbálovým muzikám

18. Tak např. respondenti z folklorního souboru Dolina ze Starého Města (okr. Uh. Hradiště) vzpomínali na počátky rozvoje místního folklorního hnutí následovně: „...zkraje, když tady kdysi byl Samko Dudík [cimbálová muzika myjavského primáše S. Dudíka] na nějaké zábavě, se to nikomu nelíbilo, oni byli zvyklí na ten štrajch [...], ale jak už začala fungovat Dolina a už to asi víc slyšeli tu [cimbálovou] muziku, nebo byla víc v tom styku s těma lidma, tak pak už se to přijalo.“ „Šak to samé bylo v Boršicích, oni nevěděli, co to je [cimbálová muzika], když hráli valčík a polku, tak nikdo si nešel zatančit, protože nevěděli, co vlastně a co potom, kdyby začali hrát něco jiného. [...]

s velkým cimbálem) místy zpočátku problémy.¹⁸ Zajímavou reflexi proměny hudebního vkusu i otázku ekonomické a organizační stránky hudební produkce na Slovácku, která se dotýká pozdějšího období mezi světovými válkami, ale s naší studovanou otázkou souvisí, přinášejí např. vzpomínky Josefa Kosa (1888–1967), člena Kosovy kapely z Lužic na jihomoravském Podluží. Kos v souvislosti s rozšířením dechové hudby o tzv. štrajch píše: „*Pořídili jsme si také šmycovou [sic!] muziku. V ní byly: flétna, lesní rohy, trumpeta, trombon, klarinety, basa, dvoje II. housle, I. housle a bicí nástroje. Tento orchestr šmycový uplatnil se na plesech od půl noci. Těžko si zvykali lidé na Slovácku na šmycovou muziku. Tady musela křídlovka hvízdát a udeřit řádně na buben. Hlavní u nás byla dechovka dobře sehraaná a organisovaná. Byli jsme nuceni vyvracet a napravovat všelijakých zlozvyků, které kazily dobrou hudbu dost. Týkalo se to hlavně stravy a platu, také zkracování doby hry, protože se dříve hrávalo do bílého rána. Dřívější hudby, které zde účinkovaly, nedovedly si sjednat pořádek.*“¹⁹ V dalším textu pak Kos vzpomíná na zájezd do Prahy a mezi řádky velmi přesně ukazuje, jakým způsobem byla veřejností bez romantizujících názorů vnímána hra venkovských lidových muzikantů a jakým způsobem se proměňoval socioekonomický kontext produkce venkovských hudebních uskupení v dalších letech: „*Měsíc před odjezdem do Prahy jsme pilně cvičili celá partie dohromady. Nikdo by nevěřil, že jsme slovácká kapela, domnívali se mnozí, že jsme jen za Slováky oblečení [v kroji], jak dobře jsme dovedli zahrát, byli jsme na úrovni dobrých městských hudeb.*

A o třicet roků později, to sme tam taky těžko tu cimbálku dostávali, si na ňu taky zvykali. Tam měli dechovku, ta byla celkem zavedená, a ten cimbál sa horko těžko dostával do popředí a dovčlilšku možu říct, že oni radši budú tančit při té dechovce, jak při té cimbálce, aji tyto mladé děcka.“ Etnologický ústav AV ČR, rozhovory k projektu Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích, rozhovor M. Pavlicové s respondenty ze souboru Dolina (muž, *1952; žena *1951), Staré Město, 21. 11. 2017.

19. EÚB, sign. V 3, Milada Bimková: Muzikanti a kapely na Kyjovsku a Hodonínsku, obec Lužice, s. 42. Štrajch se uvádí jako přechodná vývojová fáze mezi tradičními lidovými uskupeními (gajdošské, cimbálové, hudecké sestavy) a hudbou dechovou. V tomto případě šlo o snahu obohatit hudební instrumentář a s ním spojený taneční repertoár (např. vídeňské valčíky) poté, co se v tomto regionu dechová hudba stala pevnou součástí tanečně-hudební tradice.

V pozdější době se hudba organizovala v odborovém sdružení hudebníků, měli jsme tím své povinnosti, ale také pořádek. Upisovaly se smlouvy na hru, platily se poplatky, ale muselo se stanovené ujednání dodržovat, co se týče stravy, platu a doby hry.“²⁰

Institucionalizace hudební produkce napříč městským i venkovským prostředím a její podřízení se nejruznějším právním předpisům v praxi naráželo na přežívající zaužívané praktiky, např. s placením za „výhranek“, tedy za píseň, kterou si zpěvák či tanečník poručil: některým hudebníkům odvádějícím autorské poplatky tento přístup vadil a muzikanty, kteří svůj honorář získávali tradičním způsobem, dokonce udávali.²¹ Z pramenů vyplývá, že zaváděné předpisy týkající se hudebnické živnosti nebyly lidovým muzikantům známy, anebo je možná přehlíželi, pokud jim byla hudební produkce bez koncese a odvádění daní tolerována. Jako příklad lze uvést již zmíněného valašského muzikanta Jana Pellara, který byl několikrát udán za neoprávněné provozování živnosti. Koncesi si poprvé vyřídil až při produkci na *Národopisné výstavě československé* v Praze, kde jej k tomu vyzval policejní komisař.²² Sám později ovšem zaslal udání na svého konkurenta, muzikanta z Růžďky u Vsetína, který hrál bez platné koncese (Janušová 2016: 45). Chybějící kapelnická koncese se na počátku 20. století stala také základem ideového střetu mezi tradičními strážnickými muzikanty – dechovou (a smyčcovou) hudbou Jana Mlýnka – a dechovou hudbou kapelníka Chluda, který přišel do Strážnice v roce 1907. Vlastnil koncesi a chtěl Mlýnkovu kapelu za odváděný poplatek

20. EÚB, sign. V 3, Milada Bimková: Muzikanti a kapely na Kyjovsku a Hodonínsku, obec Lužice, s. 43.

21. Tamtéž, obec Hodonín, s. 36.

22. „Na výstavu přišel po třech dnech pan komisař, že strýc [Pellar] musí mít koncessi a že k tomu potřebuje vysvědčení, průkaz způsobilosti. [...] Ale kdo měl dosvědčit, že umí hrát? Obec? [...] Strýc musí mít vysvědčení od nějaké zkušební komise, nebo hudební školy, nebo aspoň nějaké autority, že je hudebníkem, že je schopný provozovati hudbu. [...] Jako na zavalanou přišel na výstavu do hospody skladatel Karel Weiss [sic!]. [...] Přinesl se papír, inkoust a péro a Weiss, virtuos, operní skladatel, napsal a podepsal, že „Jan Pellár z Bystřičky, okres. hejtmanství Valašské Meziříčí, 54-letý, ženatý, je schopen, aby provozoval hudbu zvláštního rázu.““ (Bubela 1907: 2) Pellarovo jméno je v pramenech a literatuře uváděno velmi nejednotně (většinou Pelár či Pellár).

organizovat. Je zřejmé, že až vzniklý problém přivedl kapelníka Mlýnka k vyřízení vlastní kapelnické koncese – do té doby mu evidentně nechyběla.²³

Nastíněná problematika ukazuje, že hudební produkce spjatá s tradiční kulturou zemědělského venkova, ale i městského prostředí byla výrazně propojena s ekonomickou motivací: pro většinu muzikantů představovala významný přivýdělek, který ovšem nezřídka přecházel v hlavní způsob obživy.²⁴ Muzikanti i jednotlivá hudební uskupení si samozřejmě často konkurovali a využívali pro získání herní příležitosti řadu různých strategií, z nichž některé bychom vnímali jako korektní (zvyšování úrovně hry, rozšiřování repertoáru, schopnost přizpůsobit se počtem muzikantů či obsazením muziky té které příležitosti...), jiné jako neférové (udávání kvůli neplacení daní či chybějící koncesi, hraní pod obvyklou cenou, veřejné snižování herní produkce tradičních muzikantů – náturistů, kteří nehráli z not ad., přebírání muzikantů konkurenci). Mnohé ze zmíněných strategií ale fungují v oblasti herní produkce za peníze samozřejmě až do současnosti.

Tzv. hraní pro zábavu zmiňují prameny zejména v souvislosti se vzdělanějšími vrstvami obyvatelstva: šlo zejména o tzv. domácí muzicírování v rodině či ve skupině přátel. Jiný rozměr získává muzicírování pro zábavu s proměnou společnosti v meziválečném období, s rostoucím množstvím volného času a s jeho uvědoměným trávením. Jednou z cest bylo i pěstování zanikajících projevů lidové kultury na půdě organizovaného hnutí: v rámci široké platformy tzv. lidové umělecké tvořivosti se postupně řadě amatérských kapel otevírá cesta spojení příjemného s užitečným a volnočasový koníček se pro řadu hudebních seskupení stává opět i vítanou příležitostí k obohacení osobního či rodinného rozpočtu.

23. EÚB, sign. V 3, Milada Bimková: Muzikanti a kapely na Kyjovsku a Hodonínsku, obec Strážnice, s. 8.

24. Jako příklad lze uvést např. houslistu Rudolfa Václavoviče (* 1879) z Hodonína, který se v létě živil především jako malíř, v zimě pak hlavně jako muzikant v místním štrajchu i dechové hudbě, kde hrál na buben. Srov. EÚB, sign. V 3, Milada Bimková: Muzikanti a kapely na Kyjovsku a Hodonínsku, obec Hodonín, s. 34.

Kulturní kapitál starších hudebních sestav tradičního venkova (v Čechách např. malá selská muzika, na Moravě gajdošské muziky a sestavy s malým cimbálem), který v průběhu druhé poloviny 19. století ztratil svou sílu kapitálu ekonomického v důsledku nástupu dechové hudby a dalších novějších hudebních uskupení, se posléze s vývojem společnosti transformoval do jiné roviny. Státní kulturní politika mu ekonomický rozměr zase vrátila, to je však už jiná kapitola v jiných společenských kulisách.

*Text vznikl s podporou Specifického výzkumu MUNI/A/1140/2020 Sociální kapitál nemateriálního kulturního dědictví řešeného Ústavem evropské etnologie FF MU a s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378076 (Etnologický ústav AV ČR, v. v. i.).

Prameny:

Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., pracoviště Brno, sbírkové a dokumentační fondy, sign. V 3, Milada Bimková: Muzikanti a kapely na Kyjovsku a Hodonínsku.

Literatura:

- BARTOŠ, František 1879: Ze života lidu moravského. Časopis *Matice moravské* 11, č. 1, s. 1–20, č. 2–3, s. 51–64.
- BUBELA, Karel 1907: Pelár na výstavě. *Valašské noviny. Týdeník věnovaný potřebám kraje. Nedělní čtení* 1, 26. 1., č. 4, s. 1–2.
- HOLAS, Čeněk 1925: Paměti hudebníků a dudáků. *Národopisný věstník československý* 18, č. 1, s. 49–68.
- HUBÁČEK, Ondřej 1996: Kulturní kapitál. In: Maříková, Hana – Petrusek, Miloslav – Vodáková, Alena (eds.): *Velký sociologický slovník I*. Praha: Karolinum, 1996, s. 474. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Kapit%C3%A1l_kulturn%C3%AD>.
- JANUŠOVÁ, Martina 2016: *Jan Pelár, muzikant, jenž by neměl být zapomenut*. Bakalářská diplomová práce. Praha: Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty.
- JERÁBEK, Richard 1976: Další příspěvky k studiu lidové kultury na Valašsku na přelomu 19. a 20. století. *Národopisné aktuality* 13, č. 2, s. 159–163.
- KONOPAS, Jan Evangelista 1899: Slavnosti na sv. Annu na Boleslavsku. *Český lid* 8, č. 6, s. 353–355.
- KURFÜRST, Pavel 2002: *Hudební nástroje*. Praha: Togga.
- KUBEŠA, Arnošt – POLÁŠEK, Jan Nepomuk 1993: *Písně z doby roboty, zbojnické a vojenské. (Valašské písníčky VII)*. Vsetín: Okresní úřad Vsetín – Okresní vlastivědné muzeum Vsetín.
- MARKL, Jaroslav 1976: Hudební folklór národního obrození a dechová hudba. *Český lid* 63, č. 1, s. 23–32.
- NOVÁK, Petr 1971: Dobové doklady o změnách tanečního repertoáru ze severovýchodních Čech v 19. století. *Český lid* 58, č. 1, s. 21–25.

- NOVOTNÝ, Pavel 2007: „Starý pán“ křečovický. *Křečovické listy* [online] č. 19 [cit. 18. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.obec-krecovice.cz/old/KRECOVICKELISTY/19/SUK_19.HTM>.
- PAVLICOVÁ, Martina 2007: *Lidová kultura a její historicko-společenské reflexe (mikro-sociální sondy)*. Brno: Ústav evropské etnologie.
- PIKART, Antonín 1929: Rvačky a pračky na Podbrdsku. (Ze studií o povaze lidu českého.) *Český lid* 29, č. 2, s. 49–53.
- TOMÍČEK, Antonín 1909: Posvícení na Litomyšlsku počátkem 19. století. *Český lid* 18, č. 1, s. 11–14.
- TONCROVÁ, Marta 2013: Od variability k tvorbě: ke vzniku nových lidových písní na Moravě a ve Slezsku ve druhé polovině 20. století. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, s. 31–42.
- TYLLNER, Lubomír 1990: Jan Perkaus (1809–1883) zapomenutý (?) jihočeský písničkář. *Český lid* 77, č. 3, s. 172–177.
- UHLÍKOVÁ, Lucie 1994: Leoš Janáček a Martin Zeman. Vzájemná korespondence. *Národopisná revue* 4, č. 3–4, s. 77–112.
- ÚLEHLA, Vladimír 1949: *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový.
- VÁCLAVÍK, Antonín 1930: *Luhačovské Zálesí*. Luhačovice: Musejní společnosti v Luhačovicích.
- VETTERL, Karel (ed.) 1994: *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819*. K tisku připravila O. Hrabalová. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- VRBKA, Josef 1947: Venkovská muzika na Hané. *Český lid* 34, č. 8, s. 148–153.
- ZICH, Otakar 1906: Píseň a tanec „do kolečka“ na Chodsku. *Český lid* 15, č. 7, s. 305–310.
- ZOGLMANN, Antonín 1910: Paměti starého učitele. *Český lid* 19, č. 8, s. 386–389.

“Play what I sing”: Economic Potential of the Bearers of Music Tradition in the Cultural Memory of the Czech Lands

The economic conditions of folk musicians or their remuneration have been mentioned rather inconsistently in sources and literature of the Czech lands. The participation of musicians in ceremonies, traditions and customs of the calendar, or family occasions was one of their natural activities in rural communities. There are relatively frequent references to paying for a song (which involved leading the singing) and playing according to a demonstrated song, which was widespread in the context of folk dances. Musicians played not only for money, but also for food, drink, or special benefits in kind. For itinerant musicians and singers, musical performances were a major source of their livelihood. Many outstanding rural musicians also earned a living by teaching various instruments. From the end of the 19th century, folk musicians and dancers found more occasions to present themselves to the public, which increased an interest in the financial issue of their production. With the coming of brass music bands and other novelty groups, older traditional rural music groups lost not only their cultural capital, but their economic capital as well. Gradually, however, the emerging folklore movement strengthened the position of folk musicians, including their financial rewards. The question of the remuneration of folk musicians has resonated in cultural memory, thus adding to the unbiased image of traditional folk culture.

Key words: Folk music and dance; payment of musicians; transformation of tradition; cultural capital.

Přílohy / Appendices:

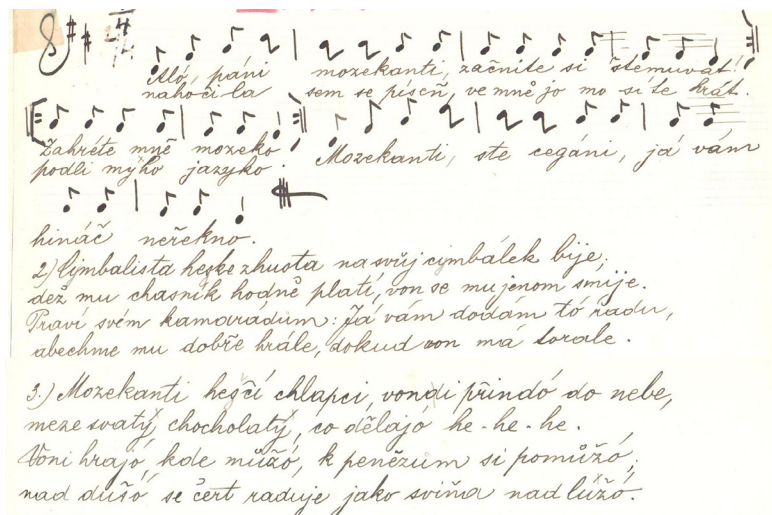


1. Při - šel jsem vás, mu - zi - kan - ti, při - šel jsem vás su - zo - vat,
sly - šel jsem je - dnu pí - sni - čku, by - ste ji mo - hli za - hrát.

Šte - muj - te si mu - zi - ku Mu - zi - kan - ti
k vů - li mé - mu ja - zy - ku!

jsou ci - ká - ni, já jim ji - nak ne - ře - knu.

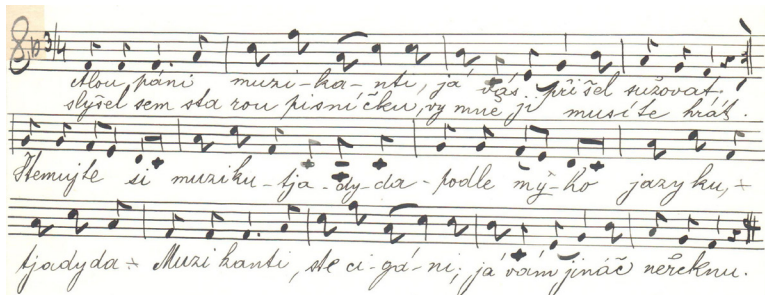
1. Přišel jsem vás, muzikanti,
přišel jsem vás sužovat,
slyšel jsem jednu písničku,
byste ji mohli zahrát.
Štemujte si muziku
k vůli mému jazyku!
Muzikanti jsou cikáni,
já jim jinak neřeknu.
2. Jak vám ta muzika řečce,
jak vám to hodně svědčí,
dyž vám hážu do cimbála,
tu hráte hodně věci.
Huslista ten se směje,
basista taky hledí,
cimbalista již děkuje,
ještě peněz nevidí.



1. Přišel jsem vás, muzikanti, začal jsem vám sužovat,
slyšel jsem jednu písničku, byste ji mohli zahrát.
Štemujte si muziku k vůli mému jazyku!
Muzikanti jsou cikáni, já jim jinak neřeknu.

2. Jak vám ta muzika řečce, jak vám to hodně svědčí,
dyž vám hážu do cimbála, tu hráte hodně věci.
Huslista ten se směje, basista taky hledí,
cimbalista již děkuje, ještě peněz nevidí.

1a. Zápis z Ottnice, 1819 (Vetterl 1994: 262). 1b. Zápis ze Šaratic Uhřetice, 1909 (EÚB, sign. A 465/10) / 1a. Folk song from Ottnice, 1819 (Vetterl 1994: 262); 1b. Folk song from Šaratic, 1909 (EÚB, sign. A 465/10)



2. Napřed začnu vychvalovat toho s tma huslára;
 ten by byl lepší udělal, kdyby byl zůstal doma.
 Sta nás peněz naloudil, nás k muiše navodil.
 Mui kanti, jstě cigáni; ja vám jináč nepovím.

- 3) Cimbalista vřdycky na svůj cimbálek pere;
 když mu na něj hodně hráni, po straně se vsmieje,
 s ka: Bratři, kamarádi, ja bych vám byl te rady,
 abychme jim hodně hráli, dokud peníze mají.



2a



2b



2a. Otvor pro vhažování mincí ve spodní části ozvučné desky malého bezpedálového cimbalu z východní Moravy. 2b. Otvor pro vybírání mincí ve spodním lubu cimbalu. Foto Marian Friedl / 2a. Coin slot at the bottom of the soundboard of an East-Moravian dulcimer. 2b. Hole for removing coins in the lower bout of the same musical instrument. Photo Marian Friedl



3. Gajdy se zahnutou melodickou píšťalou, do níž tanečníci vhažovaly gajdošovi peníze. Hudecké trio Holásků-Mináriků z Kopanic, 1895. Státní okresní archiv Uherské Hradiště, fond Pozůstalost Josef Černíka / A bagpipe with a curved melody pipe into which the dancers threw money to the bagpiper. Folk musicians from the Kopanice Region (East Moravia), 1895 (musicians from the Holásek family, called Minárici). State District Archive Uherské Hradiště, Josef Černík's estate fund

Hele tetry pane Valch
 Ja val padepary was uje od.
 esnej' puznacou jin a na
 wewomost soam dawam ze
 ja to prawy kachnick kate
 shy' kudy kugachy prajeru
 treba posaway nej sem ale
 moj' kudebnici to sobe prae
 ji abyh byl jezich wzpomoi
 cinik. a taly sam dawam tem
 Malichy podnik ze kuz' je
 bylo zapotrieby z nejstarsi

meim' ale melni se oto
 nebraty sakna tou jedinou
 dni tolik nestoji sem
 was' meryj pntel
 Jan Pellar
 z woskeho

wlaske knižky knt ze jich
 skitene dokazi knt na
 klavinet ataly sponchodici
 Zenskui Tancit toty mino
 Ysh ktere mane na pomie
 ne, toty ktere pried to pade
 rati lety se krawaly to j.
 1. Zash
 2. Katanacka
 3. Katanacka
 4. Katanacka kiejacka
 5. Katanacka katekera
 6. Kojack

8. Zidofka
 9. Dweriak
 10. Zash a knižky
 11. Zash
 a t. d. a t. d. kudo s pomene
 woscho se do kazi
 jendze kude potieba
 kude tab, to sobe prae Ota
 tne was jete peline pozin
 awinji wbyte mohel pro
 mie zamalit plat tak
 byh se sam melni od

4. Dopis s nabídkou hudební produkce valašského kapelníka Jana Pellara (1844–1907)
 Trankripce přetištěna in Jeřábek 1976: 163 / Letter offering music production of bandleader
 Jan Pellar (1844–1907) from the Moravian Wallachia region. Transcription reprinted in
 Jeřábek 1976: 163

**Platy muzikantů dle vzpomínek R. Husaříka (* 1889),
člena dechové a smyčcové kapely Jindřicha Krejčího z Hodonína**

Před 1. světovou válkou

Za pohřeb.... 1 zlatý
Za výlet.... 2 zlaté 50 krejcarů
Za ples s celým zaopatřením.... 3 zlaté
Za ples bez zaopatření.... 4 zlaté
Taneční hodiny.... 1 koruna rakouská a 2 piva
[1892 zavedení rakouské koruny 2 K = 1 zlatý]

Po 1. světové válce

Za pohřeb.... 15 Kč
Za ples.... 60 Kč, večeře a pivo
Tancovačka... 30 Kč (od 20 hod. do 24 hod.)
Taneční hodiny... 15 Kč (za dvě hodiny)
[1919 vzniká nová československá koruna, několik let se však používaly také
kolkované rakousko-uherské bankovky]

**Musician's salaries according to R. Husařík (born 1889),
member of Jindřich Krejčí band from Hodonín**

Before World War I

For a funeral.... 1 gold
At an outing.... 2 gold 50 kreutzer
For the ball with full provision 3 gold
For the ball without provision.... 4 gold
Dance classes.... 1 Austrian crown and 2 beers
[in 1892, Austrian crown was introduced, 2 crowns = 1 gold]

Salaries after World War I

For a funeral.... 15 CZK
For a ball.... 60 CZK, supper and beer
Dance party.... 30 CZK (from 8. p. m. to 12 p. m.)
Dance classes.... 15 CZK (for two hours)
[in 1919 the new Czechoslovak crown was created, but for several years
the Austro-Hungarian stamped banknotes were also used]

*5. EÚB, sign. V 3, Milada Bimková: Muzikanti a kapely na Kyjovsku a Hodonínsku, obec
Hodonín, s. 34 / EÚB, sign. V 3, Milada Bimková: Musicians and Bands in the Regions of
Kyjov and Hodonín, the municipality of Hodonín, p. 34*

“PLAY WHAT I SING”: ECONOMIC POTENTIAL OF THE BEARERS OF MUSIC TRADITION IN THE CULTURAL MEMORY OF THE CZECH LANDS

Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková

Within Czech ethnology, which took shape from the end of the 19th century onwards, the various people interested in folk culture did not deliberately seek answers to social or economic questions. Nevertheless, a study of the sources shows that even the authors of chronicle records or various texts focusing on folk traditions occasionally, although mostly unintentionally, commented on this information. However, their frequency varies and, in terms of the intangible culture that is the focus of our interest, this information is often isolated. The romantic conception of folklore heritage, which still often accompanies many authors even today, has mostly eliminated this type of knowledge, and even the developing folklore studies have not specialised much in this issue. In defence of the researchers of previous generations, however, it must be added that their efforts to record the rapidly disappearing folklore manifestations and at the same time to find the first theoretical ways to evaluate this legacy did not allow them to pursue many other stimulating research directions that would be of great interest to us today.

We learn about the economic conditions of musicians, or their remuneration in the context of a given production in the sources and literature of various provenance, often in autobiographical memoirs or records of eyewitness accounts. The participation of musicians in ceremonies, traditions and customs of the calendar or family was one of their natural activities in rural communities. Nevertheless, the specific form of this participation was influenced by various factors, especially economic ones. Jan Evangelista Konopas (1833-1909), a Bible reader and well-read person, for example, wrote about the mid-19th-century evening music sessions beneath the windows in Mladá Boleslav on the eve of St Anne's Day:

“When they had played three or four pieces in front of the dwelling, before they honoured all the Annas in turn throughout

the village, it was almost midnight. [...] the unmarried youths felt sorry that the nice music was not played for dancing, so they took some girls to dance around the village on the green lawn. Since the musicians made money and each took home a few silver twenties, they agreed to give the Annas a 'ball'¹ on their name day the next day, at which all the Annas would dance.” (Konopas 1899: 23)

The targeted economic profit derived from carolling and playing music for dancing was particularly evident among teachers; in the period before the reforms of Empress Maria Theresa (the school reform took place in 1774), it was essentially their main income. Although the provision for teachers was expanded as part of the development of the school system, it was still insufficient, as is shown in the memoirs of Josef Suk, Sr., the father of Czech composer Josef Suk. He started as a teacher in Křečovice, Central Bohemia, in 1846, under dismal conditions:

“There was no salary! After the hard, strenuous work at school, a budding teacher had to earn extra money just to clothe himself – often by playing in pubs. Then what awaited me at carol time? Every day in January, after the hard work at school, in the worst frost and snow, I had to write [the names of] the three kings on the doors in the village, sing and give the people in the houses a New Year’s wish.” (Novotný 2007)

Jan Bittner (1812-1902), a teacher from Domažlice, expresses a similar view in his memoirs, also recalling that teachers were respected more as musicians (Zoglmann 1910: 386). Many sources from across the regions provide evidence of teachers in these capacities. For example, the chronicle of the village of Stříbrnice, near Uherské Hradiště, refers to the teacher Tomáš Marek, who taught there from 1800-1830. *“He was very popular; holding the office of village scribe, bandleader, and so on. Not a baptism, introduction, wedding, funeral, purchase, sale, or dance was held without him. He was an unbounded master who everyone listened to – from the burgomaster to the shepherd. At the dances, the*

1. Dance parties on the name day of Josef or Anna took place in the Czech countryside in the second half of the 20th century. They have been held in a more modern form until the present day.

bachelors had to follow [in their singing] what he played. For this he received from the citizens [a little of] everything that their larders contained.” (Pavlicová 2007: 67)

Financial motivation was a basic impulse for folk musicians, as it represented a significant addition to their main livelihood. The desire to obtain as much money as possible was very strong, as shown, by the description of a Litomyšl feast from the early 19th century:

“The musicians would sit at the table and then ‘stop’. When a young man gave them a groschen or two² they would immediately play with great vigour. They were paid for a song, so whichever tune [one of the young men] began to sing was the song they played. ‘What I sing you should play for me and take good care of me!’ was the rule. There used to be so many bachelors that an apple couldn’t even drop, but the singing and dancing space had to be empty, and whoever got in was in danger of being slapped if he avoided paying.” (Tomíček 1909: 13)

The avoidance of payment by singer/dancers was not a rare occurrence, as this vice is mentioned in sources across regions. For example, collector Vincent Socha (1903-1970) describes in a manuscript monograph of the village of Měrkovice the course of a feast dance party, here called a *krmáš*:

“The actual feast [...] started on Monday. [...] The musicians played only the pieces that had been paid for. Those who paid could request what they wanted to be played, but everyone danced. In those days, one song was worth six kreutzers. Many, however, managed to arrange it so that they danced all day, but gave the musicians nothing. [...] On Mondays, however, there were only the older farmers at the inn. The young people had their feast on Tuesdays [...] The music was again paid according to the number of songs played. However, the young people were not so lenient with those who only came to dance but did not want to pay, and therefore quite often fights would break out.”³

2. Two groschen equals six kreutzer.

3. CF. EÚB, sign. R 10, file XIV, Vincenc Socha: Monografie obce Měrkovic [Monograph of the municipality of Měrkovice], no date, p. 71-72.

Paying for a song was a widespread custom across the Czech lands. It is also mentioned by the collector František Bartoš in his treatise *Ze života lidu moravského* [From the Life of the Moravian People] in the passage devoted to the *koulaná* dance:

“The musicians sat at the table, but the first violinist, who was the bandleader, usually stood. A young man would come up, throw a double-groschen on the dulcimer and sing a song. The fiddler and the other musicians had to immediately fall into rhythm with his singing and play the song [...] repeating it over and over again [...] until another young man came up to the dulcimer with a new song and another double-groschen. [...] A single dance of the koulaná could last for a quarter of an hour or more.” (Bartoš 1879: 4)

Bartoš’s information refers to the mid-19th century, but the tradition persisted into the first half of the 20th century, as Vladimír Úlehla demonstrates in his book *Živá píseň* (Living Song), a detailed work of the music, song and dance folklore practice of the town of Strážnice in the Slovácko region and its surroundings. Based on the memories of his respondents, Úlehla describes some interesting associations connected with paying for a song, such as *“the singer’s right to take his money back if the musicians didn’t pick up on the tune when he began to play”* (Úlehla 1949: 69), or the singers’ efforts to prolong the lyrics so that they did not have to pay for another song. He also mentions in this context a certain singer/dancer who allegedly sang sixty-one verses to one tune at a *danaj* dance (ibid.: 71). In a chapter devoted to the origins of the folk song lyrics recorded in Strážnice and the process of variation, Úlehla reflects on the long-term consequence of the “economic” reasoning of singers paying for one song:

“At the first moment, one could certainly notice how the lyrics were forcibly linked to each other, but the concern that the musicians should not notice this and demand another six coins led the singer to bold abbreviations and combinations which [...] could sometimes perfectly hide the original combination, so that without many comparative documents, one could no longer perceive what a conglutination the lyrics were.” (Ibid: 249)

A closer study of these textual distortions (combining the lyrics of several songs) reveals that this is not a regionally specific

phenomenon, but a characteristic feature of Moravian folk song generally. Music folklorist Olga Hrabalová estimated that songs with textual distortions accounted for up to 60 % of the recorded material.⁴ This was mainly the result of the creation of new lyrics to existing tunes (cf. Toncrová 2013), although the payment to musicians for a single song/tune clearly played a role in this respect. However, as Úlehla also recalls, the reputation of folk bands especially included the musicians' abilities to play the song flawlessly [based only on the very start of the singing]. Some singers therefore tried to approach the musical band with an unfamiliar tune and distinguish themselves by getting the musicians into trouble: "...*they were looking for new and difficult tunes that nobody knew, and which would surprise the musicians. This is one of the reasons why some songs spread throughout the Carpathian Mountain range.*" (Úlehla 1949: 72). This effort of the singers is very nicely reflected in the many variants of the folk song with the lyrical incipit *Alou, gentlemen musicians, I have come to trouble you*, in continuations such as "*I heard an old song, you must play it for me*" or "*I have learned a song, you must play it for me*" or "*I remembered a song, you must play it for me*" (see Appendix No. 1a, 1b, 1c). The following stanzas of the song then reflect several musicians' economic practices. Of these, besides the practice of "wheeling" money from young show-off singer/dancers who were willing to spend a lot of money for the sake of their own prestige, the special practice of paying – called "dulcimer throwing" – is especially interesting. For this reason, small table dulcimers had a hole in the bottom of the sounding board for throwing in money and another hole in the bottom rib for collecting coins (see Appendix No. 2a, 2b). Even more interesting in this respect is the custom of throwing money to the bagpiper into a curved melody pipe (see Appendix No. 3), which is mentioned in connection with the dances in the mid-19th century in the monograph *Luhačovské Zálesí* (Václavík 1930: 488). The lyrics of the folk song in turn reflect the throwing of money into the back pipe called *huk*:

4. This is according to the oral report of Dr. Marta Toncrová, a long-time colleague of Olga Hrabalová.

- | | |
|---|--|
| <p>1. Aj, to býl gajdoš,
co gajdováł za groš,
dała sem mu dva grejcary
a on mjél grejcar dost’.</p> <p>2. Nebyły hody,
dyž nehrály gajdy,
chlapci házali do huka,
on zas do klobúka.</p> | <p>1. He was a bagpipe player
Who played for one groschen
I gave him two groschens
And he had groschen enough.</p> <p>2. It would not be a feast
If there was no bagpipe music
Young men threw into a back pipe
While he into his hat.</p> <p style="text-align: right;">(Kubeša – Polášek 1993: č. 70)</p> |
|---|--|

References to paying for a song (to lead the singing) and playing according to a demonstrated song are quite frequent in the sources; in the context of folk dances, it was a very widespread custom that survived in the rural environment in the first half of the 20th century, when official musicians led by a licensed bandleader were paid a prearranged amount. For example, a *štrajch*⁵ band used to play for such pre-arranged money, called “played-off” money, in Hodonín at the U Stehlíka inn (later U Mrkůsa) before the First World War. Clarinettist Rudolf Husařík (*1889) recalled:

“Money was collected on a plate for the musicians, who played according to the wishes of the patrons, and according to a demonstrated song as well. It was mainly the butchers’ journey-men who came to this inn to be entertained. Musicians would play from 7 p.m. to 12 midnight, often every Saturday and Sunday. When there was a cattle market, they played on Mondays as well.”

The apportioning of the money that was earned was then done by the older musicians who gave the younger ones *“some gold for the evening but took the larger sums to share only among themselves.”*⁶

5. *Štrajch* – a label for a musical grouping combining instruments such as violin, viola, clarinet, flute, double bass, trumpet, flugelhorn, and drums. Most often they were five- to ten-piece bands. They spread in the Czech and Moravian countryside from the 1860s until gradually disappearing in the 1950s. They were replaced by brass music bands (Kurfürst 2002: 765).
6. EÚB, sign. V 3, Milada Bimková: Muzikanti a kapely na Kyjovsku a Hodonínsku, obec Hodonín [Musicians and Bands in the Regions of Kyjov and Hodonín, the municipality of Hodonín], p. 35.

This practice was closely related to the traditional way of learning to play musical instruments, especially among the “natural musicians” – folk musicians who did not know how to read music and played only by ear. According to organologist Pavel Kurfürst, “*the apprentice musician did not pay anyone in the band for lessons but was usually not entitled to a share of the band’s earnings, which went to the other members of the band for a certain period.*” (Kurfürst 2002: 795).

As was already mentioned, musicians played not only for money, but also for food and especially drink, and in the countryside also for benefits in kind, such as for “*sesyp*” (i.e. grain poured into a sack, or for ears of corn) during the carnival rounds, or when they were invited by bachelors to provide musical accompaniment on the Easter Monday rounds.

It cannot be forgotten, however, that performances of folk musicianship and singing/dancing did not only take place in the scheme of a big dance party or a wider group of musicians. The source documents often refer to much more intimate occasions, without a formal function, and sometimes even with the musical accompaniment of only a single musician. The above-mentioned article from the Litomyšl area states: “*Outside of the feast, a hurdy-gurdy player from Poříč was available for dance accompaniments. He was playing, stomping, and singing until the pub shook.*” (Tomíček 1909: 13) Another example, this time from Moravia, mentions a blind woman harpist from the community of Syrovín in the Slovácko region, born in 1840: “*The boys from Moravský Písek used to come for her by wagon whenever they wanted to have a dance in the tavern on weekdays. According to witnesses, this continued until around 1890.*”⁷ Ethnographic literature brings dozens of references to Czech bagpipers and Moravian bagpipe and dulcimer players, who accompanied the dancing and singing of mainly young people at unofficial dance parties. The reason for the musical accompaniment of a single musician was not only the economic aspect, but also the

7. EÚB, sign. V 3, Milada Bimková: Muzikanti a kapely na Kyjovsku a Hodonínsku, obec Moravský Písek [Musicians and Bands in the Regions of Kyjov and Hodonín, the municipality of Moravský Písek], p. 1.

often-cramped space for song/dance.⁸ Valuable evidence in folklore studies is also provided in the notes of the teacher Věnceslav Metelka (1807-1867) from Paseky nad Jizerou. They have already been analysed several times and have been approached from the point of view of dance and music, especially by ethno-choreologist Petr Novák. He draws attention specifically to traditional dance occasions taking place in small pubs or cottages: *“As a rule, these were not played by trained musicians like Metelka, but by amateur or travelling musicians – harpists, accordionists or just hurdy-gurdy players.”* (Novák 1971: 22).

Musical performances as a major source of income were also typical for itinerant musicians or singers, whose fate was usually among the most difficult.⁹ There are rather isolated, general references to the activities of these singers or instrumentalists, which are summarised by Pavel Kurfürst in one of the chapters of his monograph on musical instruments (Kurfürst 2002: 787-794). It should also not be forgotten that in the second half of the 19th century, various clubs and associations gradually began to play an increasingly prominent role in social life. In his reminiscences of the life of musicians in the region of Haná, Josef Vrbka states that in the 1860s, musicians from Náklo received 20-40 kreutzers per evening for a performance by a singing society, 40 kreutzers per evening for playing for a dance party, and *“from each gold piece collected in admission, they received an extra 40 kreutzers, which*

8. For example, in Otakar Zich's study *The Song and Dance do kolečka in Chodsko*, we read: *“And the pubs are so small! No idea about some ‘ballroom.’ They are no bigger than the rooms in farmhouses.”* (Zich 1906: 307)

9. For example, Štěpán Hudec of Mistřín (b. 1908) recollected two itinerant musicians who appeared in this locality during his childhood and remained there. The first was a wandering piper who was said to be Italian. The other was a military veteran named Večerka, a clarinetist who used to play for bread. *“He used to walk around the village from early morning. As soon as the sun came up, he whistled, and the children would wake up and run out in front of the house. Večerka continued to play all day on the clarinet. They were rather complex pieces that he most likely knew from military music bands. The boys admired him, but they also made fun of him, as did the women, for whistling something that no one knew. He didn't play songs.”* EÚB, sign. V 3, Milada Bimková: Muzikanti a kapely na Kyjovsku a Hodonínsku, obec Mistřín [Musicians and Bands in the Regions of Kyjov and Hodonín, the municipality of Mistřín], p. 31.

was then distributed to everyone.” (Vrbka 1947: 148) The same author also states that as late as the beginning of the 19th century, musicians were paid from the money collected by the bachelors on Shrovetide (ibid.: 148). He also makes an interesting comment on the social classification of folk musicians. Most of the musicians were “rural labourers or sub-peasants”, that is, not the wealthier farmers who were at the same time labour-bound to their larger farms. The musician’s earnings, however, supplemented the income of the poorer “crofters” very well (ibid.: 152).

Many outstanding musicians from the folk circles also earned their living by teaching various instruments. Lubomír Tyllner in his article about the South Bohemian musician Jan Perkaus (1809-1883) says: “*He could play most musical instruments, some of which, such as the double bass, he made himself. He taught music to hundreds of children from Hlína and the surrounding area.*” (Tyllner 1990: 173) In the countryside, this pedagogical practice continued until the mid-20th century (Pavlicová 2007: 82-83).

The period at the end of the 19th century, with its intense interest in folk culture and the increasingly frequent presentations of folk musicians and dancers to the public, brought the financial issue even more strongly into their productions. This was not only in terms of preparation and organisation, but also in terms of remuneration for the performers. At the *Czechoslovak Ethnographic Exhibition* in Prague in 1895, which lasted six months, musicians from both the regions of Hornácko and Moravian Wallachia took on the role of musicians playing for the entertainment of the public. The former, led by Pavel Trn (1841–1917), the legendary lead violinist from the Hornácko region, played in a taproom located in the rear wing of a farm building removed from Čičmany,¹⁰ Slovakia. The latter, led by the famous bandleader Jan Pellar (1844–1907), played in the Wallachian pub *Na posledním groši* [The Last Kreutzer].¹¹

10. Cf. A letter from Martin Zeman to Leoš Janáček dated July 1, 1895 (Uhlíková 1994: 94).

11. Public productions of Pellar’s band in various locations were also reflected in its repertoire, as evidenced by the “song list” of the bandleader himself (see Appendix No. 4). Pellar’s name is given in sources as Pelár or Pellár, too.

The observations of many collectors expressed the ambivalence of the developmental changes of musical groups in relation to specific local customs and traditions. Čeněk Holas provided valuable information in his contribution *Paměti hudebníků a dudáků* [Memoirs of musicians and pipers] (1925), which created a mosaic of the numerous personalities he met while studying folk music traditions in Bohemia. The bagpiper Josef Chmelíř from Domažlice, otherwise a basket-maker by trade, recalled his visit to the *Jubilee Exhibition* in Prague in 1891:

“I found myself tucked away in a place where I didn’t have an audience. The editor Vaněk from Domažlice saw me there, recognized me by my folk costume and went with me to the office to get a better position. I was told to choose a place myself. We went to the ‘Czech Cottage’ [a typical Czech village house presented at the exhibition]. There was already a piper sitting there. [...] He had a long white beard and a pile of money in his cap. After a few bars of music, I saw that he didn’t know anything. I felt sorry to push the old man out of the ‘Czech Cottage’ so I set up in a beer hall. In the evening, I played and slept at an inn in the Prague district of Žižkov, where I spent money for food and lodging. I paid 2 gold a night but apart from it earned about 2 gold pieces. I did bring home something from the exhibition, but not much.” (Holas 1925: 53)

On the other hand, the aforementioned piper in the “Czech Cottage”, which was a prestigious space of the exhibition, probably earned much more, as is evidenced in the text by Čeněk Holas:

“Later, in Měčín, I learned from the local parish priest Šonka and a teacher that the piper who Chmelíř met in the ‘Czech Cottage’ was called Turecek and came from Měčín. He was said to be a serious, imposing figure. He brought about 3,000 gold pieces from the exhibition. This is presumed from the fact that he bought a cottage in Měčín immediately, although he had no money for it before. He was probably more of a businessman rather than an artistic spirit. It is said that he was preparing for a journey to Paris, which he would certainly have undertaken if death had not taken him.” (Holas 1925: 53)

Although we can say that in such examples we think in terms of economic and social capital, we cannot do without cultural capital, that is, the acquired knowledge, skills and qualifications of individuals and groups, which provide their holders with various benefits and are a prerequisite for acquiring a certain social status (Hubáček 1996). Its developmental changes are inherently linked to economic and social aspects, but in reciprocal and mutual interaction. When ethnomusicologist Jaroslav Markl reflected on the “popularization” of brass band music in the Czech context, various aspects that accelerated or slowed down this trend did not escape his attention. In the more conservative environments, especially in the region of Chodsko, he found various mocking references to brass band music in folk songs. He also noted the text of the theatre play *Strakonický dudák* [The Strakonice Piper] from 1847, where its author J. K. Tyl states that “*the new course of the world requires... a whole gallery of musicians, including trumpets and clarinets.*” (Markl 1976: 28)

During the 19th century, however, brass music bands gradually gained ground in the Bohemian and Moravian countryside at the expense of all older instrumental groups, to such an extent that even in the Slovácko region, today perceived as a bastion of musical folklore, the return to string music (and later the inclination towards the newly emerging cimbalom bands) caused problems at first. An interesting reflection on the change in musical taste and the question of the economic and organisational aspects of music production in the Slovácko region touches on the inter-war period. One example is provided in the memoirs of Josef Kos (1888-1967) by a member of Kos’s band from Lužice in the South Moravian region of Podluží. Kos refers to the extension of brass music band by the so-called *štrajch*:

“We also got some string music. It included flute, horns, trumpet, trombone, clarinets, double bass, two second violins, first violin, and percussion instruments. This orchestra got practice at balls from midnight onwards. It was difficult for the people of the Slovácko region to get used to string music. Here the flugelhorn had to whistle, and the drum had to keep the rhythm. The main thing in our country was a well-coordinated and organized brass

music band. We were forced to refute and correct all sorts of bad habits that spoiled good music somehow. It was mainly about food and pay, as well as shortening the playing time, because they would play until dawn. The musical groups that played here previously did not demand strict paying rules.”¹²

In the following text, Kos recalls a trip to Prague and between the lines shows very precisely how the playing of rural folk musicians was perceived by the public without romanticising views and how the socio-economic context of the production of rural musical groups changed in the following years:

“A month before we left for Prague, we practiced hard with the whole band. No one would believe that we were a Slovácko band; many believed that we were just dressed as people from Slovácko [in folk costumes]. We could play well; we were on the level of good urban bands. In later times, the music was organized in the musicians’ union, and we had our duties, but we also had formal considerations. Contracts were signed to play and dues were paid, but the provided arrangements had to be followed as far as food, pay and playing time were concerned.”¹³

The institutionalization of music production across urban and rural environments and its submission to various legal regulations in practice came up against surviving practices, such as the practice of paying for a “gain”, that is, for a song that a singer or dancer had commissioned: some royalty-paying musicians resented this approach and even denounced¹⁴ musicians who gained their earnings in the traditional way. Sources suggest that the regulations that were introduced concerning the musicians’ trade were not known to folk musicians, or perhaps they ignored them, as they

12. EÚB, sign. V 3, Milada Bimková: Muzikanti a kapely na Kyjovsku a Hodonínsku, obec Lužice [Musicians and Bands in the Regions of Kyjov and Hodonín, the municipality of Lužice], p. 42. *Štrajch* is understood as a transitional development phase between traditional folk music groups (pipe, dulcimer, and string line-ups) and brass band music. In this case, it was an effort to enrich the musical orchestration and the associated dance repertoire (e.g., Viennese waltzes) after brass music bands became a solid part of the dance-music tradition in the region.

13. Ibid, p. 43.

14. Ibid, the municipality of Hodonín, p. 36.

tolerated music production without a licence or tax payments. As an example, we can again name musician Jan Pellar from the Moravian Wallachia region, who was denounced several times for unauthorised trading. The first time he obtained a concession was during a production at the *Czechoslavic Ethnographic Exhibition* in Prague, where he was asked to do so by the police superintendent. Later, however, he himself sent a denunciation against a competitor in his home region who was performing without a valid concession (Janušová 2016: 45). At the beginning of the 20th century, the lack of a bandmaster's concession also became the basis of an ideological clash between the traditional Strážnice musicians – the brass (and string) music band of Jan Mlýnek – and the brass music band of the bandmaster Chlud, who came to Strážnice in 1907. He owned a concession and wanted to organize Mlýnek's band for a fee. It is obvious that it was finally the problem that led the bandmaster Mlýnek to arrange his own band concession. Until then, he obviously did not lack one.¹⁵

The above-mentioned issues show that music production, linked to the traditional culture of rural and urban areas, was strongly connected with economic motivation: for most musicians it represented a significant income, which often turned into their main livelihood.¹⁶ Of course, musicians and individual musical groups often competed with each other, and used a number of different strategies to gain playing opportunities. Some of these we would see as correct (raising the level of performance, expanding the repertoire, being able to adapt the number of musicians or fit the repertoire on the occasion...); others as unfair (denouncing for non-payment of taxes or lack of a concession, playing below the usual price, openly criticising the qualities of folk musicians

15. Ibid, the municipality of Strážnice, p. 8.

16. An example is the violinist Rudolf Václavovič (born 1879) from Hodonín, who made his living in the summer mainly as a painter, and in winter mainly as a musician in local *štrajch* music band and brass music band, where he played the drum. CF EÚB, sign. V 3, Milada Bimková: Muzikanti a kapely na Kyjovsku a Hodonínsku, obec Hodonín [Musicians and Bands in the Regions of Kyjov and Hodonín, the municipality of Hodonín], p. 34.

who did not play from sheet music, taking over musicians from competitors). Many of the strategies mentioned have worked in the field of music production for money up to the present day.

As for the idea of playing for fun, it is mentioned in the sources mainly in connection with the more educated classes of the population: it was mainly home music-making in the family or in a group of friends. Music-making for fun took on a different dimension with the transformation of society in the interwar period, with the increasing amount of leisure time and its conscious spending. One of the ways was the cultivation of the disappearing manifestations of folk culture within the organised movement: there such activities were labelled folk artistic creativity. The way of combining the pleasant with the useful gradually opened the way for many amateur bands, and the leisure hobby once again became a welcome opportunity for many musical groups to enrich the personal or family budget.

The cultural capital of the earlier musical ensembles of the traditional countryside (in Moravia, pipe bands and dulcimer bands) lost their economic capital during the second half of the 19th century as a result of the rise of brass bands and other newer musical groups. This was eventually transformed into a different dimension as society developed and state cultural policy restored its economic dimension.

*The text was written with the support of the MUNI/A/1140/2020 specific research study The Social Capital of Intangible Cultural Heritage at the Department of European Ethnology of the Faculty of Arts, Masaryk University, and with the institutional support of the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, RVO: 68378076.

Sources:

EÚB: Institute of Ethnology, Czech Academy of Sciences, branch Brno; document collections and archives; Sign. V 3, Milada Bimková: Muzikanti a kapely na Kyjovsku a Hodonínsku [Musicians and Bands in the Regions of Kyjov and Hodonín]. Manuscript.

Bibliography:

- BARTOŠ, František 1879: "Ze života lidu moravského [From the Life of the Moravian People]." *Časopis Matice moravské* 11 (1): 1–20, (2-3): 51–64.
- BUBELA, Karel 1907: "Pelár na výstavě [Pelár at the Exhibition]." *Valašské noviny. Týdeník věnovaný potřebám kraje. Nedělní čtení* 1 (4): 1–2.
- HOLAS, Čeněk 1925: "Paměti hudebníků a dudáků [The Memoirs of Musicians and Pipers]." *Národopisný věstník československý* 18 (1): 49–68.
- HUBÁČEK, Ondřej 1996: "Kulturní kapitál [Cultural Capital]." In *Velký sociologický slovník I*, edited by Hana Maříková, Miloslav Petrušek, and Alena Vodáková. Praha: Karolinum, 1996. 474. Available at: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Kapit%C3%A1l_kulturn%C3%AD>.
- JANUŠOVÁ, Martina 2016: *Jan Pelár, muzikant, jenž by neměl být zapomenut. [Jan Pelár, Musician Whose Name Should Not Be Forgotten]*. Bachelor theses. Praha: Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty.
- JERÁBEK, Richard 1976: "Další příspěvky k studiu lidové kultury na Valašsku na přelomu 19. a 20. století [Further Comments on the Study of Folk Culture in Moravian Wallachia at the Turn of 19th and 20th Centuries]." *Národopisné aktuality* 13 (2): 159–163.
- KONOPAS, Jan Evangelista 1899: "Slavnosti na sv. Annu na Boleslavsku [St Ann Day's Feasts in the Region of Boleslav]." *Český lid* 8 (6): 353–355.
- KURFÜRST, Pavel 2002: *Hudební nástroje [Musical Instruments]*. Praha: Togga.
- KUBEŠA, Arnošt – POLÁŠEK, Jan Nepomuk 1993: *Písně z doby roboty, zbojnické a vojenské. Valaské písničky VII [Songs from the Period of Compulsory Labour, Outlaw Songs, Military Songs. Moravian Wallachia Songs VII]*. Vsetín: Okresní úřad Vsetín – Okresní vlastivědné muzeum Vsetín.
- MARKL, Jaroslav 1976: "Hudební folklór národního obrození a dechová hudba [Musical Folklore of the National Enlightenment and Brass Band Music]." *Český lid* 63 (1): 23–32.
- NOVÁK, Petr 1971: "Dobové doklady o změnách tanečního repertoáru ze severovýchodních Čech v 19. století [Period Evidences on the Changes of the Dance Repertoire in North-eastern Bohemia in the 19th Century]." *Český lid* 58 (1): 21–25.
- NOVOTNÝ, Pavel 2007: "Starý pán" křečovický [The Old Man of Křečovice]." *Křečovické listy* [online] no. 19 [accessed July 18, 2021]. Available at: <https://www.obec-krecovice.cz/old/KRECOVICKELISTY/19/SUK_19.HTM>.
- PAVLICOVÁ, Martina 2007: *Lidová kultura a její historicko-společenské reflexe (mikro-sociální sondy) [Folk Culture and Its Historical and Social Reflections (Micro-social Probes)]*. Brno: Ústav evropské etnologie.
- PIKART, Antonín 1929: "Rvačky a pračky na Podbrdsku (Ze studií o povaze lidu českého) [Fights and Brawls in the Region of Podbrdsko (From the Studies on the Nature of the Czech People)]." *Český lid* 29 (2): 49–53.
- TOMÍČEK, Antonín 1909: "Posvícení na Litomyšlsku počátkem 19. století [Feasts in the Region of Litomyšl in the Beginning of the 19th Century]." *Český lid* 18 (1): 11–14.

- TONCROVÁ, Marta 2013: "Od variability k tvorbě: ke vzniku nových lidových písní na Moravě a ve Slezsku ve druhé polovině 20. století [From Variability to Creation: On the Origin of New Folk Songs in Moravia and Silesia in the Second Half of the 20th Century]." In *Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie*, edited by Irena Příbylová and Lucie Uhlíková. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou. 31–42.
- TYLLNER, Lubomír 1990: "Jan Perkaus (1809–1883), zapomenutý (?) jihočeský písničkář [Jan Perkaus (1809–1883), the Forgotten (?) South-Bohemian Songster]." *Český lid* 77 (3): 172–177.
- UHLÍKOVÁ, Lucie 1994: "Leoš Janáček a Martin Zeman. Vzájemná korespondence [Leoš Janáček and Martin Zeman. Mutual Correspondence]." *Národopisná revue* 4 (3–4): 77–112.
- ÚLEHLA, Vladimír 1949: *Živá píseň [Living Song]*. Praha: Fr. Borový.
- VÁCLAVÍK, Antonín 1930: *Luhačovské Zálesí [The Region of Luhačovské Zálesí]*. Luhačovice: Musejní společnosti v Luhačovicích.
- VETTERL, Karel (ed.) 1994: *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819 [Gubernial Collection of Songs and Instrumental Music from Moravia and Silesia from 1819]*. Edited by Olga Hrabalová. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- VRBKA, Josef 1947: "Venkovská muzika na Hané [Rural Music Bands in the Region of Haná]." *Český lid* 34 (8): 148–153.
- ZICH, Otakar 1906: "Píseň a tanec „do kolečka“ na Chodsku [The Song and Dance *do kolečka* in the Region of Chodsko]." *Český lid* 15 (7): 305–310.
- ZOGLMANN, Antonín 1910: "Paměti starého učitele [The Memoirs of an Old Teacher]." *Český lid* 19 (8): 386–389.

Summary

The economic conditions of folk musicians or their remuneration have been mentioned rather inconsistently in sources and literature of the Czech lands. The participation of musicians in ceremonies, traditions and customs of the calendar, or family occasions was one of their natural activities in rural communities. There are relatively frequent references to paying for a song (which involved leading the singing) and playing according to a demonstrated song, which was widespread in the context of folk dances. Musicians played not only for money, but also for food, drink, or special benefits in kind. For itinerant musicians and singers, musical performances were a major source of their livelihood. Many outstanding rural musicians also earned a living by teaching various instruments. From the end of the 19th century, folk musicians and dancers found more occasions to present themselves to the public, which increased an interest in the financial issue of their production. With the coming of brass music bands and other novelty groups, older traditional rural music groups lost not only their cultural capital, but their economic capital as well. Gradually, however, the emerging folklore movement strengthened the position of folk musicians, including their financial rewards. The question of the remuneration of folk musicians has resonated in cultural memory, thus adding to the unbiased image of traditional folk culture.

Key words: Folk music and dance; payment of musicians; transformation of tradition; cultural capital.

HODNOTA LIDOVÉ PÍSNĚ

Marta Toncrová

Téma letošního kolokvia je zaměřeno na hudbu ve spojení s termínem kapitál. Ve *Slovníku cizích slov* je tento výraz vysvětlen jako nahromaděný majetek, bohatství, cena. V souhlase s touto definicí lze i v případě lidových písní hovořit o jejich ceně (hodnotě, majetku) a také o bohatství, a to kulturním. Pro následující úvahy se k této problematice přímo nabízí příhodně nazvaný spis *Hodnota lidové písně* (1943) z pera muzikologa, skladatele a sbormistra Josefa Plavce (1905–1979). Autor se po úvodu prezentujícím nejstarší zdroj českého lidového zpěvu, tj. duchovní píseň, soustřeďuje na vztah literárních, hudebních i dalších vzdělavců k písňovému folkloru a k hodnocení této části české hudební kultury. Dále se zabývá slovesnou i hudební složkou lidové písně, věnuje se jí ale také jako inspiraci pro díla literární, výtvarná, a zvláště pro tvorbu skladatelů a sběratelů. V obecnější podobě o těchto Plavcem představených aspektech, ale také o nositelích lidové zpěvní tradice a jejich hodnocení lidové písně pojednává následující text.

Hodnotu písňového fondu lze chápat z různých úhlů pohledu. V odborných studiích nacházíme exkurze do historie a vývoje lidových písní, zkoumá se souhrn jejich výrazových prostředků a funkcí, sleduje se frekvence jejich existence, prezentace, interpretace a další otázky. Pohled na tyto faktory není ani motivován, ani řešen jedním způsobem. Ve středověku lze sledovat laické nazírání vrchnostenských, zejména duchovních vrstev, zjevně odlišné od postoje obecného lidu. V osvěcenství a v 19. století se objevují a prosazují názory příslušníků vzdělaneckých kruhů, nebo přímo odborníků-folkloristů od přelomu 19. a 20. století.

Vrchnost jako významná společenská vrstva, ve středověku a v raném novověku zejména příslušníci duchovního stavu, se stavěla k lidovému zpěvu vesměs negativně, a to i v případech, kdy šlo o písně duchovní. Lidové duchovní písně, tedy písně zpívané „lidem“ ve smyslu společenství laických účastníků bohoslužby,

nikoliv sociální vrstvy¹ (Kouba 2007), vznikaly jako reakce na výhradně latinský zpěv při bohoslužbách. Svědčí o tom zákaz pražské synody z roku 1408, která povolila zpívat pouze čtyři duchovní písně v českém jazyce, a to *Hospodine, pomiluj ny*, *Svatý Václave, Buoh všemohúci* a *Jezu Kriste, ščedry kněže* (Nejedlý I. 1954: 341). Tím byly současně zakázány ostatní, které vznikaly z potřeby širokých vrstev zpívat duchovní písně v domácím jazyce, nikoli v latině, která byla pro většinu obyvatel nesrozumitelná. Třebaže některé české duchovní písně už existovaly, v místech k tomu určených, v kaplích a kostelích, je většinou lid nemohl slyšet a naučit se jim. Např. hymnická píseň *Hospodine, pomiluj ny* se zpívala v chrámech malých rozměrů, kde mohli být při bohoslužbě přítomni pouze příslušníci vládnoucí vrstvy. Lid zpěv neslyšel, takže píseň nezpíval, pouze se mohl připojit k závěrečné invokaci „krleš“ (zkrácená podoba řeckých slov *Kyrie eleison*), která zastávala funkci podobnou refrénu (Nejedlý I. 1954: 317–319, II., 1954: 35–36). Dochované zákazy zpěvu dokládají, že nové písně vznikaly, a to v takovém množství, že z pohledu církve bylo nutno je omezovat. Stejný účel sledovaly zákazy tzv. pohanských (zřejmě tanečních) písní provozovaných v kostele: šlo o další značně rozšířený zvyk, který bylo z pohledu vládnoucích vrstev nutno příslušnými nařízeními vymýtit (Nejedlý III. 1955: 44–45; Zíbrt 1995: 33–38). Vývoj lidového duchovního zpěvu nicméně postupně dospěl do stavu, kdy nebyl jen výsadou příslušníků duchovního stavu, ale stal se záležitostí všech společenských vrstev. Podporování zpěvu kazatelem Janem Husem a dalšími představiteli církevní reformy vedlo v 15. století k tomu, že zpěv začal být chápán jako modlitba. Znamenalo to nejen jeho významný rozvoj, ale také jeho oceňování či hodnocení. Současně s tímto vývojem ovšem docházelo k zanikání a úpadku světského zpěvu za husitství (Nejedlý IV. 1955: 66–73). V dalších stoletích, v českém prostředí zejména v době protireformace, se nadále rozvíjel repertoár nejen reformovaných, ale i katolických písní, které z reformovaného zpěvu vydatně čerpaly. I když obsah, tedy text,

1. K problematice české lidové duchovní písně z pohledu folkloristiky viz Toncrová – Uhlíková 2019.

byl předmětem sporu, nebo přímého odmítání, nápěvy podobnému postoji podřízeny nebyly a častokrát posloužily k vytvoření i nových hodnot při spojení s nově skládanými texty. Lze proto klasifikovat poměry v této době, pro český národ a pro český jazyk bezpochyby nepříznivé, z hlediska rozvoje a hodnocení lidového zpěvu s jistým kvalitativně i kvantitativně kladným přídechem. Přinejmenším šlo o proces v hudebním vývoji ne bezvýznamný, tzn., že i v době silné rekatolizace tvořil lidový duchovní zpěv katolický i reformovaný významnou kulturní hodnotu, jak to dokazuje četná dochovaná kancionálová produkce. Pro české prostředí je příznačné střetávání pozitivního vztahu ke zpěvu s odmítavým postojem protireformace, která se však nedokázala zcela ubránit vlivu reformačních tendencí ve zpěvu duchovních písní (Smetana 1993: 19–21).

Pokud jde o lidové písně ve smyslu folklorního projevu, postoj k nim jako k určité kulturní hodnotě lze konkrétněji sledovat hlavně u příslušníků **intelligence** až od konce 18. století, zejména pak ve století následujícím. Ve vědecké literatuře se střídají různé názory na hodnotu lidových písní, od velkého oceňování až po odsudky. V době národního obrození šlo hodnocení tak vysoko, že lidová píseň byla shledána za vhodný vzor pro vytváření poezie v národním jazyce. Jako příklady známé už ze školních lavic lze v této souvislosti připomenout např. edice a ohlasy Františka Ladislava Čelakovského, sběratelské dílo Karla Jaromíra Erbena i tvorbu dalších obrozenských intelektuálů. Méně často už se v učebnicích objevuje zmínka o estetizujícím přístupu většiny příslušníků vzdělanecké vrstvy, který přímo zavrhoval určité útvary, motivy, formy zpracování či hudební podobu lidových písní. Lze připomenout Josefa Vlastimila Kamarýta (1797–1833), který odsoudil písně v Rittersberkově sbírce², o nichž se vyjádřil jako o útvarech (skladbách, písních), které „*nezbedná lůza necudným hrdlem pronáší [...] jaké ledajaký hladový, obyčejně kramář ze své kotrby chase zpívá, takovýto v pravdě celému národu veřejně na cti utrhá, všechny jiné národy přelhává, kdo se opovází za národní je vydávati*“ (Václavek 1947: 25).

2. [Ritter z Rittersberka, Jan] (ed.) 1825: *České národní písně. Böhmische Volkslieder*. 1. (nápěvy) a 2. (texty) svazek. Praha: Karel Barth.

Kladné hodnocení lidové písně ze strany hudebně vzdělaných osob, **profesionálních hudebníků a skladatelů**, směřovalo k četným úpravám, stylizacím a k přímým inspiracím lidovými písněmi v jejich tvůrčí aktivitě. Pro české prostředí je charakteristické, že lidová píseň byla chápána jako přirozená součást hudební kultury, nikoli jako nějaký exotismus, který měl vnést nové a zajímavé zabarvení do hudebních kompozic. J. Plavec ve výše zmíněné studii zdůrazňuje schopnost českých skladatelů odlišit umělecky hodnotné útvary a vhodně je využít v kompozicích. V tom také spočívala účinnost a příznivý ohlas české hudby v cizině, jak tomu bylo u díla Antonína Dvořáka nebo Leoše Janáčka (Plavec 1943: 24). Jako hodnoty české lidové hudby autor uvádí lyričnost, ušlechtilost, absenci hrubosti nebo cynismu. V tomto ohledu se ovšem zásadně lišily písně využívané v umělé hudbě od těch, které byly zpívány v různých situacích a za jistých nálad příslušníky venkovské a části městské populace (tzv. nositelé), ať se tak dělo při různých festivalech (zpěv v rámci výročního a rodinného zvykosloví), nebo v běžném životě (v hostinských zařízeních apod.). Pro spontánní zpěv širokých vrstev byla důležitá nikoli estetická hodnota, ale zejména texty se specifickým výrazivem, s osobitým způsobem metaforického vyjadřování, často se silným až dramatickým výrazem. (Např. dívčina stížnost, že její srdce je možno „*Ne tak nožem krájet, ale pilu řezat...*“, Plavec 1943: 6). A vedle toho i s pomocí lascivních či obhroublých výrazů, které ovšem v lidovém prostředí nebyly považovány za nevhodné.

Zjištění, která jsou prezentována v následujícím textu, nelze chápat jako výsledky soustředěného výzkumného projektu, který by sledoval hodnotu lidových písní jako kulturního bohatství či kapitálu. Vedle literatury byly mým hlavním zdrojem vybrané poznatky vycházející z mnohaleté práce v terénu při výzkumu spontánního zpěvu.³ Zkoumané osoby (informátoři, zpěváci) uměli

3. Nepoužívám termín lidový zpěv, vzhledem ke změnám obsahu termínu lid. Pojednání vychází z neorganizovaného zpěvu, tj. ne ze zpěvu uvědoměle pěstovanému v rámci tzv. folklorního hnutí. Jde o zpěv pro vlastní potěšení, v soukromí, v rodině i ve skupině různého druhu – se spolužáky a kamarády, v zájmových skupinách, ve vesnickém kolektivu, převážně *a capela*.

i neuměli zpívat, měli malý či širší repertoár, lišili se zaměstnáním a vzděláním. Většinou nešlo o členy folklorních souborů. Se zpěváky, kteří měli větší zkušenost s vystupováním na veřejnosti, proběhlo pouze několik besed, a to s věhlasným tvrdonickým interpretem Jožkou Severinem a s jeho pěveckým partnerem Jožkou Rampáčkem. Pro tento příspěvek poskytly materiál staré zvukové záznamy pořízené u zpěváků, kteří už několik desetiletí nežijí. Při poslechu jejich zpěvu, ale zvláště jejich vyprávění o písních a o jejich vztahu k nim, vznikla mozaika názorů a postojů ke zvolenému tématu, které ukazují lidovou píseň z trochu jiné stránky, než je obvyklé.

Odpověď na otázku, jak se k otázce „ceny“ svých písní stavěli jejich **nositelé**, poskytují především rozhovory s těmi, kteří je v každodenním životě zpívají. Při terénním výzkumu se sice častěji setkáváme s faktem, že lidé příliš často o hodnotě lidových písní neuvažují, nicméně najdou se i takoví, kteří jsou schopni píseň nejen zazpívat, ale také o ní promluvit, o její funkci a zpěvní příležitosti, původu, interpretech apod. Podle názoru významného badatele o lidovém a zlidovělém zpěvu, Bedřicha Václavka, mají takové informace stejnou cenu jako samotný zpěv (Václavěk 1947: 18). Pro zpěváky je důležité sepětí písně se způsobem života. Vzniká tak vazba, kterou výtvořily z oblasti tzv. vysoké nebo umělecké (autorské) hudby postrádají. Oceňování proto souviselo především se skutečností, že lidové písně měly v životě širokých vrstev, zejména venkovských, své stálé místo a nezastupitelnou funkci.⁴ Mnohé z nich proto po dlouho dobu setrvaly, nebo ještě setravají, v živém, aktivním repertoáru. Jen částečně je tak v některých obdobích a situacích nahradily jiné, poněkud jiné, které jim byly stylově podobné, nebo přímo z lidových písní vycházely, jako tomu bylo např. v případě kramářských písní.

4. Vladimír Úlehla v knize *Živá píseň* píše o slovácké a valašské lidové písni, že se „nezpívala náhodně a libovolně, nýbrž že patřila do života podle řádu, jež předepsala staletí, ne-li tisíciletí. Každá dědina měla písně své, které se nehodilo zpívat lidem přespolečným. [...] Proto se píseň v osadě nezpívala libovolně, proto mohly být písně, které patřily určitému člověku, nebo se dědily ve zpěváckých rodech od pokolení do pokolení, jiné, které patřily všem, ale jen mladým nebo starým, svobodným nebo ženatým, děvčatům nebo chlapcům.“ (Úlehla 1940: 6–7)

V rámci tzv. pravých lidových písní docházelo ze strany zpěváků k rozrůznění přístupu k vnímání jejich hodnoty vzhledem k jejich funkci. Jako příklad poslouží obřadní písně, které byly neodmyslitelným doprovodem důležitých slavnostních příležitostí v životě člověka. V nich docházelo k propojení různých faktorů, jako je pevná vazba na zpěvní situaci, uplatňování určité míry závaznosti a s tím spojená značná stabilita těchto projevů (malá proměnlivost repertoáru), ustálené spojení s konkrétním nositelem (např. výhradní zpěv žen o svatbě při čepení, zpěv dívek při velikonočních koledách či obřadní obchůzce královniček), popř. i další činitelé (střídání zpěvu s mluveným nebo dramatickým projevem apod.). Např. svatební obřadní zpěvy se vztahovaly k životním osudům nevěsty (písně o rodině na svatbě sirotka, loučení se svobodným stavem, předvídání příštího života ve dvou, přijímání do stavu vdaných žen apod.). Důležitost těchto písní se odrážela v jejich závaznosti. S tím souvisela ustálenost jejich textů a zejména nápěvů, které jinak podléhaly neustálému variačnímu procesu jako charakteristickému jevu v procesu tradování lidových písní. Zachovávaní a opakované tradování např. k svatebnímu obřadu vázaných nápěvů (ve Slezsku např. přímo označovaných jako *svatební nuty*) zcela, anebo téměř beze změny tak přímo odráží hodnotu, jakou těmto písním jejich nositelé přikládali. S tímto vztahem se pojil i fakt, že určité písně se zpívaly pouze v době, s níž byly úzce spojené, byť nemuselo jít pouze o písně obřadní. Dožínkové písně tak zněly jen při ukončení sklizně obilí, fašankové při obchůzce na konci masopustního období, vánoční pak zase pouze o Vánocích, jindy by nikoho nenapadlo zpívat si je.⁵ V případě církevních svátků hrálo svou roli také dodržování

5. Např. v Třebíči, na Podhorácku, se vytvořil repertoár vánočních písní, který si lidé zapísovali v rukopisných rodinných zpěvníkách. Ty pak sloužily ke zpěvu v domácnostech před rodinnými betlémy. Otmar Urban, autor pojednání o třebíčských vánočních koledách, je toho názoru, že sběratelé lidových písní dávali přednost výzkumu venkova před průmyslovým městem, jako byla Třebíč. Tak se zřejmě stalo, že tyto písně dlouho unikaly pozornosti. Navíc v době sběrů, které často probíhaly na jaře a hlavně v létě, ležely tyto zpěvníky na půdách s ostatními věcmi ke stavění a výzdobě domácích betlémů. „*A zpívat vánoční koledu v létě, to by asi sotva napadlo některého z betlemářů!*“ (Urban 1994: 43)

církevních nařízení, která určovala repertoár zpěvu v postní dny nebo v období adventu, kdy bylo povoleno zpívat pouze duchovní, tj. vážné, pro věřícího člověka důležité a hodnotné písně (Tilschová-Úlehlová 1945: 373).

Jak dokládají prameny i terénní výzkum, v případě lidových písní zpěváci zpravidla odlišovali ve svém repertoáru písně dostatečně cenné, aby sběratelé pořídili jejich zápis, a ty, které nebylo třeba zaznamenávat. V určitých případech byla pro tyto písně používána i specifická označení. Jak jsem již uvedla v jiném sborníku z náměšťského kolokvia (*Hudba a bariéry*), na konci 20. století jsem se s dvojím pojmenováním písní setkala na Těšínsku. Zde byly hodnotné písně označovány jako *písně* a *pisničky* a ty méně cenné jako *halabačky* (Toncrová 2012: 10). I když ve všech regionech nebylo zaznamenáno tak pregnantní vymezení, podobný přístup lze očekávat při každém terénním výzkumu. Zpěváci totiž vždy sami určovali (a dodnes určují), co sběrateli zazpívají a co podle jejich názoru má být zaznamenáno. Šlo o hodnocení, které vycházelo zdola, od nositelů. Z téměř dvousetleté historie zapisování lidových písní v českých zemích např. víme, že zpěváci se vyhýbali interpretaci žertovných nebo „lechtivějších“ písní před sběrateli z řad duchovenstva. Obecně lze konstatovat, že nezpívali sběratelům písně, které sami vnímali jako méně cenné. Někdy se dokonce uchýlovali k zásahům do jazyka písní (do dialektu či do tvaru slova) ve snaze zvýšit jejich „cenu“.⁶

V již zmíněném sborníku *Hudba a bariéry* jsem také psala o vylučování určitých písní z aktivního repertoáru (Toncrová 2012: 10). Šlo o písně, které charakterizovaly např. zpěv mužů v hostinském zařízení, a to ještě pouze za jistých okolností (zvýšená konzumace alkoholu). Tento druh hudebních projevů se jevil jako nevhodný pro ženy. Souviselo to zřejmě s jejich postavením ve

6. Zpěvák Jožka Severin z Tvrdonic vyprávěl, jak slyšel zpívat píseň *Za Starí Breclaví, u téj boží muky*, kterou jiný zpěvák ve snaze přiblížit se spisovné řeči upravil tak, že textový incipit zněl *Za Starou Břeclavou u té boží mouky*. Srov. Etnologický ústav AV ČR, detašované pracoviště Brno (dále jen EÚB), sbírkové a dokumentační fondy, sign. PE 106, rozhovor s J. Severinem (Tvrdonice 29. 12. 1980).

společnosti, s jejich rolí v rodině i s jejich vnímáním každodenního života. Od toho se odvíjela skladba ženského zpěvního repertoáru, jehož součástí byly např. ukolébavky, písní obřadní, milostné, lyrické o manželském stavu či balady, velmi často pak písně duchovní, které provázely mnohé dění i mimo bohoslužebné situace (Toncrová – Uhlíková 2019: 14–15).

Nositelé lidové zpěvní tradice v souvislosti s repertoárem vlastním nebo kolektivním rozlišovali písně staré (starobylé) a nové, což se odráželo jak v jejich zpěvu, tak v rozhovorech. Při styku s novou hudební kulturou (vedle lidových písní se do repertoáru postupně dostávaly také kramářské písně, poté písně zlidovělé, společenské, dělnické, vlastenecké, lidovky a šlágry) a následném přejímání módních výtvorů docházelo k dalšímu procesu oceňování či hodnocení, spojenému navíc s odlišným způsobem tradování, a to pomocí tištěných materiálů. Díky Bedřichu Václavkovi, který na tyto výtvořky upozornil jako na tzv. pomocné prameny ke studiu lidových písní, se podstatně rozšířil pohled na živý repertoár spontánního zpěvu (Václavek – Smetana 1947: 68–76; Václavek 1963: 169). Dnešní hudební folkloristika chápe tuto část zpěvní kultury jako nedílnou součást zpěvního fondu širokých vrstev, která po určitou dobu zpěvní repertoár venkovských vrstev vzhledem k lidovým písním doplňovala, nebo je dokonce nahradila. Např. kramářské, někdy označované jako jarmareční písně měly pro venkovské i městské lidové vrstvy značnou přitažlivost⁷ a byly tištěny i prodávány ve velkém množství. Jak ukazují výzkumy, vliv kramářské produkce na lidovou zpěvní kulturu nebyl zanedbatelný. Mnohé v terénu zapsané lidové písně představují torza původních jarmarečních tisků s několika desítkami slok. Jejich identifikace je možná jen na základě důkladné komparační práce. Na rozdíl od tzv. pravých lidových písní se však zpěváci v případě pololidové kramářské

7. Negativní hodnocení této produkce ze strany odborníků na lidovou píseň bylo překonáno až v meziválečném období. Např. František Bartoš či Leoš Janáček je – pokud byly zachyceny v lidovém zpěvu – hodnotili jako písně úpadkové a do svých edic je nezařazovali.

produkce a autorských písní, tzv. zlidovělých nebo společenských (vydávanych v desítkách zpěvníků), vždy více drželi předlohy a neprobíhalo u nich také výrazné variační proměňování. Vztah zpěváků k těmto většinou umělým písním byl pozitivní, chápali je jako vlastní, tj. místní. Mnohdy si je zapisovali do svých rukopisných zpěvníků, a tak se uchovaly do současnosti. Písně jako *Na hranici města německého*, *Darovalo mi děvčátko*, *Šel jsem ondy šumným hájem*, *Vdejte mne, matičko*, *Nad Berounkou pod Tetínem*, *Seděla Cikánka* či *Za krásných dnů mé mladosti* bylo možné na konci 19. a v počátečních desetiletích 20. století nalézt v repertoáru zpěváků v kterémkoliv českém či moravském regionu.

Hodnotu písně v kontextu studia lidové zpěvnosti bychom mohli sledovat rovněž ve spojitosti s její oblíbenou. Podle zkušeností z monografického výzkumu jednotlivých interpretů však nešlo o příliš častý faktor v procesu hodnocení. Dotaz na zpěvákovu nejmilejší či nejoblíbenější píseň byl málokdy jednoznačně zodpovězen. U průměrných zpěváků i u těch, kteří byli považováni svým okolím za výjimečné interprety, se oblíbenost konkrétních písní jako prostředek hodnocení neuplatňovala, a zpěváci zpravidla nechávali tento dotaz bez odpovědi. Spíše bylo možné se setkat s příklonem k určitému druhu písní, jak tomu bylo např. u Františka Studenky z Tvrdonic na Podluží, který rád zpíval rekrutské a vojenské písně. Znamý zpěvák Jožka Severin ze stejné lokality se přímo vyjádřil v tom smyslu, že dával přednost písním táhlým, lyrickým, technicky náročným a s velkým tónovým rozsahem, což mu umožňoval jeho mimořádný hlas a značné pěvecké zkušenosti.⁸ V průběhu života rovněž může docházet k obměnám vztahu nositele ke konkrétním písním, neboť oblíbenost písní je ovlivněn různými faktory formujícími zpěvní fond jednotlivce.

Obliba určitých písní souvisela s jejich oceňováním nejen na venkově, ale i v městském prostředí. Pramenem ke sledování této otázky jsou společenské zpěvníky, které odhalují povahu zpěvnosti české městské společnosti v 19. století. Soustavnou

8. Kromě častého vystupování před publikem, kterému se J. Severin věnoval celý život, ho odborníci v mládí vybízeli, aby se věnoval opernímu zpěvu (Toncrová 2006).

pozornost jim věnoval již zmiňovaný literární vědec, estetik, kritik a folklorista Bedřich Václavek. Sledoval jejich textovou stránku a zjistil v nich výskyt 52 % lidových písní, převážně českých. Šlo však o dočasnou záležitost, neboť obsah městských zpěvníků se v určitých časových etapách vyvíjel a měnila se tak i obliba písní v celé české společnosti:⁹ *„To není zjev nahodilý, neboť společenské zpěvníky nám ukazují, že již v posledních letech před válkou se obliba lid. p. moravských a slovenských u nás šířila obecně, a to v pravém protikladu k desítiletím dřívějším. Neboť po celá desítiletí před tím nenajdeme v našich zpěvnících společenských víc slovenských písní než dvě tři. Byly to hlavně písně: Bože můj, otče můj, jak je ten svet zmotaný, Nitra, milá Nitra a Šablenka brušena, které – jak se zdá – k nám vnikly v roce 1848 a od té doby byly pak otiskovány v nesčetných zpěvnících. Ale mimo ně byla v zpěvnících slovenská (a podobně i moravská) píseň neznáma. Teprve roku 1862 zařadili Zügl a Vilímek ve svém Veselém zpěváku sto pět moravských písní ze Sušilovy sbírky a sto čtyřicet slovenských ze sbírky Kollárovy, ale bez valného úspěchu. Až na přelomu století se objevuje více slov. p., před válkou a po ní nabyly převahy nad p. čes.“* (Václavek 1963: 270) Citát dokládá nejen proměnu repertoáru městské společnosti v 19. století, ale také otevírá další důležitá témata vývoje lidové písně – migraci písní, interetnické souvislosti a formování jednotného národního zpěvního repertoáru. To je však již jiná kapitola.

*Text vznikl s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378076 (Ětnologický ústav AV ČR, v. v. i.).

9. Bedřich Václavek společně s Robertem Smetanou zpracovali přes 160 společenských zpěvníků, z nichž nejstarší vyšel v roce 1848. Srov. Václavek, Bedřich – Smetana, Robert 1947: *O české písni lidové a zlidovělé*. Praha: Svoboda.

Literatura:

- 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.
- NEJEDLÝ, Zdeněk 1954–1956: *Dějiny husitského zpěvu. Kniha 1–6*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.
- PLAVEC, Josef 1943: *Hodnota lidové písně*. Praha: Fr. A. Urbánek a synové.
- SMETANA, Robert 1993. Několika větami o českém lidovém zpěvu. *Acta universitatis Palackinae Olomucensis, Facultas paedagogica, Musica* IV, 13–39.
- TILSCHOVÁ-ŮLEHLOVÁ, Marie 1945: *Česká strava lidová*. Praha: Družstevní práce.
- TONCROVÁ, Marta 2006: Život s písní. K nedožitým 90. narozeninám zpěváka Jožky Severina. *Slovácko* 45, s. 103–108.
- TONCROVÁ, Marta 2012: Lidová píseň a bariéry. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 9–17.
- TONCROVÁ, Marta – UHLÍKOVÁ, Lucie 2019: Částečná ztráta paměti aneb o lidových duchovních písních českých zemí / Partial Memory Loss: People's Sacred Songs of the Czech Lands. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a spiritualita*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 9–34, 35–56.
- ŮLEHLA, Vladimír 1940: *Padesát moravských písní*. Praha: Nakladatelství „Život a práce“ společnost s. r. o.
- URBAN, Otmar 1994: Třebíčské vánoční koledy. In: UHLÍŘ, Jiří – URBAN, Otmar – ŽAMBERSKÝ, Antonín: *Od středověkého narození k lidovým jesličkám. Kapitoly o trebičských betlémech a koledách*. Třebíč: Arca JiMfa, s. 41–55.
- VÁCLAVEK, Bedřich 1963: *O lidové písni a slovesnosti*. Praha: Československý spisovatel.
- VÁCLAVEK, Bedřich 1947: *Pisemnictví a lidová tradice. Obraz jejich vztahů v české písni lidové a zlidovělé*. Praha: Svoboda.
- VÁCLAVEK, Bedřich – SMETANA Robert 1947: *O české písni lidové a zlidovělé*. Praha: Svoboda, 2. vydání.
- ZÍBRT, Čeněk 1995: *Seznam pověr a zvyklostí pohanských z VIII. věku. (Indiculus superstitionem et paganismum)*. 2. vydání. Praha: Academia.

The Value of Folk Song

The author examines the value of folk song in the context of the development of views of folk songs in the history of the Czech lands. Because the oldest evidence of Czech secular folk song has been documented in the form of various Church prohibitions, it is obvious that the Church perceived the value of folk songs differently from that of common people. The opinions of the members of the educated social strata gradually became visible in the period of the Enlightenment and in the 19th century; nevertheless, because of their highly estheticized and moralizing approach, they judged numerous folk songs very negatively. With the development of the Czech national movement, which started in the 1820s, we can observe a close attitude towards folk songs from professional musicians, collectors, and composers, which was reflected not only in music creation, but in literature and fine arts as well. At the turn of the 20th century, because of the gradual establishment of folkloristics (ethnography) as a science, there appeared a distinctive change of view on the whole sphere of musical folklore. Systematic field research allows us to understand the attitude of folk singers to their songs, as well as the rather strict differentiation of songs according to their functions and “values”: distinguishing old and new songs, valuable and less valuable, female and male, ceremonial or work-related, as well as dance songs, songs worth recording by a collector, and songs that were performed on special occasions only.

Key words: Folk song; functions and values; bearers of folk tradition; history; Czech lands.

O PÍSNÍCH ZAPSANÝCH A (NE)ZAPOMENUTÝCH

Irena Příbylová

Ke kulturnímu dědictví evropského prostoru patří lidové písně. Některé žijí díky mezigeneračnímu přenosu po staletí, jiné zachránili před zapomněním sběratelé. A přinejmenším jednou, jak jsem zjistila, zachránil sběr písní člověka, který byl finančně na dně. Téma hudba a kapitál tedy budu moci ilustrovat i přímo, z hlediska ekonomiky. Kromě toho se však zaměřím na kapitál společenský. To vše na příkladu dvou regionů a dvou sběratelů hudebního folkloru. Cílem mého příspěvku je zjištění, zda písně sesbírané a zapsané před lety dnes v těchto regionech ještě žijí, zda se energie i finanční prostředky vložené do sběru vyplatily či vrátily.

K oběma regionům, kterými se v tomto příspěvku zabývám, mám osobní vztah. V jednom jsem vyrůstala a žili tam po staletí moji předci z otcovy strany, v druhém regionu v současné době bydlím a ještě před stoletím tam žili příbuzní z matčiny strany. Oba regiony jsou hraniční, to je myslím pro tento příspěvek důležitější charakteristika než osobní vztah. Oblast Velkolhotecka leží na pomezí Moravy a jižních Čech, u hranic s Rakouskem. Stýkají se zde okresy Jindřichův Hradec, Jihlava a Třebíč. Etnograficky jde o oblast moravského Horácka. Oblast Kloboucka je pak řazena do Hanáckého Slovácka (přechodná etnografická oblast mezi Hanou a Slováckem), a co se týká správního dělení, stýkají se tu okresy Brno-venkov, Hodonín a Břeclav. V obou případech jde o oblasti dnes spíše okrajové, méně medializované, zastrčené až zapomenuté. Abych se dostala k možnému hodnocení toho, jak zde přežívají sesbírané písně, musím se zmínit o jejich sběratelích.

Robert Smetana a Velkolhotecko

Velkolhotecko (obce Velká Lhota s osadou Poldovka, dále Brandlín, Radlice a Šach) bylo historicky známo jako silně protestantská oblast.¹ Patrně z tohoto důvodu se, a také pro poměrnou nedostupnost,

1. Hned po vyhlášení tolerančního patentu v roce 1781 se v regionu celé vesnice přihlásily k evangelickému náboženství, později se lidé přiklonili k jeho augšpurské



*Robert Smetana, cca 30. léta 20. století.
Autor neznámý. Soukromý archiv*

se regionu nedotkla tzv. guberniální sběratelská akce v roce 1819 zaměřená na zachycení lidových písní a instrumentální hudby ve značné části rakouské monarchie. Katolický kněz František Sušil zapisoval v polovině 19. století písně v nedaleké Telči či v blízkém Kostelním Vydří,² do protestantské Velké Lhoty však nepronikl.

Teprve na počátku 30. let 20. století začal na Velkolhotecku zaznamenávat písně tehdy nezaměstnaný absolvent brněnské filozofické fakulty, hráč na hoboje a pozdější muzikolog Robert Smetana (1904–1988). Byl to právě on, koho sběr hudebního folkloru zachránil před hladověním. Takto na tu dobu později vzpomínal: *„Mé existenční podmínky — ostatně dotud nikdy slavné — se koncem dvacátých let zhoršily natolik, že jsem musel hledat už jakékoli příležitosti k výdělkům. Na filozofické fakultě jsem tehdy*

nebo helvétské (reformované) větvi. Ve Velké Lhotě stojí dva kostely těchto vyznání, s dvěma farami, od roku 1992 jsou památkově chráněné jako Evangelický toleranční areál. Od roku 2019 je v jednom z kostelů Muzeum české reformace.

2. Některé písně má dnes v repertoáru dětská část folklorního souboru Podjavoříčan z Telče. Písně ze Sušilových sběrů z okolí Telče a Vydří zpívala v letech 1973–1977 folková skupina Zimostráz z Dačic v úpravách Miloslava Vokáče (e-mailová korespondence autorky s Miloslavem Vokáčem, 16. 6. 2021).

nalezl příznivce v nestoru profesorského sboru, komeniologu prof. Stanislavu Součkovi, tehdy rektoru brněnské univerzity, a ten mi doporučil, abych se pokusil pro Státní ústav pro lidové písně ČSR, jehož byl předsedou, sbírat lidové písně. Nikdy jsem se s lidovým zpěvem světských písní nesetkal, a proto jsem pochyboval, zda si takto budu moci něco vydělat. Odjel jsem za svou matkou na Poldovku na Dačicku a po třech a půl měsících sbírání písní jsem se vrátil do Brna se sbírkou asi 315 písní, která byla oceněna výborem Ústavu 10 korunami za zápis.“ (Smetana in Kovalčuk 2014: 42)

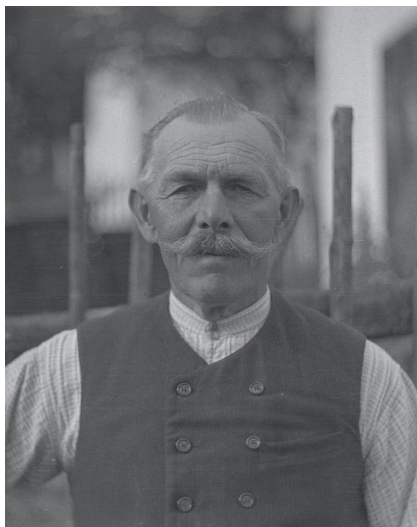
Mnozí ze Smetanových respondentů byli nejen zpěváci, ale i muzikanti. Smetana ve svých poznámkách někdy komentoval i jejich kvality – např.: „*Ambrož Josef, nar. 1860 ve Velké Lhotě, bývalý kostelník helvetského vyznání. Vynikající zpěvák a znalec bible. Lidový spisovatel a básník, vzdělaný čtenář. Svoboda Josef, narozený 1855 v Brandlíně, výtečný hudebník. Na trubku troubí ještě v 80 letech, ovládá velký písňový repertoár, zdravý, chrup nepoškozený. Sloužil u vojenské hudby a účastnil se bosenské operace. Závodský Josef st., nar. 1871 ve Velké Lhotě, od roku 1912 na Poldovce. Vynikající lidový zpěvák s velkým repertoárem písní.*“ (Smetana in Beránková 2019: 126–267).

Když Robert Smetana zapisoval v 30. letech 20. století na Velkolhotecku místní zpěvní repertoár, objevoval vlastně utajený poklad. Ve své disertační práci *Melodické idiomy ve zpěvu velkolhoteckých evangelíků* (1934) upozorňuje mj. na zvláštní a ojedinělý charakter těchto písní (šlo o písně náboženské i světské).

Profesní aktivity Smetanu později zavedly až do Olomouce, k rodičům na Poldovku se tak vracel jen o dovolené. Z Velké Lhoty a okolí se jím zapsané písně začaly pomalu vytrácet: postupně umírali jejich nositelé a se změnou politické i demografické situace v této pohraniční oblasti po druhé světové válce zmizely zpěvní příležitosti a neobnovilo se předávání repertoáru. Uprázdňené místo vyplnily dechové kapely a různé taneční soubory. Velká Lhota má v současnosti 160 obyvatel (v osadě Poldovka žije 5 stálých obyvatel), je zde pouze první stupeň základní školy, mateřská škola a momentálně tu není otevřený žádný obchod.³

3. Velká Lhota je v současnosti místní částí obce Volfířov.

*Lidový zpěvák Josef Závodský st.
Foto Robert Smetana. Fotografická
sbírka Etnografického ústavu MZM*



Zaměříme se nyní na sběratelské úsilí Roberta Smetany a na to, jak a zda se jím vydělaných 3 150 prvorepublikových korun po sto letech zhodnotilo. Především je nutné říct, že dosud neexistuje žádný knižní výběr písní z Velkolhotecka. Smetanovy zápisy jsou stále uloženy v Brně, a to ve sbírkových fondech brněnského pracoviště Etnologického ústavu AV ČR (nástupnické organizace někdejšího Státního ústavu pro lidovou píseň). Připočteme-li i pozdější Smetanovy záznamy ze zmíněné oblasti, jde o korpus cca 700 písní. Studovala jsem tento materiál před několika lety, kdy jsem hledala možnou zmínku o zpěvácích z mé rodiny. Jedenáct písní vztahujících se ke svatebnímu obřadu na Velkolhotecku bylo v roce 2007 otisknuto s notami a doprovodným textem v *Dačickém vlastivědném sborníku*. Smetana zapsal v roce 1933 nejprve písně a později i vyprávění ke svatebnímu obřadu dle interpretace rodiny Závodských z osady Poldovka. Celý svatební ceremoniál je rozepsaný s komentářem, detaily, přímými řeči a písněmi, od časného rána v domě nevěsty přes kostelní obřad až po večerní veselí v hospodě (viz Smetana 2007). Záznam připomíná podklad ke scénáři a jako takový jej využili studenti Divadelní fakulty JAMU k inscenování projektu Svatba na Velkolhotecku.

Zde je nutné vysvětlit spojnici mezi brněnskou JAMU a Velkolhoteckem. Smetanova rodina stále vlastní chalupu na Poldovce a Smetanův zeť Josef Kovalčuk (1948–2018) byl profesorem na JAMU. V souvislosti se Smetanovými zápisy oslovil svého tehdejšího studenta oboru divadelní režie Vítězslava Větrovce s nabídkou projektu. Výsledek pak předvedli studenti 1. ročníku Ateliéru Dramatické výchovy JAMU na improvizovaném venkovním jevišti přímo ve Velké Lhotě 23. června 2008. O hudební provedení se postarali členové komorního sboru Festivia Chorus, který má sídlo ve Velké Lhotě a pracuje pod vedením sbormistryně a dirigentky MgA. Jitky Čudlé. Komorní sbor, který v obci vznikl v roce 2004 a v roce 2007 přijal název Festivia Chorus, má široký repertoár – od renesanční hudby po současné autory, hudbu duchovní i světskou. Sbor má proměnlivý počet členů z okolních obcí spadajících jednak pod Jihočeský kraj, jednak pod Kraj Vysočina. Festivia Chorus natočil několik CD, pořádá pravidelné koncerty, zpívá i za hranicemi.⁴

Vítězslav Větrovec se k velkolhotecké tradici a historii vrátil ještě v několika projektech. Zaměřoval se na obnovu vesnické paměti, na lidovou tradici a lidové divadlo. Snaha o znovuoživení místních písní však vyzněla spíše naprázdno. Jak mi sdělili manželé Jitka a Josef Čudlí, „*písně Roberta Smetany jsme se sborem zpívali v rámci divadelního představení Svatba na Velkolhotecku, jinak je v našem repertoáru nemáme. V současné době, pokud je nám známo, se ani ve vsi nezpívají*“.⁵ Ani snahy o trvalejší obnovu lidových tradic prostřednictvím studentů JAMU, tedy lidí odjinud, nevyšly. Principál Větrovec, který se se do Velké Lhoty dokonce v roce 2016 přestěhoval a s rodinou tam žije, tuto snahu komentoval: „*Obnovit lidové tradice se tvůrcům ve Velké Lhotě nepodařilo, projektový cyklus se namísto toho stal sám součástí místní tradice. [...] Je pro mě otázkou, zda ,se neoprostit od divadla‘ zcela a nepokoušet se o kulturní život obce a její tradice (paměť, zvyklosti etc.) pečovat*

4. Více viz *Festivia Chorus* [online] [cit. 20. 7. 2021. Dostupné z: <www.festivia.cz>.

5. E-mailová korespondence autorky s Josefem a Jitkou Čudlých, 8. 7. 2021.

i jinými způsoby. Pro další kulturní fungování obce mi tato cesta připadá snad vhodnější a sěžejnější, než se pokoušet ustavičně ‚zavádět‘ divadlo tam, kde je přijato jen do té míry, kde se ho místní obyvatelstvo bude účastnit pouze coby publikum, a ne jako přímý účastník a spoluvůrce.“ (Větrovec 2016b: 6)

Pomyslnou tečkou za Smetanovými sběratelskými aktivitami na Velkolhotecku byla výstava fotografií jeho respondentů, která se v Dačicích uskutečnila v březnu 2019.⁶ Při zapisování písní v letech 1930–1933 totiž Smetana své zpěváky také fotografoval. Protože se jeho finanční situace nezlepšovala, prodal v roce 1935 negativy fotografických snímků (i s poznámkami o zachycených lidech) Moravskému zemskému muzeu v Brně. Zde negativy ležely bez povšimnutí až do roku 2014, kdy na ně při evidování narazila kurátorka Helena Beránková. Cesta k uspořádání výstavy byla dosti zdoluhavá, neboť Velkolhotecko leží v dnešním Jihočeském kraji a fotografie se nacházejí ve fondech jihomoravské instituce. Na vernisáž přišli potomci mnohých zpěváků, jejichž repertoár Smetana zaznamenal, dále zástupci rodiny Smetanovy, principál Vítězslav Větrovec s rodinou a další. Profesor Josef Kovalčuk, který akci inicioval, se bohužel výsledku nedožil.

Na závěr této části příspěvku tedy můžeme shrnout, jaký přínos a ohlas měla sběratelská aktivita Roberta Smetany na Velkolhotecku: cca 700 zapsaných písní, na 60 fotografií respondentů, jedna zásadní inscenace v místě zápisu písní, jeden publikovaný materiálový příspěvek v regionálním sborníku, kontaktování žijících potomků sběratele i zpěváků. Bez ohledu na nedávnou snahu připomenout Smetanovu práci chybí v seznamu položky důležité pro možné oživení dobře utajeného velkolhoteckého bohatství: tištěný zpěvník, zpěváci, kteří by písňe zařadili do svého individuálního repertoáru, případné zařazení písní do repertoáru místního komorního sboru.

6. Robert Smetana – muzikolog s fotoaparátem. Portréty lidových zpěváků z Velké Lhoty a okolí ze třicátých let 20. století. Městské muzeum a galerie Dačice, Moravské zemské muzeum a Etnologický ústav AV ČR, 21. února – 24. března 2019. Autorka výstavy: Helena Beránková.

Hynek Bím a Kloboucko

Druhým regionem, který nám poslouží jako porovnání, je Kloboucko (oblast v okolí Klobouk u Brna), které je podobně jako Velkolhotecko regionem svým způsobem okrajovým a méně medializovaným. Několik písní zde v polovině 19. století zaznamenal František Sušil a otiskl je ve své třetí sbírce (*Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*, 1853–1859), v 90. letech 19. století zde učitelsky působil Antonín Novotný, jehož písňové zápisy otiskli František Bartoš a Leoš Janáček v edici *Národní písně moravské v nově nasbírané* (1899–1901).

V letech 1899–1905 zde na měšťanské škole působil jako odborný učitel Hynek Bím (1874–1958). Jako absolvent učitelského ústavu v Brně se dobře znal s Leošem Janáčkem a patřil k jeho nejvýznamnějším spolupracovníkům v oblasti sběru lidových písní. Písně zapisoval ve všech svých učitelských působištích a co do počtu zapsaných písní i kvality záznamů patří k našim největším sběratelům (Pajer – Toncrová 2007: 27). Bímovy sběry z Kloboucka se dosud dočkaly dvou knižních vydání. Poprvé vyšly v roce 1950 jako *Lidové písně z Hustopečska* (podle tehdejšího správního územního dělení), podruhé v roce 1998 s upřesněným názvem *Lidové písně z hanáckého Slovácka*. Hynek Bím zapsal na Kloboucku téměř 400 písní, do knižního výběru se dostalo 185 pro oblast typických a nejceněnějších.

Hynek Bím byl do Klobouk přeložen v roce 1899, sbírat písně zde začal v roce 1902. Podle muzikologa Jiřího Vysloužila, editora obou výše zmíněných Bímových písňových edic, „byla tato léta jeho nejšťastnějšími. Byl oblíbeným pedagogem místní měšťanky, sbormistrem, hrál v kostele na varhany, vyučoval soukromě hře na klavír, se svými žáky pořádal hudební večírky, které navštěvoval i jeho přítel Alois Mrštík (zdatný violista) z nedalekých Divák.“ (Vysloužil 1998: 9) Bím měl pro zapisování písní ty nejlepší podmínky, neboť se pohyboval v přátelském, důvěrně známém, a proto vstřícném prostředí (Vysloužil 1998).

Současné Klobouky jsou středisková obec s 2 300 obyvateli, základní školou, dvěma středními školami a přiměřenou vybaveností, katolickým a evangelickým kostelem. Hudební tradice sahá hlubo-



Učitel'ský sbor mě'stánské školy v Kloboukách u Brna ve školním roce 1901–1902. Hynek Bím stojí zcela vpravo. Uprostřed sedí ředitel Josef Ůlehla, otec pozdějšího významného biologa a folkloristy Vladimíra Ůlehly, v horní řadě čtvrtá zleva stojí učitelka ručních prací a národopisná pracovnice Emilie Bazalová, vpravo od ní pozdější literární historik a spisovatel Emanuel Havelka. Archiv ZŠ Klobouky u Brna

ko do 19. století, zdokumentované jsou pěvecké sbory u obou chrámů (dodnes činné), sokolské pěvecké aktivity a nejrůznější amatérské soubory a sbory, soukromí učitelé hudby. Zpěvní tradice v Kloboukách nebyla nijak výrazně porušena ani změnou politických poměrů po první a druhé světové válce. Hudební škola existuje v Kloboukách od roku 1959; v současné době na místní základní umělecké škole působí dvě cimbálové muziky. V obci je dále dechová hudba, countryová skupina a dva dětské folklorní soubory.

Písňe sesbírané Hynkem Bímem v Kloboukách a jejich okolí má v současnosti v repertoáru mužský sbor Mužáci z Klobouk – volné pěvecké sdružení s dirigentem a cca 10–12 členy. Jan Svoboda (* 1943), dlouholetý člen tohoto sboru, mi v rejstříku Bímovy sbírky označil 45 písní (z celkových 397), které Mužáci zpívají.⁷ Některé z nich

7. Rozhovor autorky s Janem Svobodou, Klobouky u Brna 16. 7. 2021.



*Mužské sbory z Kloboucka na slavnosti u větrného mlýna.
Zcela vpravo Josef Polášek, sedící Jan Svoboda. Foto Josef Špaček 2019*

přímo jmenují místa v obci, např. *Ta klobócká Vohava* nebo *Před Pilátovo zelený vršek*. Jan Svoboda je v obci známou postavou a byl hybatelem hudebního dění – kromě Mužáků uplatnil svůj tenor během let také v kostelním sboru evangelickém i katolickém, ve smíšeném sboru, jako zpěvák na svatbách a pohřbech, v divadle s místními ochotníky. Jako vyhledávaný průvodce v místním větrném mlýně vždy oživoval prohlídku zpěvem mlynářských písní. Co se týká konkrétních písní z Bímovy sbírky, ty podle Svobody zařadil do repertoáru sboru dřívější dirigent Josef Donné a od Mužáků z Klobouk je pak postupně přebíraly mužské sbory z okolních obcí (z Bořetic, Boleradic, Krumvíře, Dambořic, Kobyli či Kašnice).

Informace o dalším životě písní zapsaných Bímem doplnil dále Josef Polášek (*1958), který v klobouckém mužském sboru zpívá od jeho založení v roce 1983: „*V repertoáru máme kolem šedesáti písní, které upravit Donné, ať už z Bímovy sbírky, nebo ze slováckých zpěvníků. Mužáci je nahrávali s BROLNem, s krumvířskou cimbálovou muzikou Vonica, opakovaně vystupovali na folklorních festivalech ve Strážnici, v Krumvíři, ve Vlčnově či na různých slavnostech v Brně. V roce 1989 jsme pro pražské Realistické divadlo zpívali a nahráli*

*písně k Mrštíkově hře Maryša, v roce 1993 pro Národní divadlo v Praze písně k představení Rok na vsi. A samozřejmě vystupujeme na domácí scéně v Kloboukách.*⁸

Můžeme ještě dodat, že několik písní z Bímovy sbírky v podání Mužáků z Klobouk najdeme na magnetofonové kazetě, kterou Klobouky u Brna vydaly v roce 1998 u příležitosti 700 let od povýšení na městečko. Ostatně i reedice Bímovy sbírky vyšla při téže příležitosti.

Závěr

Po sondě do situace ve dvou zmíněných regionech, na Kloboucku a Velkolhotecku, můžeme konstatovat, že život lidových písní ve 20. století významně ovlivnily jednak aktivity jednotlivců, jednak – a to někdy zásadně – politický a kulturní vývoj. V mnohých regionech došlo v důsledku hospodářských, demografických a kulturně-politických změn k výrazné proměně někdejší pospolitosti, ke „ztrátě paměti“ včetně lidových zpěvních tradic, jinde v důsledku rozvoje folklorního hnutí naopak lidové písně nabyly novou funkci a tím i nový život. Některé písně sesbírané Hynkem Bímem jsou proto stále živé, naopak ty zapsané Robertem Smetanou ještě čekají na oživení – ojedinělé pokusy probudit je nebyly možná dost silné, anebo se jejich existence skutečně trvale uzavřela společně se zánikem prostředí, v němž se zpívaly, a také se zánikem funkce, se kterou byly spojeny. Obě písňové sbírky nicméně představují velké kulturní bohatství. Na Kloboucku už z něj lidé čerpají, na Velkolhotecku se ho zatím jen dotkli. Bylo by nespravedlivé tyto dva regiony mechanicky srovnávat nebo udílet nevyžádané rady. Až nastane příhodný čas, jistě se najde člověk, který zapomenuté písně protestantů z Velké Lhoty a okolí oživí.

8. Rozhovor autorky s Josefem Poláškem, Klobouky u Brna 10. 8. 2021.

Prameny a literatura:

- BARTOŠ, František – JANÁČEK, Leoš (eds.) 1899–1901: *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Praha: Česká akademie císaře Josefa pro vědy, slovesnost a umění.
- BERÁNKOVÁ, Helena 2019: Fotografické stopy ztracené identity. Robert Smetana a jeho portréty velkolhoteckých zpěváků. In: *Dačický vlastivědný sborník X*. Dačice: Spolek přátel muzea v Dačicích, s. 119–125.
- BÍM, Hynek 1998: *Lidové písně z Hanáckého Slovácka*. Ed. Jiří Vysloužil. Klobouky u Brna: Městský úřad.
- Klobouky u Brna 1298–1998. 1998. Magnetofonová kazeta. Klobouky u Brna: Městský úřad.
- KOVALČUK, Josef 2014: *Hudební život v meziválečném Brně ve vzpomínkách Roberta Smetany*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění.
- PAJER, Jiří – TONCROVÁ, Marta 2007: Bím Hynek. In: JEŘÁBEK, Richard (ed.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. Biografická část*. 1. sv. Praha: Mladá fronta, s. 26–27.
- SMETANA, Robert 1934: *Melodické idiomy ve zpěvu velkolhoteckých evangeliků*. Disertační práce. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy university.
- SMETANA, Robert 2007: Svatba na Velkolhotecku (z autorovy pozůstalosti). In: *Dačický vlastivědný sborník IV*. Dačice: Spolek přátel muzea v Dačicích, s. 137–148.
- SUŠIL, František [1853–1859]: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Brno: Karel Winiker.
- TONCROVÁ, Marta 2007: Smetana Robert. In: JEŘÁBEK, Richard (ed.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. Biografická část*. 1. sv. Praha: Mladá fronta, s. 202.
- TONCROVÁ, Marta – JEŘÁBEK, Richard 2007: Sušil František. In: JEŘÁBEK, Richard (ed.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. Biografická část*. 1. sv. Praha: Mladá fronta, s. 212–213.

Internetové zdroje:

- Festivia Chorus* [online] [cit. 20. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.festivia.cz/clanky/repertoar--ukazky.html>>.
- VĚTROVEC, Vítězslav 2013: „Obnova paměti vesnice – Inscenační činnost ve Velké Lhotě v letech 2008–2012.“ *Akademické studie DIFA JAMU* [online] [cit. 27. 7. 2021]. Dostupné z: <<http://old.jamu.cz/documents/difa/akademicke-studie/vitezslav-vetrovec-05-08-2013.pdf>>.
- VĚTROVEC, Vítězslav 2016a: „Velkolhotečtí herci aneb Jak Lhoťáci z(a)koušeli divadlo. Participace místních obyvatel na inscenaci Hoří, má lhotecká panenka! A pokus o zasazení velkolhoteckého projektu mezi lokální tradice.“ *Akademické studie DIFA JAMU* [online] [cit. 27. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://adoc.pub/velkolhoteti-herci-aneb-jak-lhoaci-zakoueli-divadlo.html>>.
- VĚTROVEC, Vítězslav 2016b: „Velkolhotecké divadelnění ve slepé uličce? Reflexe devátého ročníku divadelního festivalu ve Velké Lhotě a pokus o pojmenování jeho největších úskalí.“ *Akademické studie DIFA JAMU* [online] [cit. 27. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://docplayer.cz/120679374-Velkolhotecke-divadelneni-ve-slepe-ulicke.html>>.

On Songs Collected and Revived

Folk songs have been part of the cultural heritage of Europe, some surviving intergenerational transmission for centuries; others being saved from extinction by collectors. Paradoxically, collecting songs could save a person who was near financial ruin. How long will the collected songs survive and in what form? Is it even possible for the collected songs to return to their original place after a long time lapse, and gain new life? Referring to the activities of the Czech collectors Hynek Bím (1874-1958), Robert Smetana (1904-1988), and their predecessors, the author deals with current efforts to revive selected songs in two rural regions of the Czech Republic: Velkolhotecko and Kloboucko. In the first region, many stressful economic, demographic, and cultural political changes resulted in the cultural “memory loss”, including folk singing tradition. In the other region, because of the development of the folklore movement, folk songs have taken on a new function and thus new life.

Key words: Czech folk songs; folk song collectors; folk revival; intangible cultural heritage.

DYCHOVÁ HUDBA NA SLOVÁCKU A JEJ SOCIÁLNY A KULTÚRNY KAPITÁL

Barbora Turčanová

Pre tému „hudba a kapitál“ sú jedným zo základných východísk práce francúzskeho sociológa Pierra Bourdieu (1930 – 2002), ktorý vnímal spoločnosť ako „*prostor antagonistických pozící, ktoré okupujú jednotliví aktéri. Mezi aktéry probíhá neustály symbolický boj o výhodné pozície v sociálnom priestore*“ (Růžička – Vašát 2011: 129). Cez túto prizmu Bourdieu definoval tri zásadné koncepty – sociálne pole, habitus a kapitál, ktoré určitým spôsobom determinujú správanie jednotlivcov v spoločnosti. V našom prípade je najdôležitejšia jeho práca *The Forms of Capital* (Bourdieu 1986¹), kde bádateľ koncept kapitálu detailne popísal. Kapitál je podľa neho súbor nehmotných aj hmotných prostriedkov, ktoré určujú pozíciu jednotlivca – aktéra v sociálnom priestore.

Bourdieu kapitál rozdeľuje do troch foriem: 1) **ekonomický** – materiálne prostriedky jednotlivca; 2) **kultúrny** – predpoklady získané jednotlivcami či skupinami, ktoré sú potrebné na dosiahnutie určitého sociálneho statusu; tieto predpoklady si jednotlivec osvojí v procese socializácie, sú teda viazané na konkrétny sociálny priestor/sociálnu štruktúru/spoločnosť (do kultúrneho kapitálu Bourdieu zahrňuje aj hmotné kultúrne statky – obrazy, knihy, hudobné nástroje a pod., alebo akademické tituly a osvedčenia o profesijnej kvalifikácii; 3) **sociálny** – známosti a spoločenské konexie, ktoré môžu jednotlivcovi taktiež pomôcť získať určitý sociálny status.

Bourdieu použil svoj koncept na jednotlivca, ako príslušníka konkrétného spoločenstva a kultúry. Ja sa v nasledujúcom príspevku pokúsim tieto koncepty, predovšetkým kultúrneho a sociálneho kapitálu, aplikovať na konkrétny kultúrny fenomén, a to na dychovú hudbu, ktorá je už niekoľko storočí súčasťou hudobnej kultúry značného územia Európy.

1. Spomínaný text Bourdieu napísal v roku 1983, no publikovaný bol až v roku 1986 ako súčasť zborníka *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*.

V kontexte konceptu Pierra Bourdieua môžeme oblasť moravskej dychovej hudby študovať cez jej ekonomický kapitál, teda finančné a materiálne ohodnotenie muzikantov prezentujúcich dychovú hudbu, ako aj cez kapitál kultúrny a sociálny. Takýto kapitál predstavuje v rukách jednotlivcov alebo kolektívu určitú moc, ktorá správnym uchopením v správnom čase dokáže rezonovať v určitej lokalite, regióne, v konkrétnej sociálnej vrstve, alebo aj v celej spoločnosti. Kultúrny kapitál, v našom prípade predovšetkým hra na dychové plechové (po česky žesťové) nástroje, znalosť dychovou hudbou šíreného nového repertoáru, schopnosť napĺňať nové potreby rozličných sociálnych vrstiev (dostatočne intenzívna hra v exteriéri aj v stále väčších tanečných sálach), sa v určitých časových etapách preľnul s aktuálnym hudobným vkusom, s požiadavkami doby, s módou nových spoločenských podujatí (výlety, sprievody, prezentácie telovýchovných organizácií v exteriéri, slávnosti najrôznejšieho charakteru) a umožnil nositeľom tohto kultúrneho kapitálu determinovať spoločenskú náladu alebo ovplyvniť správanie kolektívu, čo uvidíme aj na príklade moravského etnografického subregiónu Slovácko.

Vznik dychovej hudby ako žánru a aj ako inštrumentálneho zoskupenia súvisí na území dnešných českých zemí, ale aj Slovenska, s vývojom vojenských hudobných telies od 18. storočia. Tieto nástrojové združenia mali predovšetkým utilitárnu funkciu – interpretáciou pochodových skladieb pomáhali vojenským posádkam pri zdĺhavých presunoch. V tejto podobe môžeme len ťažko hovoriť o spoločenskom kapitále dychovej hudby. Bola k dispozícii len špecifickej skupine obyvateľstva – vojakom, a jej hudobno-estetický a spoločenský potenciál v tomto jej vývoji štádiu ešte nebol odhalený.

Predovšetkým od 19. storočia sa však tieto pôvodne vojenské orchestre, vďaka ich výrazným akustickým možnostiam, stali súčasťou mestského kultúrneho života a interpretovali skladby dobových hudobných skladateľov, vďaka čomu boli veľmi populárne. Ako uvádza muzikológ Pavel Kurfürst (2002: 770), od 70. rokov 19. storočia v rámci rozvoja spoločenského života meštianska vrstva povýšila dychovú hudbu na národný faktor,

ktorý mal podnecovať vlastenecké uvedomenie. Dychová hudba v tom období začína siahať na vrchol svojho spoločenského kapitálu. Ten spočíva predovšetkým v jej popularite v širokých vrstvách verejnosti a interpretácii dobovo atraktívnej hudby. Z jej kapitálu čerpali aj mnohé spolky, ktoré v tom období zakladali vlastné dychové orchestre. Okrem vojenských kapiel tak pôsobili viaceré typy dychových orchestrov – kapely ostrostrelecké, banícke/hornícke a spolkové – hasičské, veteránske, sokolské a ďalšie.² Na prelome 19. a 20. storočia boli najmä v českých zemiach mimoriadne populárne práve sokolské dychové orchestre. Ich najznámejším predstaviteľom v tom období bola Mestská hudba z Kolína pod vedením známeho českého kapelníka Františka Kmocha (1848 – 1912).

Po skončení prvej svetovej vojny a zániku Rakúska-Uhorska začal narastať ekonomický kapitál, ktorý dychová hudba ponúkala. Súvisel predovšetkým s popularitou šlágrov interpretovaných práve predovšetkým dychovými orchestrami a vznikom Ochranného svazu autorského pro práva k dílům hudebním (OSA) v roku 1919. Zväz dohliadal na autorské práva a vyplácanie finančných odmien. Český kabaretiér Jiří Voldán (1901 – 1985) opísal v polovici 30. rokov túto situáciu nasledovne: „*Je nesporné, že v oboru t. zv. lehké hudby, či přesněji řečeno, v oboru písniček a tanečních skladeb, projevila se v poslední době nadprodukce. Kdekdo píše písničky, kdekdo píše texty. A proto je i nesporné, že se v této tvorbě vyrojil brak, nevкус a nechutnosti.*“ (Voldán 1936: 7) „*Psát šlágry vynáší – to byla pohnutka, která vedla mlynáře, pekaře, učitele, kapelníka v baru, houslistu, rotmistra, oktávána gymnasia, harmonikáře, typografe, vrchního číšníka, příručího, strojního zámečnicka k tomu, aby v potu tváře sesmolil jakoustakous melodii, nemožně zkompileovaný text a šel k nakladateli nebo ke gramofonové společnosti.*“ (Tamtiež: 12)

V medzivojnovom období sa postavenie dychovej hudby v Československu ustálilo na vrchole rebríčka dobovej populárnej hudby, čo dokladá aj výskum hudobného vkusu, ktorý bol pod

2. Detailnejšie informácie o týchto nástrojových zoskupeniach a ich funkcií viď Kapusta 1974.

vedením muzikológa Karla Vetterla realizovaný v roku 1935 na vzorke poslucháčov rozhlasu z Moravy a Sliezska (Vetterl 1938). V tom období vzniká aj špecifický dychovkový repertoár (ak nerátame ten pochodový). Ten je podľa muzikológa Josefa Kotka už od konca 20. rokov 20. storočia do veľkej miery totožný s tzv. *lidovkou*, ktorú Kotek charakterizuje ako konglomerát ľahko prístupných, široko obľúbených a textom vybavených skladieb k pochodu, tancu a počúvaniu, zároveň však i k spoločnému spievaniu, založený na preštylizovaní ľudových či pololudových motívov na profesionálnej báze. Pre *lidovku* sú tak charakteristické pochody, polky, valčíky a neskôr tangá námetovo čerpajúce z vidieckej a milostnej tematiky (Kotek 1998: 97).

Dychová hudba počas obdobia tzv. prvej republiky nadviazala na svoju funkciu späť s podnecovaním vlasteneckého uvedomenia a svoje postavenie si upevnila práve interpretáciou spoločensky mimoriadne populárnej *lidovky*. Dychové orchestre predstavovali novú módnú vlnu a s tým súvisiacu spoločenskú prestíž, preto neustále vznikali nové telesá a nové skladby. Z toho obdobia pochádza aj dodnes najznámejšie pražské trio skladateľov *lidovky*, označované ako „tři V“ – Valdauf,³ Vacek,⁴ Vejvoda.⁵

Do obdobia druhej svetovej vojny nie je pri výskume dychovej hudby priveľmi dôležité špecifikovať prostredie pôsobenia jednotlivých kapiel. Na jednej strane boli dychové orchestre späté s vojenským prostredím, na druhej strane mestské alebo vidiecke zoskupenia v podobe spolkových a neskôr podnikových kapiel,

3. Karel Valdauf (1913 – 1982), hudobník a skladateľ, autor skladieb, ktoré sú dodnes súčasťou repertoáru dychových orchestrov v mestskom aj vidieckom prostredí (polka *Pod jednou střechou*, valčík *Až nás cesty svedou*, pochod *Zahajovací a d.*). V jeho rodnej obci Trhové Sviny sa od roku 1999 koná festival dychových hudieb. Vo Valdaufovej muzikantskej činnosti dodnes pokračuje jeho dychová hudba Valdaufinka (Koukal 2007: 156).
4. Karel Vacek (1902 – 1982), hudobný skladateľ, ktorého najznámejšia skladba, tango *Cikánka*, sa stala jednou z prvých českých piesní z oblasti populárnej hudby, ktoré už v medzivojnovom období „dobyli svet“ (Koukal 2007: 84). Z ďalších slávnych Vackových piesní menujme napr. polky *Kdyby ty muziky nebyly* a *Přes dvě vesnice*.
5. Jaromír Vejvoda (1902 – 1988), hudobný skladateľ, kapelník a autor pravdepodobne najznámejšej českej polky *Škoda lásky*. Rovnako ako K. Vacek je autorom desiatok českých *lidovek* (Koukal 2007: 100).

u ktorých bola primárna predovšetkým reprezentačná funkcia. Vďaka veľkému počtu vojenských navrátilcov a vidieckych muzikantov, ktorí pôsobili v spomínaných orchestroch, sa dychová hudba od polovice 19. storočia postupne presadzovala vo vidieckom prostredí ako súčasť tradičnej kultúry a na prelome 19. a 20. storočia už na celej Morave vystriedali tzv. štrajchy (kombinácie dychových plechových nástrojov so sláčikovými inštrumentmi, drevenými dychovými a bicími nástrojmi) staršie ľudové inštrumentálne zostavy (gajdošské, sláčikové a cimbalové zostavy). Čisto dychové hudby boli rovnako, ako v mestskom prostredí, spojené predovšetkým so spolkovou činnosťou, v niektorých regiónoch, napríklad na Slovácku (Podluží, Kyjovsko) alebo na Hané sa v priebehu druhej polovice 19. storočia stali ústredným hudobným zoskupením v rámci lokálnej folklórnej tradície. Stali sa neoddeliteľnou súčasťou tradičných hudobno-tanečných príležitostí, hlavným hudobným sprievodom tradičných obyčajových a obradových festivít.

Na Slovácku sa dychová hudba stala súčasťou lokálnej identity, čo maximalizovalo jej ekonomický kapitál, ako aj kultúrny kapitál jej nositeľov. Stala sa fenoménom, a to práve kvôli jej mnohovrstevnému funkčnému prepojeniu so spoločenským životom na dedine: dychové hudby sprevádzali hudobno-tanečné podujatia (plesy, bály), rodinné obrady (rozlúčky so slobodou – tzv. *svíce*, sobáše, pohreby, oslavy menín), rozličné lokálne festivity spojené s tradičnou kultúrou (hody, fašiangy a ďalšie obchôdzky po dedine), v neposlednom rade aj cirkevné obrady.

So zmenou politického režimu v roku 1948 prišla aj zmena kultúrnej politiky a popularita dychovej hudby začala celospoločensky upadať. Nová kultúrna politika vyžadovala tzv. angažovanú kultúru ľudovú formou, no socialistickú obsahom, čo dychové hudby vo vidieckom prostredí nespĺňali. V rámci rozvoja tzv. masovej ľudovej umeleckej tvorivosti sa však pestovanie dychovej hudby mohlo prezentovať ako angažovaná amatérska záujmová činnosť. Na Slovácku, kde bola už od prvej polovice 20. storočia dychová hudba veľmi rozšírená, sa pod hlavičkou „ľudové umelecké tvorivosti“ začali usporadúvať hudobné kurzy, ktorých cieľom bolo vychovávať nové

generácie muzikantov. V Dolných Bojanoviciach tak napr. v roku 1958 začal pôsobiť hudobný pedagóg Pavel Janeček (1923 – 2002), ktorého kurzom hudobnej výchovy prešlo každoročne 100 až 140 žiakov z regiónu. Na základe jeho aktivity tu od roku 1958 pôsobí dychová hudba Bojané, jeden z popredných vidieckych dychových orchestrov na Morave. V roku 1982 z Janečkových žiakov vznikla aj dychová hudba Šohajka pod vedením Vojtěcha Ducháčka, v roku 1999 potom vznikla dychová hudba Liduška. S mestom Kyjov je spojená rovnako silná hudobná osobnosť – učiteľ Josef Frýbort (1913 – 2006), ktorý tu počas svojho pôsobenia v rokoch 1952 – 2006 vychoval niekoľko generácii muzikantov pre kapely v širokom okolí. Práve prostredníctvom siete výrazných učiteľov a ich žiakov sa postavenie dychovej hudby na Slovácku upevnilo, rovnako ako sociálny kapitál jednotlivých muzikantov, vzájomne previazaných často už od detských rokov. Úzke osobné kontakty, odovzdávanie muzikantského umenia v rámci hudobníckych rodov, napojenie muzikantských aktivít na kultúrne podujatia jednotlivých lokalít a silná väzba na ľudovú tradíciu, hoci reziduálnu a značne transformovanú, to všetko predstavuje silný sociálny kapitál, ktorý pomáha fungovaniu dychovej hudby v spoločnosti, ktorá má po stránke hudobného vkusu dnes už značne odlišné preferencie.

V roku 1971 vznikla v Brne pod vedením Jana Slabáka, rodáka z Kelčan na Kyjovsku, dychová hudba Moravanka, ktorá si aj prostredníctvom monopolných masmédií získala dnes nepredstaviteľnú popularitu v širokých vrstvách verejnosti.⁶ Moravanka priniesla do prostredia dychovej hudby v Československu nový repertoár a nový spôsob interpretácie. No okrem toho sa jej najmä v 80. rokoch podarilo presadiť v zahraničí, a to nielen v európskych krajinách, ale aj v USA. Kultúrny kapitál Moravanky, sociálny status, ktorý takto nadobudla, razantne zvýšil ekonomický kapitál dychovej hudby ako hudobného žánru. Je tu zrazu nová kvalita performácie (profesionálna interpretačná úroveň, nový zvuk a spôsob prezentácie repertoáru) a predovšetkým významné využitie masmédií. Vplyv Moravanky, ktorá prezentovala predovšetkým repertoár postavený

6. Viac o vplyve Moravanky viď Koukal 2007: 172 – 181.

na slováckej ľudovej piesni, bol na ostatné dychové hudby obrovský. Už na konci 80. rokov nachádzame na Slovácku dychové hudby, ktorých repertoár tvorili najmä skladby populárnej Moravanky. Čoraz častejší je však aj iný dobovo atraktívny repertoár, napríklad hity z prostredia populárnej hudby. Akcentovaná je predovšetkým koncertná funkcia, a to s cieľom navýšenia finančného zisku.⁷

Po roku 1989 začali dychovú hudbu na vidieku vytláčať iné hudobné žánre. Moravské dychové hudby predovšetkým zo Slovácka si získavali čoraz väčšiu popularitu v krajinách západnej Európy, najmä v Rakúsku, Nemecku, Francúzsku, Belgicku a Holandsku. Po otvorení hraníc si na počiatku 90. rokov mnohé vidiecke dychové orchestre začali vytvárať družobné vzťahy so zahraničnými vidieckymi dychovými orchestrami. Napríklad dychová hudba Stříbrňanka naviazala takúto spoluprácu v roku 1991 s dychovým orchestrom Trachtenkapelle z Euratsfeldu neďaleko Amstettenu v Dolnom Rakúsku. Vzájomne sa navštevovali a organizovali pre miestnych obyvateľov rôzne podujatia, dokonca si vymieňali deti a mládež na niekoľkodňové prázdninové pobyty.⁸

Zatiaľ čo v prvých desaťročiach 20. storočia stála popularita dychovej hudby na interpretácii moderného – dobovo aktuálneho hudobného žánru, teda *lidovky*, v 90. rokoch boli dychové orchestre v zahraničí populárne vďaka repertoáru, ktorý stál na interpretácii piesní a inštrumentálnych skladieb inšpirovaných ľudovou hudobnou kultúrou Slovácka. Akýmsi symbolom sa v tomto smere stala skladba *Vám, přátelé*, ktorej hudbu zložil František Kotásek a text napísal Stanislav Pěňčík. V roku 1986 ju v nemeckom preklade odspievala Mistrňanka vo vysielaní nemeckej televízie a pieseň postupne získala v nemecky hovoriacich krajinách obrovskú popularitu a stala sa nevyhnutnou súčasťou zahraničných vystúpení moravských dychových orchestrov v západnej Európe.⁹

7. Viac k tejto problematike pozri Turčanová, Barbora 2019: *Funkcia dychovej hudby na slovensko-moravskom pomedzí v 20. storočí (na príklade lokalít Kúty, Brodské, Lanžhot a Tvrdonice)*. Diplomová práca. Brno: Ústav evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

8. Klub přátel dechovky – únor 1996, vysielané 31. 3. 2021 ČT3.

9. Klub přátel dechovky 1995, vysielané 18. 3. 2021 ČT3.

Mnohí muzikanti z dychových orchestrov videli v zahraničí potenciál na rozšírenie svojich aktivít (koncertovanie, nahrávanie), teda využitie ekonomického kapitálu slováckej dychovej hudby. Na Západe tak začali pôsobiť moravské dychové orchestre zamerané priamo na zahraničný trh. Boli zložené z profesionálnych muzikantov, hrajúcich na vysokej interpretačnej úrovni. Dôležitou súčasťou ich repertoáru boli a sú aj aranžmány modernej populárnej hudby. Takým príkladom je Gloria, ktorá vznikla na podnet Zdeňka Gurského (*1954). Tento rodák z Vracova u Kyjova od roku 1973 pôsobil v Mistříňanke, s ktorou precestoval západnú Európu. Tu nadviazal kontakty a v roku 1993 značná časť muzikantov z Mistříňanky pod jeho vedením založila dychový orchester Gloria, ktorý je v zahraničí populárnejší ako v Českej republike – v roku 2018 sa Gurský podľa OSA stal v zahraničí najhranejším českým autorom (Formánková 2019).

Gurský začal písať skladby, ktoré dávali priestor sólovému prejavu jednotlivých inštrumentov, čo prinieslo aj zvýšenie kultúrneho kapitálu niektorých muzikantov. Najpopulárnejším interpretom Gurského sólových skladieb sa stal Vlado Kumpán (1972), rodák zo slovenských Gbelov. Ten v roku 2001 opustil Gloriu a s ním odišli aj ďalší muzikanti, s ktorými spoločne založili kapelu Kumpánovi muzikanti.¹⁰ Ide o prvý dychový orchester na území bývalého Československa, ktorý vlastne stojí na jednotlivcovi. Vlado Kumpán je v súčasnosti v oblasti dychovej hudby uznávaný sólista v Európe, trubkár, ktorý vytvoril novú interpretačnú techniku založenú na používaní jazzových prvkov. Popularita tejto techniky neustále narastá nielen na Slovensku, ale tiež v Českej republike. To už je však problematika, ktorá by si zaslúžila samostatný príspevok.

V súčasnosti už kultúrny kapitál muzikantov spätých s dychovou hudbou nepredstavuje takú hodnotu, akú mal pred sto rokmi, keď bol v medzivojnovom období tento hudobný žáner na vrchole hudobných preferencií širokých vrstiev obyvateľstva českých zemí. Silný sociálny status zaujíma zo špecifických kultúrno

10. Rozhovor autorky so Zdeňkom Gurským, Vracov 6. 12. 2019.

vývojových dôvodov na Slovensku, kde je dychová hudba ešte stále spojená s lokálnou etnokultúrnou tradíciou, s rezíduom ľudovej obyčajovej a obradovej kultúry. Od 90. rokov 20. storočia môžeme pozorovať expandovanie slovenskej dychovej hudby za hranice krajiny: predovšetkým v západnej Európe je kultúrny kapitál českých a moravských dychových hudieb evidentne silnejší, než v domácom prostredí. Prečo je to tak, je otázka pre budúce výskumy.

* Text je výstupom projektu *Hudební vkus jako předmět etnologického výzkumu* uskutočneného v rámci programu špecifického výskumu v Ústave evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

Literatúra:

- BARTOŠ, Milan 1956: *Dechový orchestr. Metodická příručka pro vedoucí a členy souborů lidové tvořivosti*. Praha: Orbis.
- BIMKOVÁ, Milada – VETTERL, Karel 1970: Lidové kapely, písně a tance. In: HURT, Rudolf a kol.: *Kyjevsko*. Brno: Musejní spolek, s. 229 – 240.
- BOURDIEU, Pierre 1986: The Forms of Capital. In: Richardson, John G.: *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Westport, CT: Greenwood, s. 241 – 258.
- FORMÁNKOVÁ, Sylvie: Výroční ceny OSA, skvělé ocenění pro Zdeňka Gurského. *Naše dechovka* 1, 2019, č. 1, s. 12 – 13.
- KAPUSTA, Jan 1974: *Dechové kapely, pochod a František Kmoch*. Praha: Supraphon.
- KOTEK, Josef 1994: *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1). 19 a 20. století (do roku 1918)*. Praha: Academia.
- KOTEK, Josef 1998: *Dějiny české populární hudby a zpěvu (2). (1918–1968)*. Praha: Academia.
- KOTEK, Josef – FUKAČ, Jiří 1997: Dechová hudba. In: Vysloužil, Jiří – Fukač, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, s. 141 – 143.
- KOUKAL, Milan 2007: *Dechovka. Historie a současnost naší dechové hudby*. Praha: Slovart.
- KURFÜRST, Pavel 2002: *Hudební nástroje*. Praha: TOGGA.
- KURFÜRST, Pavel 2007: Dechová kapela. In: BROUČEK, Stanislav – JEŘÁBEK, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Sv. 2. Věcná část A–N. Praha: Mladá fronta, s. 124 – 125.
- MARKL, Jaroslav 1976: Hudební folklór od národního obrození a dechová hudba. *Český lid* 63, s. 23 – 32.
- PAVLICOVÁ, Martina 2007: *Lidová kultura a její historicko-společenské reflexe (mikro-sociální sondy)*. Brno: Ústav evropské etnologie FF MU.
- PĚNČÍK, Stanislav 1998: *Když zazpívají křídlovky*. 1. díl. Břeclav: Moraviapress.
- RŮŽIČKA, Michal – VAŠÁT, Petr 2011. Základní koncepty Pierra Bourdieu: pole – kapitál – habitus. *AntropoWEBZIN* 7, č. 2, s. 129 – 133.
- VETTERL, Karel 1938: K sociologii hudebního rozhlasu. *Musikologie* 1, s. 27 – 44.

Brass Band Music in the Slovácko Region and its Social and Cultural Capital

Brass band music as an instrumental grouping and musical genre has been present in the culture of the Czech lands and Slovakia since the end of the 18th century. From the military milieu, where its function was primarily utilitarian, it spread to the countryside through urban promenades. There, brass music bands interpreted the period-attractive repertoire, which consequently became part of the folk music tradition. From the 19th century onwards, not only did brass band form, sound, repertoire, and function change, but so did the social and cultural capital of the related individual musicians and their groups. The paper focuses on the Moravian ethnographic region of Slovácko throughout the 20th century until the present, as the changes in the capital of brass band music have been most visible then. Gradually, the cultural capital of individuals (in this case, playing a wind instrument of the brass family) intersected with the demands of the period (new musical and dance repertoire, new playing opportunities), resulting in an increase of social capital and social value. During the second half of the 20th century, such value also became the accepted part of folk traditions. At the same time, the economic capital of Slovácko brass band music increased, especially abroad, where its uniqueness gained it a strong fan base. The links with foreign countries, the mass media and especially the Internet have constituted a strong pillar of the development of brass band music. Thanks to established connections and links with local performing opportunities, brass music in the Slovácko region still has strong social capital.

Key words: Brass band music in the Czech lands; the Slovácko region; popular culture; changes of musical interpretation; social and cultural capital of musicians.

Přílohy / Appendices:



Dychová hudba Bojané pri hudobnom sprievode „krojového výletu“ v Lanžhote / The Bojané brass band accompanying a folk costume meeting at a barn dance in Lanžhot. Photo B. Turčanová, 11. 7. 2021



Dychová hudba Bilovčanka počas „zahráváníí hodů“ v Lanžhote / The Bilovčanka brass band during the folk festivity „zahráváníí hodů“ in Lanžhot. Photo B. Turčanová 26. 9. 2021



Dychová hudba Skaličané v sprievode počas hodovej nedele v Lanžhote / The Skaličané brass band in a parade during the feast Sunday in Lanžhot. Photo B. Turčanová 19. 9. 2021



Dychová hudba Légrúti počas hodovej nedele v Dolných Bojanoviciach / The Légrúti brass band during the feast Sunday in Dolní Bojanovice. Photo B. Turčanová 26. 9. 2021



Dychová hudba Podlužanka z Tvrdonic akcentuje koncertnú funkciu / The Podlužanka brass band from Tvrdonice focuses on concert function. Photo B. Turčanová, Hodonín, 15. 7. 2020



Vlado Kumpán ako hosť Mladej muziky Šardice na koncerte v rámci folklórneho festivalu Slovácky rok v Kyjove / Vlado Kumpán as a guest of the Mladá muzika Šardice brass band at the concert within the folklore festival Slovácky rok in Kyjov. Photo B. Turčanová, 16. 8. 2019



Blaskapelle Blecharanka z Rakúska, venujúca sa interpretácii slováckeho dychovkového repertoáru, na festivalu dychových hudieb v Ratíškoviciach / The Blecharanka brass band from Austria, featuring the Slovácko region brass band music, at the International Festival of Brass Music Bands in Ratíškovice. Photo B. Turčanová, 11. 7. 2021



Moravanka Jana Slabáka na podujatí Nebe plné hviezd, Brno / The Moravanka brass band by Jan Slabák at the event Heaven Full of Stars, Brno. Photo B. Turčanová 30. 9. 2021

BRASS BAND MUSIC IN THE SLOVÁCKO REGION AND ITS SOCIAL AND CULTURAL CAPITAL

Barbora Turčanová

One of the basic starting points for the theme of the “music and capital” is the work of the French sociologist Pierre Bourdieu (1930-2002), who perceived society as “*a space of antagonistic positions occupied by individual agents. There is a constant symbolic struggle between agents for advantageous positions in social space*” (Růžicka – Vašát 2011: 129). Through this prism, Bourdieu defined three fundamental concepts – social field, habitus, and capital – that in a certain way determine the behavior of individuals in society. In our case, the most important part of his work for this article entitled *The Forms of Capital* (Bourdieu 1986¹), where Bourdieu describes the concept of the capital in detail. According to him, the capital is a set of both intangible and tangible means that determine the position of the individual, the agent, in social space.

Bourdieu divides capital into three forms: 1) **economic capital**: material means of the individual; 2) **cultural capital**: assumptions acquired by the individuals or groups, which are necessary in order to achieve a certain social status; these assumptions are acquired by the individual in the process of socialisation, i.e., they are tied to a particular social space/social structure/society (Bourdieu also includes material cultural goods – paintings, books, musical instruments, etc. in the cultural capital, or academic degrees and certificates of professional qualifications; 3) **social capital**: acquaintances and social connections that are capable of forming an individual to acquire a certain social status.

Bourdieu applied his concept to the individual as a member of a particular community and culture. In the following paper, I will be applying this prism, especially of the cultural and social capital, to a particular cultural phenomenon, specifically brass band music,

1. Bourdieu wrote the mentioned text in 1983, but it was not published until 1986 as part of the *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*.

which has been part of the musical culture of a considerable part of Europe for several centuries.

In the context of Pierre Bourdieu's concept, it is possible to study the field of Moravian brass band music through its economic capital, i.e., the financial and material evaluation of the musicians presenting brass band music, as well as throughout its cultural and social capital. Such capital represents a certain power in the hands of individuals or collectives, which if grasped at the right time, can resonate in a particular locality, region, particular social class, or even in whole society. Cultural capital, in this studied case, playing on brass instruments, the knowledge of the new repertoire disseminated by the brass band music, alongside with the ability to meet the new needs and requirements of different social classes (sufficiently intense sound for the outdoors and ever larger dance halls), had at certain points in time intersected with current musical preferences, with the demands of the period, with the trend of new social events (trips, parades, outdoor presentations of physical education associations, festivals of various kinds) and enabled the bearers of this cultural capital to determine the social mood or influence the behavior of the collective, as we shall see in the example of the Moravian region of Slovácko.

The emergence of brass band music as a genre and as an instrumental ensemble in the territory of today's Czech Republic, but also in Slovakia, is related to the development of military musical bands from the 18th century onwards. These instrumental ensembles had primarily a utilitarian function – they assisted military garrisons in their lengthy transfers by performing marching compositions. In this form, we can hardly assume the social capital of the brass band music. It was available only to a specific social group of the population – the soldiers. Its musical-aesthetic and social potential had not been discovered at this stage of its development yet.

However especially from the 19th century onwards, based on their distinctive acoustic possibilities, these originally military orchestras became a part of cultural life in the towns and performed the compositions of various contemporary composers, resulting in making them very popular. As musicologist Pavel Kurfürst (2002: 770)

notes, from the 1870s onwards, as part of the development of social life, the bourgeoisie started to use the phenomenon of brass band music to stimulate patriotic awareness. At this stage, brass band music begins to reach the highest peak of its social capital, which lays primarily in its popularity among the general public and interpretation of period-attractive repertoire. Many associations (clubs) also drew on its capital, setting up their own brass bands during this period. Thus, in addition to military bands, several types of brass bands were active at the time – sharpshooter's, miner's, and club's bands – cavalry, veteran, *Sokol*² and others.³ At the turn of the 19th and 20th centuries, especially in the Czech lands, the *Sokol* brass bands were extremely popular. The most famous representative in this period was the City Music Band of Kolín under the leadership of the well-known Czech bandleader František Kmoch (1848-1912).

After the end of the First World War and the dissolution of Austria-Hungary, the economic capital that brass band music offered began to grow. This was mainly due to the popularity of the *šlágr*⁴ performed by the brass bands in particular and due to the establishment of the *Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním* – OSA (Authors' Protective Association for Rights in Musical Works) in 1919, which was dedicated to copyright and the payment of financial remuneration. The Czech cabaret performer Jiří Voldán (1901-1985) described the situation in the mid-1930s as follows: “*It is indisputable that in the field of so-called light music, or more precisely, in the field of song and dance compositions, there has been an overproduction in recent times. Someone is writing songs, someone is writing lyrics. And that is why it is indisputable that junk, tastelessness and disgusting things have emerged in this production.*” (Voldán 1936: 7). “*Writing ‘šlágr’ makes money – this was the motive that led the miller, the baker, the teacher, the bar bandleader, the fiddler, the drill sergeant, the school student, the accordionist, the typographer, the headwaiter, the busboy,*

2. *Sokol* (Falcon) is a Czech physical education and patriotic organisation founded in 1862.

3. For more detailed information on these instrumental groupings and their function, see Kapusta 1974.

4. *Šlágr* – famous popular songs.

the machine-locker to compose a melody in the sweat of his face, an impossibly compiled lyric, and to go to the publisher or to the record company.” (Ibid: 12).

Throughout the historical period before the Second World War, the position of brass band music in Czechoslovakia had established itself at the top of popular music of the time, as evidenced by a survey of musical taste conducted in 1935 under the direction of musicologist Karel Vetterl on a sample of radio listeners from Moravia and Silesia (Vetterl 1938). This period also saw the emergence of a specific repertoire of brass bands (if we do not count the marching repertoire). According to musicologist Josef Kotek, since the 1920s it was represented by the so-called *lidovka*, which Kotek characterises as a conglomerate of easily accessible, widely popular and lyrically equipped compositions for marching, dancing and listening, but also for singing together, based on the professional re-stylisation of folk or semi-folk idioms. Thus, marches, polkas, waltzes, and later tangos are characteristic of *lidovka*, drawing on rural and amorous themes (Kotek 1998: 97).

In interwar Czechoslovakia, brass band music continued in its function of stimulating patriotic awareness and strengthened its position by interpreting socially extremely popular *lidovka*. Brass orchestras represented a new wave of trend and were associated with social prestige, so new orchestras and new compositions were constantly being created. The most famous Prague trio of *lidovka* composers, known as the “three Vs” – Valdauf,⁵ Vacek,⁶ Vejvoda⁷ – also originated from this period.

5. Karel Valdauf (1913-1982), musician and composer, author of compositions that are still part of the repertoire of brass bands in both urban and rural settings (the polka *Pod jednou střechou*, the waltz *Až nás cesty svedou*, the *Zahajovací* March, etc.). A festival of brass bands has been held in his home village of Trhové Sviny since 1999. Valdauf's musical activity is still continued by his brass band Valdaufinka (Koukal 2007: 156).
6. Karel Vacek (1902-1982), a composer whose most famous work, the tango *Cikánka*, became one of the first Czech popular music songs that “conquered the world” in the interwar period (Koukal 2007: 84). Other famous songs by Vacek include the polkas *Kdyby ty muziky nebyly* and *Přes dvě vesnice*.
7. Jaromír Vejvoda (1902-1988), composer, bandleader and author of probably the most famous Czech polka *Škoda lásky* (in English-speaking countries known as *Beer Barrel Polka*). Vejvoda, like Vacek, wrote dozens of Czech *lidovka* songs (Koukal 2007: 100).

When researching pre-Second World War brass band music, it is not necessary to specify the environment in which the individual bands performed. On the one hand there were brass orchestras associated with the military field, on the other hand urban or rural groups in the form of club and later company bands, whose function was primarily representational. Based on the large number of military returnees and rural musicians who were active in the orchestras mentioned above, brass band music slowly established itself in the rural environment as part of traditional culture from the mid-19th century onwards, and by the turn of the 19th century it was becoming a part of the traditional culture of the countryside. By the turn of the 20th century, the so-called *štrajch* (combinations of brass instruments with string instruments, woodwind and percussion instruments) had replaced older folk instrumental groups (bagpipes, string, and dulcimer bands) throughout Moravia. As in the urban environment, purely brass bands were mainly associated with association (club) activities. In some regions, for example in the Slovácko region (Podluží and Kyjov subregions) or in the Haná region, they became the central musical grouping within the local folk tradition during the second half of the 19th century. They became an integral part of traditional music and dance occasions, the main musical accompaniment of traditional customary and ceremonial festivals.

In the Slovácko region, brass band music became part of the local identity, which maximised its economic capital as well as the cultural capital of its bearers. It became a phenomenon precisely because of the many layers of functional connection with social life in the village: brass bands accompanied music and dance events (balls), family ceremonies (farewells to freedom, weddings, funerals, name celebrations), various local festivities associated with folk culture (feasts, carnivals, and other village celebrations), and church ceremonies.

With the change of political regime in 1948 came a change in cultural policy and the popularity of brass band music began to decline throughout society. The new cultural policy demanded an “engaged culture” in folk form but socialist within its content,

which brass bands in the rural environment did not fulfil. However, within the development of so-called leisure artistic activities, the cultivation of brass band music could present itself as a committed amateur interest activity. In the Slovácko region, where brass band music had been widespread since the first half of the 20th century, music courses began to be organised under the banner of ‘leisure artistic activities’, the aim of which was to educate new generations of musicians. In the year 1958, for example, music teacher Pavel Janeček (1923-2002) began to work in Dolní Bojanovice, where between 100 and 140 pupils from the region underwent a course of music education every year. On the basis of his activity, the Bojané brass band, one of the leading rural brass bands in Moravia, has been active here since 1958. In 1982 Janeček’s pupils also formed the Šohajka brass band under the direction of Vojtěch Ducháček, and in 1999 the Liduška brass band was founded. The town of Kyjov is connected with an equally strong musical personality – teacher Josef Frýbort (1913-2006), who during his time there in 1952-2006 educated several generations of musicians for bands in the wider area. It was through a network of prominent teachers and their pupils that the position of brass band music in the Slovácko region was consolidated, as was the social capital of individual musicians, often intertwined from childhood. Close personal contacts, transmission of musicianship within musical families, the connection of musicians’ activities to the cultural events of individual localities and their strong link to folk tradition, albeit residual and much transformed, all constitute strong social capital that helps brass band music to function within a society that currently had a significantly different preference in terms of musical tastes.

In 1971, under the leadership of Jan Slabák, a native of Kelčany in the Kyjov region, the Moravanka brass band was founded in Brno, which, also through the monopoly of mass media, had gained unimaginable popularity among the general public.⁸ Moravanka brought a new repertoire and a new way of interpretation to the environment of brass band music in Czechoslovakia. But in addition,

8. For more on the influence of Moravanka see Koukal 2007: 172-181.

especially in the 1980^s, it managed to establish itself abroad, not only in European countries, but also in the USA. The cultural capital of Moravanka, the social status it had acquired, dramatically increased the economic capital of brass band music as a musical genre. There is suddenly a new quality of performance (professional level of performance, new sound and way of presenting the repertoire) and above all a significant use of mass media. The influence of Moravanka, which mainly presented a repertoire based on Slovácko folk song, on other brass bands was enormous. At the end of the 1980s we were able to find brass bands in the Slovácko region whose repertoire consisted mainly of songs by the popular Moravanka. However, other period-attractive repertoire, such as hits from the popular music, became more frequent. The concert function in particular is accentuated in order to increase financial profit.⁹

After the year 1989, brass band music in the countryside began to be replaced by different musical genres, and Moravian brass bands, especially those from the Slovácko region, gained increasing popularity in Western European countries, especially in Austria, Germany, France, Belgium, and the Netherlands. After opening of the borders in the early 1990^s, many rural brass bands began to establish cooperative relations with rural brass bands abroad. One example, the Stříbrňanka brass band established such cooperation in the year 1991 with the Trachtenkapelle from Euratsfeld near Amstetten in Lower Austria. They visited each other and organised various events for the locals, even exchanging children and young people for several days of holidays.¹⁰

While during the first decades of the 20th century the popularity of brass bands was based on the interpretation of a modern and contemporary musical genre – *lidovka*, in the 1990s brass bands were popular abroad thanks to their repertoire, which was based on

9. For more on this topic see Turčanová, Barbora 2019: *Funkcia dychovej hudby na slovensko-moravskom pomedzí v 20. storočí (na príklade lokalít Kúty, Brodské, Lanžhot a Tvrdonice)* [*The Function of Brass Band Music on the Slovak-Moravian Border in the 20th Century (on the Example of the Localities of Kúty, Brodské, Lanžhot, and Tvrdonice)*]. Diploma thesis. Brno: Ústav evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

10. *Klub přátel dechovky* – February 1996, broadcast March 31, 2021 ČT3.

the interpretation of songs and instrumental compositions inspired by the folk music culture of the Slovácko region. A kind of symbol in this context became the composition *Vám, přátelé* [*For You, Friends*], whose music was composed by František Kotásek and the lyrics written by Stanislav Pěňčík. In 1986 it was sung in German by Mistříňanka on German television and the song gradually gained enormous popularity in German-speaking countries and became an indispensable part of the foreign performances of the various Moravian brass bands in Western Europe.¹¹

Many musicians from the brass bands saw the potential for expanding their activities (concerts, recordings) abroad, through using the economic capital of the Slovácko region brass band music. Thus, Moravian brass bands aimed directly at the foreign market began to operate in the West. They consisted of professional excellently playing musicians. The important parts of their repertoire were arrangements of modern popular music. One such example is the Gloria brass band, which was created on the initiative of Zdeněk Gurský (*1954). This native of Vracov (near Kyjov) was a member of Mistříňanka from 1973, with whom he toured Western Europe. During these tours he made contacts with various musicians, and in the year 1993 a significant part of the musicians from Mistříňanka under his leadership founded Gloria, which is more popular abroad, rather than in the Czech Republic – in 2018 Gurský became the most played Czech composer abroad according to OSA (Formánková 2019).

Gurský began to write compositions that provided a space for solo expression of individual instruments, which also increased the cultural capital of some musicians. Vlado Kumpán (1972), a native of Gbely, Slovakia, became the most popular performer of Gurský's solo compositions. He left Gloria in 2001, and with him went other musicians, with whom he formed the *Kumpánovi muzikanti* brass band¹². It is the first brass band in the territory of the

11. *Klub přátel dechovky* – 1995, broadcast March 18, 2021 ČT3.

12. Kumpán's musicians, in German-speaking countries known as Vlado Kumpán und seine Musikanten. Author's interview with Zdeněk Gurský, Vracov, December 6, 2019.

former Czechoslovakia, which in its name features an individual musician. Vlado Kumpán is currently a renowned soloist in the field of brass band music in Europe, a trumpeter who has created a new performance technique based on the use of the jazz elements. The popularity of this technique is constantly spreading not only in Slovakia but also in the Czech Republic. This is a topic that deserves its own post.

Nowadays, the cultural capital of musicians associated with brass band music is no longer of the same value as it was a hundred years ago, when this musical genre was at the peak of musical preferences of broad sections of the population of the Czech lands. It occupies a strong social status for specific cultural and developmental reasons in the Slovácko region, where the brass band music is still linked to the local ethnocultural tradition, to the residue of folk customary and ceremonial culture. Since the 1990s, we have been observing the expansion of the Slovácko region brass band music beyond the country's borders: especially in Western Europe, where the cultural capital of Czech and Moravian brass bands is clearly much stronger than in its domestic environment. It is a question designed for further research, why is this so.

* This text is the output of the project *Musical Taste as an Object of Ethnological Research* within the program of specific research by the Department of European Ethnology at the Faculty of Arts at Masaryk University.

Bibliography:

- BARTOŠ, Milan. 1956: *Dechový orchestr. Metodická příručka pro vedoucí a členy souborů lidové tvořivosti*. Praha: Orbis.
- BIMKOVÁ, Milada – VETTERL, Karel. 1970: Lidové kapely, písně a tance. In HURT, Rudolf a kol.: *Kyjevsko*. Brno: Musejní spolek. 229-240.
- BOURDIEU, Pierre. 1986: The Forms of Capital. In: Richardson, John G.: *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Westport, CT: Greenwood. 241-258.
- FORMÁNKOVÁ, Sylvie. 2019. Výroční ceny OSA, skvělé ocenění pro Zdeňka Gurského. *Naše dechovka 1* (1): 12-13.
- KAPUSTA, Jan. 1974. *Dechové kapely, pochod a František Kmoch*. Praha: Supraphon.
- KOTEK, Josef. 1994. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1). 19 a 20. století (do roku 1918)*. Praha: Academia.

- KOTEK, Josef. 1998. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (2). (1918–1968)*. Praha: Academia.
- KOTEK, Josef – FUKAČ, Jiří. 1997. Dechová hudba. In *Slovník české hudební kultury*, edited by Jiří Vysloužil and Jiří Fukač. Praha: Editio Supraphon. 141-143.
- KOUKAL, Milan. 2007. *Dechovka. Historie a současnost naší dechové hudby*. Praha: Slovart.
- KURFÜRST, Pavel. 2002. *Hudební nástroje*. Praha: TOGGA.
- KURFÜRST, Pavel. 2007. Dechová kapela. In *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Sv. 2. Věcná část A–N, edited by Stanislav Brouček and Richard Jeřábek. Praha: Mladá fronta. 124-125.
- MARKL, Jaroslav. 1976. Hudební folklór národního obrození a dechová hudba. *Český lid* 63 (1): 23-32.
- PAVLICOVÁ, Martina. 2007. *Lidová kultura a její historicko-společenské reflexe (mikro-sociální sondy)*. Brno: Ústav evropské etnologie ve spolupráci s Etnologickým ústavem AV ČR.
- PĚNČÍK, Stanislav. 1998. *Když zazpívají křídlovky*. 1. díl. Břeclav: Moraviapress.
- RŮŽIČKA, Michal – VAŠÁT, Petr. 2011. Základní koncepty Pierra Bourdieu: pole – kapitál – habitus. *AntropoWEBZIN* 7 (2): 129-133.
- VETTERL, Karel. 1938. K sociologii hudebního rozhlasu. *Musikologie* 1: 27-44.

Summary

Brass band music as an instrumental grouping and musical genre has been present in the culture of the Czech lands and Slovakia since the end of the 18th century. From the military milieu, where its function was primarily utilitarian, it spread to the countryside through urban promenades. There, brass music bands interpreted the period-attractive repertoire, which consequently became part of the folk music tradition. From the 19th century onwards, not only did brass band form, sound, repertoire, and function change, but so did the social and cultural capital of the related individual musicians and their groups. The paper focuses on the Moravian ethnographic region of Slovácko throughout the 20th century until the present, as the changes in the capital of brass band music have been most visible then. Gradually, the cultural capital of individuals (in this case, playing a wind instrument of the brass family) intersected with the demands of the period (new musical and dance repertoire, new playing opportunities), resulting in an increase of social capital and social value. During the second half of the 20th century, such value also became the accepted part of folk traditions. At the same time, the economic capital of Slovácko brass band music increased, especially abroad, where its uniqueness gained it a strong fan base. The links with foreign countries, the mass media and especially the Internet have constituted a strong pillar of the development of brass band music. Thanks to established connections and links with local performing opportunities, brass music in the Slovácko region still has strong social capital.

Key words: Brass band music in the Czech Republic; the Slovácko region; popular culture; changes of musical interpretation; social and cultural capital of musicians.

VYJEDNÁVÁNÍ HRANIC HUDEBNÍHO VKUSU: KULTURNÍ KAPITÁL MEZI ŠLÁGR TV A RADIEM PUNCTUM

Ondřej Daniel – Jakub Machek

Lokální hudební tradice či to, co je za ně považováno, jsou na jedné straně objektem akademického zájmu a ochrany, na druhé straně mohou zůstat zdrojem inspirace pro neustále se proměňující hudební žánry. Ten se ale v podání přístupném a oblíbeném mezi širokými vrstvami často vydá směrem, který tyto tradice narušuje. Postoje hudebních posluchačů a fanoušků jsou ovlivněny společenskými kategoriemi, jako jsou věk, gender, etnicita, rasa, zdraví nebo třída (Coulangeon 2005), odlišné socioekonomické zázemí se projevuje v odlišných preferencích – ve vkusu formovaném kulturním kapitálem skupin, ze kterých posluchači pocházejí. Klíčovou otázkou této studie je tedy to, jakou roli hraje v hodnocení hudby, která čerpá z české lidové tradice, kulturní kapitál vznikající na průsečících těchto kategorií.

Opíráme se zde o zahraniční debaty o hybridní hudební tvorbě kombinující prvky hudebního folkloru a populární hudby a vnímáme i snahy tyto rozpory překonat a zdánlivě oddělené hudební a společenské světy znovu propojit. Pro tyto hybridní formy zde používáme termín „pseudolidová hudební produkce“. Z hlediska studia hudby inspirované folklorem ve vztahu ke kulturnímu kapitálu jako klíčovému statku pro určování hranic vkusu poukážeme i na některé mezižánrové fúze, které mohou hranici populární hudby překračovat. Zaměřujeme se ale především na fenomény populární, které se hlásí k inspiraci lidovou hudbou a snaží se ji aktualizovat pro současné posluchače. Podobná produkce bývá v angličtině označovaná jako *folk-like music*, *folksy music* či *newly composed folk music* (Vidić Rasmussen 1995; Suna 2013), v rakouské němčině se objevují termíny *Schlager*, *Volkstümliche Musik*, *Neue Volksmusik*, nebo dokonce *Volxmusik* (Achthorner

– Steinbrecher 2020). Poměrně bohatá tradice zkoumání tohoto fenoménu vyvěrá ze zemí bývalé Jugoslávie, kde tamní kulturní studia tematizovala od poloviny 70. let 20. století specifickou verzi socialistické modernity a posléze i jejího rozkladu. Gordy (1999) nebo Šentevska (2020) pracují s termíny *šlager*, *novokomponovaná narodna muzika/glazba*, *pop-folk*, *neofolk* nebo *turbofolk*. V české literatuře bývá tato produkce označována také jako „pseudolidová hudba“ (Salčák 2011; Mrlík – Mysliveček 2011).

Terminologická nejistota a časté zmatení plynoucí z polysémických termínů jako národ či lid nevylučují značně polarizovanou debatu, jejímiž aktéry jsou jak fanoušci a odpůrci těchto hudebních projevů, tak samotní umělci. Hodnotící a poziční postoje vůči tomuto typu hudebních projevů interpretujeme v návaznosti na kritickou diskurzivní analýzu britské socioložky kultury Beverley Skeggs jako replikaci dominantního úhlu pohledu vedeného z pozice střední třídy (*middle-class gaze*). Touto definicí normality, jež vychází ze středostavovského vkusu, se dominantní skupina vymezuje vůči nižším vrstvám, stanovuje těžko prostupnou hranici a zabezpečuje si tak nejen kulturní, ale i ekonomický kapitál. Kulturní produkce a jí věnované debaty potom slouží jako podpůrný nástroj při generování nerovností. Klíčovou funkcí této pozice je reprodukce nadvlády prostřednictvím výsměchu kulturním vzorcům vrstev s nižším socioekonomickým statutem. Vyšší vrstvy pomocí zesměšňování vkusu těch, které chápou jako níže postavené, zvětčují a využívají třídně definovanou jinakost, a to jak symbolicky, tak i materiálně (Mylonas 2019: 153–155).

Tento článek je součástí rozsáhlejšího výzkumného projektu, který tematizuje kulturní historii neelitních vrstev obyvatelstva během několika desítek let trvající postsocialistické transformace. Tu chápeme jako specifické období, během něhož se celé společnosti – v daleko větší míře než předtím – urychleně a skokově začlenily do globálního kulturního systému. Naše pojetí navazuje především na kulturní sociologii vedoucí k Pierru Bourdieu a jeho konceptu sociální distinkce. Podle něj kultura pomáhá zařazovat jedince do určitých sociálních skupin a určovat hranice mezi nimi. V rozpoznávání hranic hraje právě hudba důležitou roli, protože

„nic tak jednoznačně nepotvrzuje jedincovu třídní pozici a nic jiného neklasifikuje tak neomylně jako hudební vkus.“ (Bourdieu (1979: 18) Studium příslušnosti k sociálním skupinám skrze kulturní spotřebu se v kontextu globalizované kultury na přelomu prvního a druhého desetiletí 21. století přesunulo především na britské ostrovy, kde vznikla série významných studií kolektivu autorů vedených Tony Benettem (2009) a Mikem Savagem (2015).

Folklor a další prvky lidové kultury byly minimálně v evropském kontextu v období následujícímu sérii globálních krizí po roce 2008 stále více využívány jako estetizovaná alternativa vůči globalizované kultuře. Tento obrat k etnické tradici může mít různorodé politické vyznění a různé interpretace a vedle hudby ho lze vhodně dokumentovat třeba i v módě nebo ve filmu. V českém prostředí se distinkce vytváří do velké míry na hranici mezi urbánním globálněji a liberálněji orientovaným vkusem a lokálně zaměřeným konzervativnějším vkusem. Názorové střety mezi zastánci toho či onoho vkusu se sice nemusejí odehrávat mezi samotnými aktéry, nicméně takto se jimi vymezují účastníci debat, které jsme zkoumali. Skupiny, které se považují za vzdělanější a kulturnější, více sledující globální kulturní trendy, ať už mainstreamové nebo alternativní, se dlouhodobě vymezují jako více kompetentní a morálně nadřazené vůči obyvatelům do jisté míry mytizovaného venkova, jehož symbolem se stává dechová hudba. V rámci stejné logiky se pak postupně vynořil i protidiskurz obhajující vlastní hudební vkus a odsuzující naopak vyvyšování se skupin považovaných za městské elity a jejich příliš komplikované, odcizené a kosmopolitní hudební preference.

Volba těchto hudebních žánrů jako vymezujících odpovídá výzkumu Mikuláše Beka (2003). V něm se na jedné straně spektra hudebních preferencí nacházejí příznivci dechové hudby, jejíž popularita roste výrazně s věkem. Lidé, které charakterizuje nižší mzda, bydliště v menších sídlech a nižší vzdělání, k ní podle Beka postupně dospívají. Naopak posluchači ostatních žánrů (včetně těch nerozlišujících mezi žánry) se vůči ní silně vymezují a obliba dechové hudby a s ní spojených žánrů se tak stává silnou dělicí linií v české společnosti (Bek 2003: 163–165).

V rámci analýzy internetových diskuzí pod články věnovanými aktérům Šlágr TV¹, tedy televizní stanice, které byla donedávna hlavní komunikační platformou této hudby, lze vymezit hlavní body argumentace obhájců a kritiků. Pro obě skupiny potom internetové diskuze slouží jako místo společného hledání a domluvy na hodnotách, které mají spojené s oblíbenou hudbou. Tyto diskuze se odehrávají i v běžném mezilidském kontaktu a vstupují do nich i další média. Diskuze sestávají i z argumentů, kterými se zastávce brání před útoky, jejich důležitou součástí je i samotné vymezování vlastní skupiny. Odehrává se zde tedy to, co sociologové nazývají vyjednáváním. Diskuze jsou zaměřené hlavně na duo Eva a Vašek (jež nejvíce proniklo do povědomí většinové společnosti jako příklad hvězd této stanice), reflektují překvapení nad komerčním úspěchem této dvojice a stávají se tak synonymem pro celou produkci Šlágr TV. Do diskuzí se ještě jmenovitě dostávají jejich nástupci v popularitě, Duo Jamaha, zatímco ostatní interpreti splývají i z pohledu obránců této produkce. Pro ty jsou primárně důležité srozumitelné texty v češtině: „*Tomu člověk rozumí a to je záruka, že lidová písnička v naší zemi nezahyne.*“ Naopak hudba v mainstreamových médiích je vnímána jako cizí, která nemá šanci českého člověka potěšit a pobavit: „*A zase všechny písničky anglicky (možná, že už jsme anglická kolonie). Celý náš život je takový šedivý.*“ Hudební vysílání Šlágr TV se tak stává potřebnou alternativou k mainstreamovým hudebním televizím: „*KDYŽ [sic] VÁS TO NEBAVI TAK TO NEPOSLOUCHEJTE NIKDO VÁS KTOMU NENUTI POSLOUCHEJTE TO VAŠE SKŘEHOTÁNÍ TŘEBAS NA OČKU.*“ Alternativou, která nabízí pozitivní, poklidnou hudbu místo západních krváků a násilí: „*Jak vánoční svátky, tak Silvestr jsem měl po celou dobu zapnut Šlágr. Nepřepínám zásadně Novu, kde z obrazovky teče jen krev.*“ Důležitou součástí oblíbenosti je nostalgie, propojení se světem dětství a rodičů: „*Já je slýchávala od nejútlejšího dětství, moje maminka je zpívala ve sboru, a to už je hodně dávno, a jak můžete vědět, jak jsou podlévás [sic] przněny, fuj, hnusné slovo, když je ani neznáte?*“

1. Rešerši provedla Tereza Prudičová v rámci své diplomové práce *Produkce vydavatelství Česká muzika a její posluchači* (2017).

Vyšší míra vymezování se vůči globálněji orientované skupině se projevuje v argumentaci, která proti sobě staví posluchače „skutečně“ české hudby a městské odcizené elity: *„Vy s otevřenou pusou a rozšířenými zorničkami zíráte na západ, plivete na vlastní kořeny a ohrnujete nos nad vlastní mateřštinou.“* Preferovaná hudba je spojena s hrdostí na vlastní kulturu, kterou jim vysílání Šlágr TV symbolizuje: *„Národ, který si nevází svojí kutury [sic] a svého dědictví po předcích, nestojí za nic. [...] Co by za to jinde dali, kdyby měli takové tradice, kroje a písničky! A vy se za to stydíte?“* Kvalita hudby vycházející z domácí lidové tradice leží podle obhájců právě v kritizované jednoduchosti a obyčejnosti: *„Stokrát raději obyčejnou českou písničku s harmonikou a obyčejné, nenastajlované lidi, nehrající si na elitu této země.“* Ideálem jsou písničky, které každý zná a každý si je může s muzikanty zazpívat: *„Nejsou zvědaví na technická sóla, vybroušené aranže a precizní výkony muzikantů... Chtějí si jen zazpívat s lidmi, kteří ze sebe nedělají hvězdy a jsou jim rovni.“*

Naopak odpůrci hudby vysílané na Šlágr TV vnímají touto stanicí prezentovaná „primitivní“ zpracování písní jako ničení lidové či národní kultury: *„Nebylo by ale lepší, kdyby na této stanici byli kvalitnější interpreti? Muzikanti, kteří neprzní hudbu a nepodávají ji jako lacinou, nevkusně interpretovanou břečku?“* Symbolem nekvality se stává instrumentace založená na klávesových syntezátorech a jednoduchá studiová produkce vysílání: *„Ty levný syntáky mi prostě rvou uši a pohled na klip, ve kterých lidi hrajou na nástroje úplně něco jiného, než hraje ve skutečnosti na playbacku, to už je takový pomyslný vrchol.“* Zatímco skupina fanoušků Šlágr TV se staví do role vlastenců a obránců české kultury vůči namyšleným odcizeným elitám, odpůrci se vymezují generačně a vzdělanostně: *„Důchodci to neřeší, jejich intelektu to pochopitelně stačí a chtějí si jen zazpívat, nebo poslechnout zábavovou formaci bez žádných vedlejších pohnutek.“*

Na ostrou distinkci mezi oběma tábory vkusu mohou navazovat některé transgresivní hudební praktiky využívající žánrových charakteristik typických pro oba póly. Pravděpodobně nejčastějším způsobem apropriace hudebních praktik interpretů spojovaných

s nižšími sociálními vrstvami je ale v českém prostoru **mimetické zesměšnění**. Interpreti, kteří se rozhodnou převzít některou ze stylových charakteristik vlastních pseudolidové hudební produkci, ji často posouvají do absurdna ve snaze poukázat na domnělou uměleckou nízkou kvalitu interpretů s nižším kulturním kapitálem. Příkladem tohoto přístupu může být videoklip pop-punkové skupiny Totální nasazení *Balkánská* (2016),² který reaguje na popularitu, a především na celkový styl televizního kanálu Šlágr TV. Skupina v něm pózuje v pseudolidových oděvech s eklektickými odkazy nejen na alpské dechovky, ale i na čapky družiny Robina Hooda, se saxofonem a elektrickými klávesami. Vizuální stránku doplňuje projekce pozadí spojovaného s dovolenými na Jadranu a parodie teleshoppingu. Hudební styl skladby je ovšem parodované hudbě značně vzdálen.

Související strategie, v níž nechybí ironie, ale schází prvek distance, může být označena jako **parodické přijetí**. Problematika ironie a odstupu zůstává samozřejmě interpretačním oříškem, který zřejmě nelze rozlousknout jinak než s empatickou snahou pro porozumění kontextu. Takto je – pravděpodobně i vzhledem k jejich ostatní produkci – možné označit vydání šesti CD *Čecho decho* (2009) disko-popového tria Maxim Turbulenc. Kontext poslechu skladeb Maxim Turbulenc se ovšem příliš neliší od kontextu poslechu performancí hudebních skupin, jako je třeba Duo Jamaha, prominentní interpret Šlágr TV. V obou případech se jedná o rodinné oslavy a obdobné společenské příležitosti. Maxim Turbulenc tedy nepotřebuje mezi svou vlastní a pseudolidovou hudební produkci kreslit tak jasné dělítko jako Totální nasazení, jež cílí na odlišné publikum a svůj kulturní kapitál potvrzuje především na koncertech. Vizualita videoklipů natočených pro *Čecho decho* vychází ještě věrněji ze vzorů alpského původu.³ Nápadná trojice vystupuje v kožených laclových kalhotách, červenobílých kostkovaných košilích a kloboucích. Nepřehlédnutelný doprovod tvoří krojované

2. „Totální nasazení - Balkánská (Official Music Video 2016).“ *YouTube* [online] [cit. 14. 10. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=vXMoVDGwR0s>> (14. 10. 2021)>.

3. „Totální nasazení - Balkánská (Official Music Video 2016).“ *YouTube* [online] [cit. 14. 10. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=vXMoVDGwR0s>>.

tanečnice oblečené opět do oděvů inspirovaného německy mluvícími alpskými zeměmi (a někomu možná i evokujícího tamní dlouholetou tradici produkce filmů pro dospělé). Hudebně vychází *Čecho decho* z nápěvů známých lidových písní a lidovek, zasazuje je však do modernějšího hávu diskotékové produkce. Pokud nějaký hudební nosič vzniklý v českém prostoru snese jihoslovanské, původně ironické označení turbofolk, pak je to právě tento.

Daleko komplikovanější vztah k hudebnímu folkloru nese třetí strategie, která je v současné době pravděpodobně nejkomplexnějším způsobem vyrovnávání se s lidovou tradicí a kterou zde pracovně označíme jako **remix**. Do této kategorie zařazujeme primárně umělecké projekty, které využívají ve zvukových kolážích motivy z lidových písní a současně jim dávají nové významy. Spadají sem např. transnacionální projekty, jež dosahují do českého hudebního prostoru skrze festivaly typu Lunchmeat, média jako Fullmoonzine nebo A2 a internetová rádia Český rozhlas Wave nebo Punctum. Příkladem takovéto hudební produkce může být kompilace *Liptov* (2021) vydaná pražským labellem Punctum Tapes, která nově zpracovává lidové písně jednoho z regionů severního Slovenska.⁴ Slovenští i čeští hudební experimentalisté nejmladší generace na ní kombinují liptovský písňový folklor, zachycený na dlouhohrající desce vydané v roce 1982, s menšinovými hudebními žánry. Přinášejí tak nová čtení lidové tradice ať už ve vztahu k tématům emancipace LGBTQ+ komunit, anebo v překladech lidové spirituality do jazyka post-ateistického městského publika, které disponuje unikátním kulturním kapitálem. Tato apropriace folkloru je zcela jasně třídně podmíněna kontextem svého vzniku v městských uměleckých a takřka bez výjimky liberálních a kosmopolitních komunitách a šířena v úzce specifikovaných nikách hudebního vkusu. Vizuální složka této hudební produkce je pak obdobně jako zvuková rovina velmi vzdálena jakékoli lidové produkci, kterou, přestože s ní pracuje na úrovni zdrojového materiálu, zcela přetváří pro posluchače některého ze současných hudebních post-žánrů.

4. „PTSPR002 | Liptov,“ *BandCamp* [online] [cit. 14. 10. 2021]. Dostupné z: <<https://punctumtapes.bandcamp.com/>>.

Poslední a přes svou relativně širokou společenskou reflexi snad ještě okrajovější uměleckou strategií apropriace hudebních praktik interpretů spojovaných s držbou jiného typu kulturního kapitálu zde nazveme jako **performativní provokace**. Tato nálepka podle našeho názoru nejlépe odpovídá uměleckému projektu výtvarníka a textaře Františka Skály, sestávajícímu z dechovkových alb *Debut* (2021) a *Pojď se mnou děvče mé* [sic!] (2021), jež vydalo undergroundové nakladatelství Guerilla records. Skála na albech vystupuje v roli textaře a performeru, jeho produkci provází dechovkové hudební těleso Provodjané. Živá vystoupení zachycená v několika videoklipech dokumentují Skálovo vědomě přeháněné vcítění se do role Josefa „Pepička“ Zímy, krále české dechovky.⁵ Přes okrajovost této hudební produkce lze dokumentovat její poměrně významný společenský dopad, který byl pravděpodobně zapříčiněn i Skálovou relativní proslulostí v roli výtvarného umělce. Současně tento zájem dokumentuje i celospolečenskou poptávku po tématech věnovaných dechové hudbě, která je sice z pohledu většinové společnosti odsunuta na marginalizovaný venkovský okraj, stále je však vnímána její zásadnost pro českou kulturu a hudební život.

Pseudolidové hudební produkce a stereotypy s nimi spjaté byly v druhém desetiletí 21. století štěpící a často využívané k politické mobilizaci. V debatách o populismu či elitismu v populární hudbě zastává dechovka podobně ústřední místo jako vzájemně se posilující dichotomie kavárny a hospody. Lze konstatovat, že prakticky chybí propojení, které by ostrou názorovou distinkci rozrušilo. Dialog mezi opozičními skupinami založenými na společném kulturním kapitálu a z něj vycházejícím hudebním vkusu je možný jen jako ironie, parodie, apropriace nebo provokace. K naplňování novými ne-ironickými významy jsou pak využívány spíše hudební folklor a ultraminoritní (postmoderní) hudební žánry, nikoli už lidovka jako svébytná forma této pseudolidové hudební produkce.

5. „František Skála a Provodjané, Září.“ *YouTube* [online] [cit. 14. 10. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=QH6LUrA1NE4>>.

Literatura:

- ACHORNER, Bernhard – STEINBRECHER, Bernhard 2020: “Boundlessly Different” Popular Brass Music in Austria. *Journal of Popular Music Studies* 32, č. 4, s. 118–147.
- BEK, Mikuláš 2003: *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*. Praha: Koniasch Latin Press.
- BENNETT, Tony et al. 2009: *Culture, Class, Distinction*. London, New York: Routledge.
- BOURDIEU, Pierre 1979: *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- COULANGEON, Philippe 2005: Social Stratification of Musical Tastes: Questioning the Cultural Legitimacy Model. *Revue française de sociologie* 46, č. 5, s. 123–154.
- GORDY, Eric 1999: *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. Pennsylvania State University Press.
- MYLONAS, Yiannis 2019: *The “Greek Crisis” in Europe: Race, Class and Politics*. Amsterdam: Brill.
- MYSLIVEČEK, Libor – MRLÍK, Jan 2011: Pseudolidový zhudebněný text a současnost. *Historie a současnost vesnické hudby včetně dechové. Sborník přednášek*. Fryšták: Město Fryšták, s. 109–124.
- PRUDIČOVÁ, Tereza 2017: *Produkce vydavatelství Česká muzika a její posluchači*. Diplomová práce. Praha: Metropolitní univerzita.
- SALČÁK, Vladimír 2011: O textech lidových a pseudolidových. *Historie a současnost vesnické hudby včetně dechové. Sborník přednášek*. Fryšták: Město Fryšták, s. 89–108.
- SAVAGE, Mike 2015: *Social Class in the 21st Century*. London: Pelican.
- SKEGGS, Beverley 2003: *Class, Self, Culture*. London, New York: Routledge.
- SUNA, Laura 2013: “Senior pop music?” The role of folk-like schlager music for elderly people. *Northern lights* 11, s. 91–108.
- ŠENTEVSKA, Irena 2020: The Long March to the Top of the Social Ladder: Neo-Folk Music in Socialist Yugoslavia and Post-Socialist Serbia. In *The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Social Class*. London: Bloomsbury Academic, s. 387–409.
- VIDIĆ RASMUSSEN, Ljerka 1995: From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia. *Popular Music* 14, č. 2, s. 241–256.

Internetové zdroje:

- „František Skála a Provodovjané, Září.“ *YouTube* [online] [cit. 14. 10. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=QH6LUrA1NE4>>.
- „Playlist Maxim Turbulenc - Čecho Decho.“ *YouTube* [online] [cit. 14. 10. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=-yTmg3gaMEw&list=PLA3EA94044B281B8B>>.
- „PTSPR002 | Liptov.“ *BandCamp* [online] [cit. 14. 10. 2021]. Dostupné z: <<https://punctumtapes.bandcamp.com/>>.
- „Totální nasazení - Balkánská (Official Music Video 2016).“ *YouTube* [online] [cit. 14. 10. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=vXMoVDGwR0s>>.

Negotiating the Frontiers of Taste: Cultural Capital of Hybrid Forms of Folk and Popular Music

Evaluation of music by its listeners and fans is influenced by large social categories, such as age, gender, ethnicity, race, (dis)ability, socioeconomic profile, and social class. In the paper, the authors focus on the role that the complexity of cultural capital plays in the evaluation of music. In this respect, they follow Pierre Bourdieu, who considered taste to be the most significant manifestation of habitus, which he understood as a field of cultural practices in which a person or group feel comfortable, but which is also strongly determined by socio-economic status. The authors aim to open a debate about the evaluation of pseudo-folklore and hybrid forms of folk and popular music, even in relation to the category of world music. Specifically, they are primarily interested in debates devoted to these musical forms that are led both by their listeners, fans, and their opponents, and secondly, in the expert debate of music journalism and the academic community. At the same time, these debates reflect topics of deep social relevance, which have long been facing not only Czech, but also, for example, Serbian and Austrian societies. The authors extend the questions of social cohesion or fragmentation into bubbles determined by taste. They point out some transgressive musical practices, which, however, confirm the general logic of colonization or gentrification of so-called lower musical forms.

Key words: Cultural capital; music taste; Czech pop-folk music; distinction in music.

HALLELUJAH I'M A BUM: REJECTION OF CAPITAL IN HOBO MUSIC AND CULTURE

David Livingstone

Dedicated to my late friend
Sean 'Fintan' "Leyden" O'Sullivan

The figure of the hobo, tramp or bum has often been romanticized (particularly in Czech culture) or even commercialized (Charlie Chaplin's celebrated Tramp). The reality of this lifestyle, however, in the United States, particularly during the Great Depression, was much more grim and problematic. The majority of hobos, at that time, were looking for work and hoping to accumulate enough capital to resume 'normalcy'. Others, either temporarily or permanently, embraced this alternative way of life, even chronicling their lifestyle in literature or music and serving eventually as inspiration for not only the Beatniks, but also the Hippie movement. This paper will look at a selection of hobo songs, from the last decade of the nineteenth and first three decades of the twentieth century, particularly those which celebrate this choice of lifestyle and the rejection of the mainstream establishment.

Although there have been homeless or vagrants from near the very beginnings of European settlement in the New World, most scholars agree that as Kenneth L. Kusmer argues, "Homelessness emerged as a national issue in the 1870s." (Kusmer 2002: 12). This corresponds, of course, with the end of the Civil War and its aftermath and the completion of the transcontinental railroad when the last pike was hammered in at Promontory Point in Utah on 10 May 1869 (Fox 1989: 3), enabling hobos and others to travel vast distances in unprecedented large numbers. This also gave rise to a whole new culture and vernacular, most eloquently captured in Jack London's autobiographical account *The Road*, published in 1907, based on his adventures "on the bum" and "riding the rails" in the 1890s.

There are a number of additional terms used to describe what we would now call the homeless or itinerant workers (vagrant, bum, hobo, tramp, etc.), as well as a number of sub-terms as London describes within hobo culture. The distinction is put succinctly, if not completely fairly, however, by the all-time king of the hobos, Jeff Davis, who used to say, quoted in the autobiographical account of Charles Elmer Fox, “Hoboes will work, tramps won’t, and bums can’t.” (Fox 1989: 3). Fox, a hobo himself, goes on to preface this, however, by stating that: “Some seemed to forget that about 98 percent of hoboes got their start as tramps or bums.” (Fox 1989: 3).

The hobo culture has also not only enriched the English language with a number of terms (punk, gay), but also familiarized the majority, mainstream culture with their nomad sub-culture involving handouts, boxcars and railroad bulls (men responsible, amongst other things, for preventing hobos from travelling illegally). Hobo culture even has its own distinct cuisine, so-called Mulligan stew, this being as Nels Anderson explains, “... a ‘throw-together’ of vegetables and meat. There are certain ideal mixtures of vegetables and meat, but the tramp makes ‘mulligan’ from anything that is at hand.” (Anderson 2020: 123). There are also a number of terms connected with the word bum which are still very much in use today: bum a ride/cigarette, a bum deal, a bum rap, to be bummed/out, bummer, etc.

It is rather ironic, although perhaps understandable, how the tramp has been romanticized in the Czech lands to such an extent, while the gypsy or Romani has been vilified; the opposite held true in the late nineteenth century in the United States. The frequent fear and repugnance felt by the majority of the sedentary population to this new sub-culture is captured in a paper delivered by Francis Wayland, Dean of Yale Law School, in September 1877. He characterized a tramp, mincing no words, as a “... lazy, shiftless, sauntering or swaggering, ill-conditioned, irreclaimable, incorrigible, cowardly, utterly depraved savage.” (Despastino 2003: 34).

The reality, however, was quite different, at least among ‘card-carrying’ tramps. Their attitude to work, for example, was far from lazy. A Hobo Ethical Code was established as far back as the Hobo

National Convention of 1889, which states in point 4: “Always try to find work, even if temporary, and always seek out jobs nobody wants. By doing so you not only help a business along, but ensure employment should you return to that town again.” (Hobo Ethical Code of 1889).

Consequently, many of the hobo songs, which will be analysed here, do not actually celebrate avoidance of work, but instead reject the mainstream capitalist ‘wage slave’ (a term they were fond of) situation of the day. Many of the hobo songwriters were associated with the labour union the Wobblies, officially known as the Industrial Workers of the World or IWW, and embraced their socialist/anarchist views.

Finally, the actual reality of hobo life could be grim and brutal. Death and accidents, especially connected with hopping freight trains, were frequent with Tim Cresswell providing a number of almost 5000 deaths and injuries per year in the early days (Cresswell 2001: 200). The Welsh poet W. H. Davies (1871-1940) graphically describes the loss of a leg in a failed attempt at jumping a train in Canada in his autobiographical account, *The Autobiography of a Super-tramp* (Davies 1917), roughly contemporary with London’s *The Road*. Rape and sexual molestation of ‘punks’ (young inexperienced tramps) by older ‘wolves’ was not uncommon and violence committed by the police or citizenry against these undesirables was a matter of course. Finally, hobos and tramps were often imprisoned (sometimes by choice during a hard winter) and sentenced to hard labour. Joe Hill, the Wobbly labour activist, occasional hobo and songwriter (*The Tramp, The Preacher and the Slave*, etc.) was even framed for axmurder and executed in 1915.¹

One of the anthems of both hobos and the Wobblies is *Hallelujah, I’m a Bum*, attributed to **Harry McClintock** (1882-1957), among others. Like many Wobbly songs, it is sung to the tune of a well-known hymn, in this case *Revive Us Again* from 1867. The original is extremely pious in its sentiments and orthodox in its theology.

1. This interpretation of the trial is not, of course, universal.

We praise Thee, O God! For the Son of Thy love,
For Jesus Who died, And is now gone above.

Hallelujah! Thine the glory. Hallelujah! Amen.
Hallelujah! Thine the glory. Revive us again.

Hallelujah, I'm a Bum,² in contrast, is highly irreverent, embracing the hobo lifestyle. The song is not, however, espousing shirking work, but instead pointing out the realities faced by itinerant labourers when seeking out gainful employment.

Rejoice and be glad for the Springtime has come
We can throw down our shovels and go on the bum

Hallelujah, I'm a bum, Hallelujah, bum again
Hallelujah, give us a handout to revive us again

The Springtime has come and I'm just out of jail
Without any money, without any bail

chorus

I went to a house and I rapped on the door
And the lady says, "Bum, bum, you've been here before"

chorus

I like Jim Hill, he's a good friend of mine
That is why I am hiking down Jim Hill's main line

chorus

I went to a house and I asked for some bread
And the lady says, "Bum, bum, the baker is dead"

chorus

Why don't you work like other men do
Now, how can I work when there's no work to do

chorus

Why don't you save all the money you earn
If I didn't eat, I'd have money to burn

chorus

2. There are two popular Czech versions of the song: one by Josef Hiršal, called *Alelujá, jsem tulák*, the other by Vilda Dubský entitled *Tak se toulám sem a tam*, they both are almost a word to word translation and great for singing.

I don't like work and work don't like me
And that is the reason I am so hungry

chorus

Utah Phillips (1935-2008), arguably the most prominent of the hobo songwriters building on the legacy of Joe Hill, Harry McClintock, Woody Guthrie and others, includes the following story in the middle of his version of the song.

There I am in Salt Lake City, city of magic, city of light, ensconced upon my front porch in broad daylight, around about noon, my rising time, drinking something of a potable beverage, playing my guitar, long after everybody else in the neighborhood has packed up their lunch box and gone on off to the brick factory to put in their shift.

This enrages my neighbors.

One in particular across the road, a little retired banker fella, been nown to cannonball his rotundity across the road stand there and publicly berate my for my sloth and indolence.

"Why don't you get a job?" he says.

Some of you have heard that, I bet.

Now me, being hip to the Socratic method, fires back a question.

"Why?"

"Why?" he says, taken aback, if you had a job you could make 10 or 12 dollars an hour

I said "why" pursuing the the same tack.

"Hell, if you made 10 or 12 dollars an hour, you could have a savings account and save up some of that money.

I said, "Why?"

He said, "Well, you save up enough of that money young fella and pretty soon you'll never have to work another day in your life.

I said, "Hell, that's what I'm doing right now." (Phillips 2009)

Phillips humorously encapsulates the hobo attitude to both work and capital in general. He also begins his version of the song with the verse:

"Oh why don't you work like other folks do/How can I get a job when you're holding down two/" which expresses succinctly one of the philosophical positions of the hobo culture, namely do not work if it entails taking the work of another person. Utah Phillips eloquently refers to it as "making a living, not making a killing." (Phillips 2009).

3. There is a Czech version of the song written by Miroslav Jaroš (Mirek Skunk Jaroš) as *V Montgomery biji zvony*. The lyrics provide a completely different story from the original version; it is obviously not a translation.

*Hobo's Lullaby*³ was written by **Goebel Reeves** (The Singing Bum) (1899-1859), yet another Wobbler, occasional hobo and professional musician. The song was covered, most famously, by Woody Guthrie as well as by his son Arlo.

Go to sleep you weary hobo
Let the towns drift slowly by
Can't you hear the steel rail humming
That's the hobo's lullaby

Do not think about tomorrow
Let tomorrow come and go
Tonight you're in a nice warm boxcar
Safe from all the wind and snow

I know the police cause you trouble
They cause trouble everywhere
But when you die and go to heaven
You won't find no policemen there

I know your clothes are torn and ragged
And your hair is turning grey
Lift your head and smile at trouble
You'll find happiness (peace and rest) some day

The song's portrayal of the elderly hobo is obviously heart-felt and compassionate, but not sentimentalized, actually having been written by someone who knew the reality first-hand. Almost all accounts about hobos also describe that the lifestyle was very much a young man's game, and not at all suitable for the elderly, women and children.

Arguably the most famous hobo song is *The Big Rock Candy Mountain* by Harry McClintock, recorded in 1928, but apparently written in the 1890s. The song was popularized fairly recently, having been featured in the film *O Brother Where Art Thou* by the Coen Brothers from 2000. McClintock was also a member of the Wobblies and an active labour organizer. The song includes many of the classic hobo themes: hopping trains, harassment by railroad bulls, being attacked by dogs, stealing food, forced labour, imprisonment, etc.

One evening as the sun went down, and the jungle fire was burning,
Down the track came a hobo hiking, and he said, "Boys, I'm not turning
I'm headed for a land that's far away, besides the crystal fountains
So come with me, we'll go and see, the Big Rock Candy Mountains"

In the Big Rock Candy Mountains, there's a land that's fair and bright,
Where the handouts grow on bushes, and you sleep out every night
Where the boxcars all are empty, and the sun shines every day
On the birds and the bees, and the cigarette trees
The lemonade springs, where the bluebird sings
In the Big Rock Candy Mountains

In the Big Rock Candy Mountains, all the cops have wooden legs
And the bulldogs all have rubber teeth, and the hens lay soft-boiled eggs
The farmers' trees are full of fruit, and the barns are full of hay
Oh I'm bound to go, where there ain't no snow
Where the rain don't fall, and the wind don't blow
In the Big Rock Candy Mountains

In the Big Rock Candy Mountains You never change your socks
And the little streams of alcohol Come trickling down the rocks
The brakemen have to tip their hats And the railroad bulls are blind
There's a lake of stew And of whiskey, too
You can paddle all around 'em In a big canoe
In the Big Rock Candy Mountains

In the Big Rock Candy Mountains, the jails are made of tin
And you can walk right out again, as soon as you are in
There ain't no short-handled shovels, no axes, saws or picks,
I'm goin' to stay, where you sleep all day,
Where they hung the jerk, that invented work
In the Big Rock Candy Mountains

I'll see you all this coming fall, in the Big Rock Candy Mountains

Although this is the most well-known, and now more or less established version of the song, there are a number of variations. Todd Depastino, in his Introduction to London's *The Road*, discusses the more disturbing, original, version of the song, which is apparently about an older tramp or wolf's attempt to seduce a young boy or punk into embracing the hobo lifestyle. The song ends with the punk rejecting both his mentor and the hobo scene with the following lines:

I've hiked and hiked till my feet are sore
And I'll be damned if I hike any more
To be buggered sore like a hobo's whore
In the Big Rock Candy Mountains.

(Depastino 2006: xxvii)

This throws a new light, to say the least, on the romanticized picture of the current version of the song and the hobo lifestyle in general.

There are a great deal of additional interesting songs which could also be discussed: many other Woody Guthrie songs, *Tramp on the Street* by Hank Williams, *The Hobo Song* or *Billy the Bum* by John Prine, *Here Comes Your Man*, Pixies, etc. The ongoing interest in this alternative hobo lifestyle is also in evidence by the success of films such as the critically acclaimed *Into the Wild* or last year's Oscar winning *Nomadland*.

It is a historical irony that the tramping movement in 'capital-less' Czechoslovakia was often perceived as an escape of sorts from the confines of Communism, while tramps in America were often victims of the rigours of capitalism or individuals who chose to reject the strictions of the traditional working world. On the other hand, the Czech tramp 'osada' and the America hobo jungle did have some aspects in common in the end, involving an established set of rules, with guláš as the Czech version of mulligan stew and with a sense of being a sub-culture within a larger unsympathetic culture. Jack London's description of what he calls a true hobo, with his rejection of traditional capital, could also very much apply to the Czech tramp scene: "The hobo never knows what is going to happen the next moment; hence, he lives only in the present moment. He has learned the futility of telic endeavor, and knows the delight of drifting along with the whimsicalities of Chance." (London 2006: 54). The hobo and the associated lifestyle will undoubtedly continue to fascinate and inspire listeners, readers and film-goers on both sides of the Atlantic.

References:

- ANDERSON, Nels. 2020. *The Hobo*. New York: Barakaldo Books.
- CRESSWELL, Tim. 2001. *The Tramp in America*. London: Reaktion Books.
- DAVIES, W. H. (1908) 1917. *The Autobiography of a Super-Tramp*. New York: Alfred A. Knopf.
- DEPASTINO, Todd. 2003. *Citizen Hobo: How a Century of Homelessness Shaped America*. Chicago: University of Chicago Press.
- FOX, Charles Elmer. 1989. *Tales of an American Hobo*. Iowa City: University of Iowa Press.
- KUSMER, Kenneth L. 2002. *Down and Out, On the Road: The Homeless in American History*. New York: Oxford University Press.
- LONDON, Jack. 2006. *The Road*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Internet Resources:

- “The Hobo Ethical Code of 1889.” *Secret Society of Internet Hobos* [online] [accessed October 5, 2021]. Available at: <<https://ssoih.com/ethics.html>>.
- PHILLIPS, Utah 2009: “Hallelujah I’m a Bum.” *Youtube* [online] [accessed October 5, 2021]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=j9c1vSIpHA0>>.

Summary

This contribution looks at the figure of the hobo, tramp or bum as portrayed in American folk songs. Although the hobo has often been romanticized, the reality of this lifestyle in the United States, particularly during the Great Depression, was much grimmer and more problematic. Most hobos, at that time, were looking for work and hoping to accumulate enough capital to resume “normalcy”. Others, either temporarily or permanently, embraced this alternative way of life, even chronicling their lifestyle in literature or music and serving eventually as inspiration for not only the Beatniks, but also the Hippie movement. This paper also looks at a selection of hobo songs, particularly those which celebrate this choice of lifestyle and the rejection of the mainstream establishment.

Key words: Hobos; American folk music; the Great Depression; the Industrial Workers of the World.

„ALELUJA, JSEM VANDRÁK“: ODMÍTNUTÍ KAPITÁLU V HUDBĚ A KULTUŘE AMERICKÝCH ŽELEZNIČNÍCH TULÁKŮ

David Livingstone

Věnováno mému zesnulému kamarádovi
Seanovi 'Fintan' "Leyden" O'Sullivanovi

Postava amerického tuláka¹, trampa² či vandráka se často stává předmětem romantických představ (zvláště v české kultuře), případně je zpracována komerčně (slavná postava Tuláka Charlieho Chaplina). Ve Spojených státech amerických však byla životní realita tuláků, zvláště během hospodářské krize v 30. letech 20. století, mnohem pochmurnější a problematičtější. Většina tuláků tehdy hledala práci a doufala, že shromáždí dostatek kapitálu, aby se mohla vrátit do „normálního“ života. A jiní, buď dočasně, nebo trvale, si tento alternativní způsob života osvojili, a dokonce jej podobně jako kronikáři zaznamenávali v literatuře a hudbě, což nakonec inspirovalo nejen beatniky, ale také hnutí hippies. Tento příspěvek se blíže zabývá vybranými písněmi amerických železničních tuláků z období od 90. let 19. století do 30. let 20. století. Zvláště si všímá těch písní, které tento životní styl oslavují a zároveň kritizují konvenční kapitalistickou společnost.

Ačkoli bychom našli lidi bez domova nebo tuláky již v samotných počátcích evropského osidlování Nového světa, mnozí badatelé budou souhlasit s názorem Kennetha L. Kusmera, který tvrdí, že se „bezdomovectví objevilo jako národní problém v 70. letech 19. století“ (Kusmer 2002: 12). Tento názor samozřejmě souvisí s koncem občanské války (1865) a jejími důsledky a s dokončením

1. [V originále *hobo*. V americké angličtině jde o železničního tuláka, o člověka, který ke svým toulkám a přesunům využívá jízdu načerno nákladními vlaky. V tomto textu budeme písním železničních tuláků říkat jednoduše tulácké písně a *hobo* bude tulák nebo železniční tulák – pozn. překladatelky Ireny Přibyllové.]

transkontinentální železnice, jejíž poslední hřeb zarazili v místě Promontory Point v Utahu 10. května 1869 (Fox 1989: 3), čímž umožnili železničním tulákům a dalším lidem cestovat na ohromné vzdálenosti v dříve nebyvalých počtech. Zároveň ale také vznikla úplně nová kultura a odpovídající hovorový jazyk. Velice barvitě to zaznamenal Jack London ve svém autobiografickém vyprávění *Cesta* (1907), v němž zachytil svá dobrodružství „na toulkách“ a „na kolejích“ v posledním desetiletí 19. století.

Angličtina má několik termínů pro osoby, které bychom dnes nazvali bezdomovci nebo kočujícími sezónními dělníky (*hobo*, *tramp*, *vagrant*, *bum*³ ad.). Je tu i řada dalších podtermínů, které London používá při popisu kultury železničních tuláků. Rozdíl v chápání těchto označení zachytil pregnančně – i když ne úplně spravedlivě – král amerických tuláků všech dob Jeff Davies. Říkal prý, jak uvádí v jeho životopise Charles Elmer Fox, že „tuláci chtějí pracovat, trampové ne a vandráci to nedovedou“ (Fox 1989: 3). Samotný Fox, který byl také železniční tulák, však k tomu přidává ještě vlastní úvod: „Zdá se, že mnozí už zapomněli, že 98 % železničních tuláků začalo jako trampí nebo vandráci.“

Kultura železničních tuláků obohatila angličtinu nejen o mnoho výrazů (*punk*, *gay*⁴), ale seznámila také konvenční kulturu s touto nomáderskou subkulturou a s výrazy jako *handout* (dar chudým, almužna v podobě jídla či šatstva), *boxcar* (uzavřený nákladní vagón, též hytlák) a *railroad bulls* (doslova železniční býci, železniční zřízenci, kteří zabraňovali tulákům cestovat načerno). Kultura železničních tuláků měla dokonce i svou vlastní kuchařskou specialitu – guláš či gulášovou polévku ze zbytků, „co týden dal“. Takto vysvětluje recept Nels Anderson: „...hod’ do toho cokoli od

2. [V anglickém kontextu je *tramp* negativně zabarvený termín pro osobu, která „šlape chodník“, chodí z místa na místo, toulá se. V tomto textu jde o tuláka, o pobudu. V češtině termín tramp zdomácněl bez negativního zabarvení a je spojený s originálním domácím trampským hnutím.]
3. [Viz pozn. 1 a 2, *bum* je česky vandrák, *vagrant* je tulák; jde o starší a dříve používaný výraz, který se do angličtiny dostal přes několik jazyků zřejmě z latinského základu.]
4. [*Punk*: v americké angličtině syčák, nováček, zelenáč, slangově homosexuálův chlapec. *Gay*: nevázaný, veselý, slangově teplý, homosexuální, o ženě: šlapka, prostitutka.]

zeleniny a masa. Existují sice jisté ideální směsi zeleniny a masa, ale tulák si udělá guláš z čehokoli, co je po ruce.“ (Anderson 2020: 123). Několik výrazů odvozených od slova vandrák (angl. *bum*) se v angličtině používá dodnes: *bum a ride* / *bum a cigarette* jet autostopem/vyžebrať si cigaretu, *a bum deal* nespravedlivé jednání, *a bum rap* odsouzení za čin, který spáchal někdo jiný, *to be bummed/out* být trdomyslný, pesimistický, *bummer* povaleč, flákač, flink.

Jistou ironií, i když snad pochopitelnou, je to, do jaké míry se v českých zemích stal tulák-tramp romantickou postavou, zatímco Cikán (Rom) byl znevažován – ve Spojených státech to bylo na konci 19. století právě naopak. Francis Wayland, děkan Právnické fakulty na Yale, prokázal v září 1877 ve své přednášce nepřekonatelný odpor, který často vůči této nové subkultuře vyjadřovala většina usedlé společnosti. Nebral si žádné servítky, když říkal, že tulák-tramp je „líný, bezcílný, potulný pobuda, zlomyslný, nenapravitelný, nepoučitelný, zbabělý, naprosto zanedbaný divoch“ (Despastino 2003: 34).

Skutečnost však byla úplně jiná, alespoň tedy mezi tuláky, kteří byli „držitelé průkazu“. Jejich vztah k práci měl k lenosti daleko. Už v roce 1889 si železniční tuláci na svém Národním sjezdu stanovili etický kodex. V bodě 4 se v něm říká: „Snaž se vždy najít práci, třeba jen dočasnou, a vždy vyhledávej takové činnosti, které nikdo nechce. Pomůžeš tím nejen dané branži, ale zajistíš si práci i na příště, pokud se do té oblasti vrátíš.“ (Etický kodex železničních tuláků, 1889)

Potom tedy můžeme říct, že písňe železničních tuláků, které zde budeme analyzovat, ve skutečnosti většinou neoslavují vyhýbání se práci; odmítají totiž typickou každodenní situaci „námezdního otroka“ (ten termín se jim líbil), která funguje v konvenční kapitalistické společnosti. Mnozí písničkáři z řad tuláků byli členy pracovních odborů, takzvaných Wobblies⁵. Organizace se oficiálně jmenovala Průmysloví pracující světa (*Industrial Workers of the World*, IWW) a tuláci se hlásili k jejím socialistickým a anarchistickým názorům.

5. [Název vznikl jako jazyková hříčka, do češtiny se nepřekládá.]

A ještě jedna poznámka – realita života železničních tuláků mohla být neradostná a brutální. Úmrtí a nehody, zvláště spojené s nákladními vlaky, s naskakováním a seskakováním, byly dosti časté. V těch prvních letech, jak upozorňuje Tim Cresswell (2001: 200, dosáhl celkový počet úmrtí a zranění čísla 5 000 ročně. Velšský básník William Henry Davies (1871–1940) ve svém autobiografickém vyprávění názorně popisuje, jak přišel o nohu, když se mu nepovedlo v Kanadě naskočit na vlak. Jeho *Životopis supertrampa* (Davies 1917) se odehrává zhruba v téže době jako Londonova *Cesta*. Nebylo výjimkou, že mladé nezkušené trampy, takzvané *punks*, znásilnili nebo sexuálně obtěžovali starší „vlci“; za samozřejmé se považovalo, když policie nebo občané použili proti těmto nevídaným osobám násilí. Železniční tuláci a trampové také často skončili vězení (za tuhé zimy někdy i záměrně) a na nucených pracích. Joe Hill, dělnický aktivista Wobblies, občasný železniční tulák a písničkář (autor písní *The Tramp*, *The Preacher and the Slave* ad.) byl dokonce obviněn z vraždy a v roce 1915 popraven. (I když tento výklad soudního řízení nemá samozřejmě obecnou platnost.)

Písnička *Aleluja, jsem vandrák* (*Hallelujah, I'm a Bum*), je považovaná za tuláckou hymnu a zároveň za jednu z mnoha hymen organizovaných Wobblies. Její autorství je připisované **Harrymu McClintockovi** (1882–1957). Wobblies zpívali tuto píseň na nápěv dobře známé náboženské písně, podobně přebírali melodie ke svým dalším písním; v tomto případě jde o *Revive Us Again* (Znovu nás oživ) (1867). Původní text je ve svém sentimentu extrémně zbožný a ve své teologii ortodoxní.

Chválíme Tě, ó Pane! Za Syna Tvé lásky,
za Ježíše, který zemřel a nyní odešel do výšin.

Aleluja! Tvá je sláva. Aleluja! Ámen.
Aleluja! Tvá je sláva. Znovu nás oživ.

Ve srovnání s původním textem je *Aleluja, jsem vandrák* (*Hallelujah, I'm a Bum*) ohromně neuctivý a opěvuje životní styl železničních tuláků. Píseň však nijak nenabádá k tomu, aby se tulák

v práci ulíval, místo toho ukazuje, s čím vším se potulní dělníci při hledání výdělečného zaměstnání setkávali. Jednu ze dvou českých verzí této písně, odpovídající originálu, napsal básník a překladatel Josef Hiršal a dal jí název *Alelujá, jsem tulák*:

Až nastane máj, jó, to bude čas!
Všichni s rachotou sekne a na vandr zas!

Ref.: Alelujá, jsem tulák, alelujá, jdu sem a tam,
alelujá, dejte mi najít, ať zas vandrem se dám!

Jó, jaro je tu, jsem venku z basy,
kauce stála mě všechny mý prachy z kasy.

Ref.

Já přišel k domu a na vrata bil,
vyšla paní a povídá: „Už jste tu byl.“

Ref.

Já přišel k domu, kus chleba tu chtěl,
vyšla paní a povídá: „Pekař umřel.“

Ref.

Já přišel k domu, vo spodky říkám,
paní povídá: „Tuláky neoblíkám!”

Ref.

Já mám šéfa rád, i von mě má rád,
proto nemůžu ztloustnout a trápí mě hlad.

Ref.

„Proč nechcete jít zas dělat něco?“
„K čertu, jak máme dělat, když nemáme co?!”

(Dorůžka 1961: 463–464)

V jiné české verzi, kterou otextoval Vilda Dubský a nazval ji *Tak se toulám*, najdeme ještě i další sloky převzaté z mnohem delšího anglického originálu:

Proč práci nemám a proč toulám se jen,
jak mám pracovat, když je dnes tak pěkný den.

Ref.: Tak se toulám den co den, tak se toulám sem a tam,
tak se toulám a s tím touláním moc práce mám.

Když letní se čas v chladnou zimu mění,
kde se ohřeju, no přece ve vězení.

(Dubský 1970 / č. 9)

Zřejmě nejvýznamnější tulácký písničkář byl **Utah Phillips** (1935–2008), který navazoval na dědictví Joea Hilla, Harryho McClintocka, Woodyho Guthrieho, abychom jmenovali jen některé. Uprostřed nahrávky jeho verze písně *Aleluja, jsem vandrák* slyšíme i následující vyprávění:

Tak to jsem takhle v Salt Lake City, městě kouzel, městě světla, uvelebený pohodlně na přední verandě svého domku, za bílého dne, tak kolem poledne, to pravidelně vstávám, popiji nějaké pitivo, hraju si na kytaru, no a je dost dlouho poté, co si všichni sousedé v okolí zabalili oběd do krabičky a vydali se na svou směnu do cihelny.

To moje sousedy popuzuje.

Konkrétně jeden chlapík naproti přes ulici, bankovní úředník na penzi, měl ve zvyku vystřelit své oblomy přes cestu, zastavit se a veřejně mě peskovat za mou lenost a hloupost.

Prý: „Proč si nenajdeš nějakou práci?“

Vsadím se, že už to někdo z vás taky slyšel.

Na to já, jako znalec sokratovské metody, odpovím otázkou.

„Proč?“

„Proč?“ říká a je trochu v úzkých, „kdybys pracoval, mohl by sis vydělat 10 nebo 12 dolarů za hodinu.“

Říkám „proč“, abych pokračoval stále stejně.

„No, kdybys vydělal za hodinu 10 nebo 12 dolarů, mohl by sis, k čertu, založit spořicí účet a něco z toho si uspořít.“

Já na to: „Proč?“

A on: „No, kamaráde, budeš mít dost naspořeno a brzy už nebudeš muset žádný další den v životě pracovat.“

„No ale to je právě to, co já už dělám,“ odpověděl jsem.

(Phillips 2009)

Phillips zde humorným způsobem ve zkratce vyjadřuje poměr železničních tuláků jak k práci, tak obecně ke kapitálu. Svou verzi písničky také začíná veršem, který přesně vyjadřuje jednu z filozofických pozicí tulácké kultury, totiž nepracovat, pokud by to znamenalo, že беру práci někomu jinému: „Proč nechcete jít zas dělat něco?“/ „Ted’ nemůžu, ty jsi zabral dvě práce.“ Utah Phillips tuto filozofii výmluvně komentuje jako „žijte, nezabíjejte“ (Phillips 2009).

Písničku *Hobo’s Lullaby*⁶ (*Tulácká ukolébavka*) napsal **Goebel Reeves** (1899–1959), známý jako Zpívající vandrák. Byl to další Wobblie, příležitostný železniční tulák a profesionální muzikant. Píseň zřejmě nejvíc proslavil Woody Guthrie a v repertoáru ji měl i jeho syn Arlo. Zpívá se v ní o životě ze dne na den, o problémech s policií, o zimě, větru a sněhu, a také o klidu a pokoji, který tulák najde jednoho dne v nebi, kde nejsou žádní policisté:

Go to sleep you weary hobo
Let the towns drift slowly by
Can’t you hear the steel rail humming
That’s the hobo’s lullaby

Do not think about tomorrow
Let tomorrow come and go
Tonight you’re in a nice warm boxcar
Safe from all the wind and snow
I know the police cause you trouble
They cause trouble everywhere
But when you die and go to heaven
You won’t find no policemen there

I know your clothes are torn and ragged
And your hair is turning grey
Lift your head and smile at trouble
You’ll find happiness (peace and rest) some day

6. Český píseň otextoval Miroslav Jaroš (Mirek Skunk Jaroš) a dal jí název *V Montgomery bijou zvony*. Jde o naprosto jiný příběh, autor se původním textem neinspiroval.

Tulácká ukolébavka je neskrývaně srdečný a soucitný portrét stárnoucího tuláka, není však sentimentální, protože ho napsal člověk, který realitu zažil na vlastní kůži. Převážná většina příběhů o železničních tulácích poznamenává, že se takový životní styl hodí pro mladé muže, ale už vůbec ne pro ženy, děti a starší osoby.

Jednou z nejznámějších písní o železničních tulácích je zřejmě *The Big Rock Candy Mountain (Velká hora cukrovinek)* již výše zmíněného Harryho McClintocka. Nahrál ji v roce 1928, ale napsal ji pravděpodobně někdy v posledním desetiletí 19. století. Celkem nedávno zažila píseň návrat k popularitě – objevila se totiž ve filmu bratří Coenů *Bratříčku, kde jsi* (2000). McClintock byl také členem Wobblies a aktivním organizátorem dělnictva. V písni najdeme řadu klasických tuláckých témat: skákání na vlaky, šikanu železničními býky, útoky psů, krádeže jídla, nucenou práci, věznění a podobně. Je to ale také kraj hojnosti, kde ze země vyvěrá limonáda, jezera jsou plná whisky, na stromech rostou cigarety, všichni policajti mají dřevěné nohy, psi mají gumové zuby, slepice snášejí vajíčka naměkko, nikdy tam neprší a „toho blázna, co vynalezl práci, tam pověsí“.⁷

Ačkoli je tato verze písně nejznámější a v současnosti víceméně neměnná, existuje i několik variant. O jedné z nich mluví Tod Depastino ve svém úvodu k *Cestě* Jacka Londona. Jde pravděpodobně o původní verzi písně, mnohem víc zneklidňující, která je zřejmě o pokusech staršího trampa nebo „vlka“ svést mladého chlapce či *punka* k závislosti na životním stylu železničních tuláků. V závěru písně tento *punk* odmítá jak svého mentora, tak tulácké prostředí (Depastino 2006: xxvii). Do češtiny tuto původní verzi písně *The Big Rock Candy Mountain* přeložil překladatel František Vrba a dal jí název *Tam v horách z čekulády*:

Na celý kraj se smál měsíc máj
a vandrák, co měl zlý spády,
si pod strom leh a blahem vzdech:
„To je to prima tady!“

7. Srov. anglický text písně v tomto sborníku na s. 110.

Týž den, týž māj přišel v týž kraj
horácký chlapec mladý.
Tulák se ho chyt: „Ty, nechceš se mnou jít
tam do hor z čekulády?
Nasbírám ti med v hájích cigaret,
kde vodotrysk limonády
tryská do oblak, kde zpívá modrej pták,
tam v horách z čekulády.“

Tak ještě týž den si vyšlápli ven,
ten votrapa s tím klukem,
hrát si a dovádět v tom háji cigaret
pod věčně smavým slunkem.
A šli a šli a šli, až sotva spočetli
milníky za svými zády,
ale ne aby zblýsk ten limonádotrysk
či hory z čekulády.
„Nasbírám ti med v hájích cigaret,
kde vodotrysk limonády
tryská do oblak, kde zpívá modrej pták,
tam v horách z čekulády.“

Vtom kluk ten voči vykulí:
„A ted' se, Zrzku, ztratím.
Šel jsem a šel a neviděl
jsem ani bonbón zatím.
Už jsem si málem uhnal brant⁸,
dál nejdu –“ a jel mu tuze pant,
nechci bejt žádnej buz.....
tam v horách z čekulády!“
(Dorůžka 1961: 469–470.)

Získáváme tak přinejmenším nový pohled na zromantizovaný
obrázek současné verze písně a obecně i na životní styl železničních
tuláků.

Mohli bychom mluvit ještě o mnoha jiných zajímavých písních:
byly by to další písničky Woodyho Guthrieho, píseň Hanka Williamse
Tramp on the Street, píseň Johna Prinea *The Hobo Song* či *Billy*
the Bum, *Here Comes Your Man* od Pixies a jiné. Přetrvávající

8. [Brant – zastarale: zánět, horečka, sněť.]

zájem o alternativní způsob tuláckého života lze také vysledovat z úspěchů kriticky hodnocených filmů jako *Into the Wild* (*Útěk do divočiny*)⁹ nebo Oscarem oceněnou *Nomadland* (*Zemi nomádů*)¹⁰ z loňského roku.

Je historickou ironií, že tramské hnutí v nekapitalistickém Československu bylo často považováno za jistý únik od omezení komunismu, zatímco trampové v Americe byli často obětmi nemilosrdného kapitalismu nebo jedinci, kteří se sami rozhodli odmítnout omezení tradičního světa práce. Na druhou stranu však měla česká tramská osada s americkou tuláckou džunglí nakonec i pár prvků společných, například zavedená pravidla, český zálesácký guláš, pocit vnímání sebe sama jako subkultury v rámci větší nesouhlasné kultury. Když Jack London popisuje, jak podle něj vypadá opravdový železniční tulák, který odmítá tradiční kapitál, můžeme to také velice dobře přiřadit k české tramské scéně: „Tulák nikdy neví, co se stane za chvíli, a proto žije jen přítomným okamžikem. Poznal úsilí zaměřené na cíl a zná potěšení z plynutí s proudem vrtošivé Náhody.“ (London 2006: 54) Železniční tulák a odpovídající životní styl budou bezpochyby i nadále fascinovat a inspirovat posluchače, čtenáře a filmové diváky na obou stranách Atlantiku.

9. [Film vznikl roku 2007 podle stejnojmenné knihy Jona Krakauera (anglicky 1996, český překlad 2020).]

10. [Film vznikl roku 2020 podle stejnojmenné knihy Jessicy Bruder (anglicky 2017, český překlad 2021).]

Literatura:

- ANDERSON, Nels 2020: *The Hobo*. New York: Barakaldo Books.
- CRESSWELL, Tim. 2001: *The Tramp in America*. London: Reaktion Books.
- DAVIES, W. H. (1908) 1917: *The Autobiography of a Super-Tramp*. New York: Alfred A. Knopf.
- DEPASTINO, Todd 2003: *Citizen Hobo: How a Century of Homelessness Shaped America*. Chicago: University of Chicago Press.
- DORŮŽKA, Lubomír (ed.) 1961: *Americká lidová poezie*. Praha: SNKLU.
- DUBSKÝ, Vilda (ed.) 1970: *Trampské písničky. Kytara & kolty*. Ostrava: Tábornická unie péčí PULSU.
- FOX, Charles Elmer 1989: *Tales of an American Hobo*. Iowa City: University of Iowa Press.
- KUSMER, Kenneth L. 2002: *Down and Out, On the Road: The Homeless in American History*. New York: Oxford University Press.
- LONDON, Jack 2006: *The Road*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Internetové zdroje:

- „The Hobo Ethical Code of 1889.“ *Secret Society of Internet Hobos* [online] [cit. 5. 10. 2021].
Dostupné z: <<https://ssoih.com/ethics.html>>.
- PHILLIPS, Utah 2009: „Hallelujah, I’m a Bum.“ *YouTube* [online] [cit. 5. 10. 2021].
Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=j9c1vSlpHA0>>.

Hallelujah I’m a Bum: Rejection of Capital in Hobo Music and Culture

This contribution looks at the figure of the hobo, tramp or bum as portrayed in American folk songs. Although the hobo has often been romanticized, the reality of this lifestyle in the United States, particularly during the Great Depression, was much grimmer and more problematic. Most hobos, at that time, were looking for work and hoping to accumulate enough capital to resume “normalcy”. Others, either temporarily or permanently, embraced this alternative way of life, even chronicling their lifestyle in literature or music and serving eventually as inspiration for not only the Beatniks, but also the Hippie movement. This paper also looks at a selection of hobo songs, particularly those which celebrate this choice of lifestyle and the rejection of the mainstream establishment.

Key words: Hobos; American folk music; the Great Depression; the Industrial Workers of the World.

EVROPSKÝ SBOR ESTONCŮ – ZPŮSOB KULTURNÍHO VYŽITÍ I ZDROJ SOCIÁLNÍHO KAPITÁLU

Iivi Zájedová

Estonci jsou považováni za zpěvný národ. Tento fakt se odrazil mimo jiné také v politice: tak jako v České republice proběhla tzv. sametová revoluce, v Estonsku měli revoluci zpívající (est. *laulev revolutsioon*). Také svou státní samostatnost získanou před třiceti lety (1991) Estonci oslavují právě zpěvem.¹ Není proto divu, že v roce 2007 byl na estonském zámku Sangaste založen estonskými zpěváky z různých států Evropy Evropský sbor Estonců² (ESE), s cílem pravidelně se setkávat, společně zpívat a vystupovat na festivalech v různých městech. V čem tkví kořeny vzniku tohoto tělesa a co Estonce, kteří sem přicházejí zpívat z celé Evropy, vede k tomu, že se stávají jeho členy? Proč vyhledávají tento způsob kulturního vyžití? Bourdier rozlišuje kapitál ekonomický, sociální a kulturní. Kulturní kapitál získává podle něj konkrétní podobu tehdy, když je propojen s určitým sociálním a historickým kontextem (Bourdieu 2002 [1986]: 280-292). V příspěvku se pokouším dát tento jev do širšího rámce, zabývám se tedy důvody, jež vedly k založení sboru a dále pak jeho fungováním.

Kořeny tradičního estonského zpěvu

K objasnění v úvodu zmíněných otázek je třeba vrátit se k počátku organizovaného pěstování tradičního estonského zpěvu. Historie vzniku pěveckých slavností v Estonsku sahá do druhé poloviny 19. století. Jsou tradicí, která nejenže se stala srdcem a duchem estonské kultury, ale jsou i výrazem soudržnosti estonského národa

1. „The night song festival.“ *Iseseisvuse taastamine 30* [online] [cit. 23. 8. 2021]. Dostupné z: <<https://30aastat.ee/en/night-song-festival/>>.

2. Estonsky *Euroopa Eestlaste Koor*.

(Zájedová 2017: 77).³ První všeobecné svátky písni byly uspořádány v Tartu ve dnech 30. června až 2. červenec 1869.⁴ S ohledem na estonské pěvecké tradice lze na tomto místě citovat britského kulturního antropologa Victora Turnera, podle něhož lidé ve všech kulturách uznávají „*potřebu vyčlenit určitý čas a prostor jako příležitost pro komunitní kreativitu a festivity*“ (Turner 1982: 11). Rozhodující krok k realizaci zmíněné akce byl učiněn v roce 1867, kdy byla podána žádost generálnímu guvernérovi Livonska, aby se v roce 1869 mohla konat písňová slavnost u příležitosti 50. výročí osvobození Livonska. V té době se již v Estonsku konala menší společná vystoupení sborů. Povolení se však zpozdlilo a dorazilo až pouhé čtyři měsíce před plánovaným termínem. Johann Voldemar Jannsen, jeden z nejznámějších představitelů estonského národního obrození, nicméně zahájil jisté přípravy v čase před touto událostí (organizace večírku, shromáždění zpěváků), výuka písni proto proběhla velmi rychle. Lze to vysvětlit i skutečností, že mezi zpěváky bylo mnoho pedagogů s velmi dobrým hudebním vzděláním, kteří si je stále doplňovali na různých vzdělávaných seminářích. To vše vedlo k aktivizaci části společnosti, jež přispěla k organizaci společné a koordinované akce, z níž vyplynul všeobecný prospěch – jak ostatně popsal sociální kapitál na makroúrovni Robert D. Putnam (1995: 67).

Charles Arcodia a Michelle Whitford (2007) popsali fungování sociálního kapitálu na úrovni festivalů. Oba uvádějí tři důležité rysy, které festivalům pomáhají hrát hlavní roli při získávání sociálního kapitálu. Jsou to: 1) vyjednávání a dohody mezi různými sociálními a regionálními komunitami/ skupinami lidí; 2) pocit sociální soudržnosti (lidé shromažďující se za jedním konkrétním účelem, bez ohledu na to, z jakého sociálního prostředí přicházejí; 3) zvýšení sociálního kapitálu prostřednictvím důležitých společných událostí, např. společných kulturních oslav.

3. Estonci žili dlouho ve svém tradičním kulturním světě charakteristickém uspořádáním společnosti a specifickými formami komunikace. Navzdory silnému vlivu německé kultury si moderní estonská kultura uchovala své ugrofinské zvláštnosti.

4. „My Fatherland Is My Love.“ 2019 *Laulupidu 150* [online] [cit. 12. 8. 2020]. Dostupné z: <<https://2019.laulupidu.ee/en/history/>>.

Slavnosti písně, od roku 1934 pak *Slavnosti tance* v rámci *Estonských her* (Zájedová 2017: 80–81) se od roku 1947 konají víceméně pravidelně každých pět let a jsou v Estonsku tak populární, že se v zemi začaly pořádat také slavnosti písní a tanců pro školní mládež.⁵ Také ty se konají jednou za pět let. Vznikly mimo jiné s cílem zmírnit velký zájem o účast na *Všeobecných slavnostech písně a tance školních sborů, orchestrů a skupin*. Je třeba zmínit, že v roce 2003 byly estonské, ale také lotyšské a litevské pěvecké a taneční slavnosti zahrnuty na Reprezentativní seznam nemateriálního kulturního dědictví UNESCO (Nemeržicki – Zájedová 2016: 328).

Evropský sbor Estonců

Předchůdcem ESE byl smíšený estonský sbor založený v roce 2003 jako sbor „projektový“ – Estonci žijící v Německu vytvořili smíšený pěvecký sbor s cílem zúčastnit se v pořadí již 24. ročníku *Slavností písně*, konaných v roce 2004. K tomuto smíšeného sboru se pak přidali také estonští zpěváci z Belgie, Anglie a Nizozemska a vznikl tak ESE.⁶ Jeho členové se scházeli dvakrát ročně (v říjnu a v lednu) na tzv. pěveckém táboře v bonnském zámku Annaberg, který je hlavním „domovem“ sboru (obr. 1). Zprávy o činnosti *Projektového sboru* se šířily přes hranice, postupně se přidávali další zpěváci. V létě roku 2007 byl na zámku Sangaste v jižním Estonsku uspořádán pěvecký tábor, jehož se zúčastnilo šedesát zpěváků spolu se svými rodinnými příslušníky.⁷ Na seznamu zemí, z nichž zpěváci pocházeli, se objevilo nově Finsko, Dánsko, Česko, Ukrajina a Lotyšsko. O měsíc později se sbor vydal na své první koncertní turné do Anglie a v září 2007 vystupoval ve švédském

5. „Noorte laulu- ja tantsupidu.“ *Wikipedia* [online] [cit. 15. 8. 2020]. Dostupné z: <https://et.wikipedia.org/wiki/Noorte_laulu-_ja_tantsupidu>.

6. Činnost sboru podpořilo Ministerstvo kultury Estonské republiky, Rada pro daň z hazardních her, Program krajanů, Estonská kulturní nadace, města Düsseldorf a Langenfeld, Estonská společnost ve Spolkové republice Německo a IPT Projektový management. Přesto musí členové sboru platit roční příspěvek, cestovné, pobyt v táboře, částečně pak i dirigenty.

7. „Welcome to the website of the European Choir of Estonians!“ *Euroopa Eestlaste Koori* [online] [cit. 28. 9. 2020]. Dostupné z: <<https://www.eestikoor.eu/wordpress.public/#et>>.



Obr. 1: Sídlo Evropského sboru Estonců v německém Annabergu, Pobaltská křesťanská společnost (založená estonskými, lotyšskými a litevskými studenty). Zdroj: Estonská společnost ve Spolkové republice Německo

Göteborgu na slavnosti Estonců s názvem *Estival*. Mare Rahkema, jedna ze zakladatelek sboru, prezidentka a projektová manažerka tělesa, napsala, že ESE chce svými aktivitami představit Estonsko, estonskou kulturu a vše, co je pro tento malý národ cenné.⁸

Vedle Mare Rahkema se dalším zakládajícím členem sboru stal šéfdirigent Kalev Lindal, umělec s řadou zkušeností získaných během sedmadvacetileté praxe s různými sborovými tělesy. Druhým dirigentem se stal Lauri Breede, učitel dirigování na hudební škole v Tartu. Oba estonští dirigenti tvořili ve výše zmíněných pěveckých táborech po dobu pěti let vynikající tandem, který zpěváky udržoval na dobré úrovni. Jako dirigenti dnes působí v souboru také Elo Tammsalu-Schmitz (Německo), Silver Lumi (Finsko) a Reet Kromel-Williams (Anglie).

8. Welcome to the website of the European Choir of Estonians!“ *Euroopa Eestlaste Koori* [online] [cit. 30. 9. 2020]. Dostupné z: <<https://www.eestikoore.eu/wordpress.public/#en>>.



Obr. 2: Pěvecký tábor Evropského sboru Estonců v německém Annabergu.
Zdroj: ESE

Členská základna sboru od jeho vzniku neustále roste. Do roku 2021 se ve sboru vystříдалo více než 200 zpěváků z patnácti evropských zemí. Členy sboru jsou jednak Estonci několika generací (ti, kteří se nedávno přestěhovali za prací či studiem, anebo se usadili v různých evropských zemích), jednak zpěváci jiných národností, kteří vstoupili do manželství s estonským partnerem, v neposlední řadě pak milovníci estonského jazyka a kultury. Věk nejmladší zpěvačky nepřesáhl dvacet let, nejstarší je sedmdesát.

Jak již bylo uvedeno, sbor se schází poměrně zřídka – několikrát ročně v pěveckém táboře a dále na koncertních turné a menších akcích. Členové žijící v různých zemích si samozřejmě nemohou dovolit ani týdenní, ani měsíční setkání, proto vedoucí sboru pečlivě plánují všechny tábory s dlouhým předstihem. Kromě menších zkoušek místních sborů se ročně konají 3–4 pěvecké tábory (kromě doby koronavirové pandemie). Obvykle začínají v pátek a trvají až do nedělního odpoledne. V létě jsou tábory delší, jako např. poslední setkání v roce 2021 v estonské přírodní rezervaci *Puise nina*. Zpívat v pěveckých táborech znamená zpívat téměř 24 hodin.



Obr. 3: Pěvecký tábor a slavnost Evropského sboru Estonců v Kanadě.
Zdroj: ESE 2013

Zkoušky se postupně mění v noční přátelský skupinový zpěv. Texty se zpěváci učí před setkáním sami, podle pokynu dirigenta si každý také připraví part svého hlasu (soprán, alt, tenor nebo bas). Potřebné materiály členové získají prostřednictvím on-line komunikace.

Obvykle se pěvecké tábory konají o víkendu na zámku Annaberg v Německu, v létě pak v Estonsku. Sbor má také mnoho let úzké vazby s různými estonskými sbory, sdruženími a krajanskými organizacemi po celém světě. Kromě Německa a Estonska se pěvecké tábory provázené vystoupením uskutečnily v Belgii, Lucembursku, ve Velké Británii, Švédsku, v Kanadě, USA, Nizozemí, ale i v České republice.⁹ Sborové tábory končí většinou koncerty pořádanými v kostelích, ať už jsou součástí místních festivalů písní, nebo estonských a evropských kulturních festivalů.

9. Např. v Praze se konal pěvecký tábor *Estonské písně ve Zlaté Praze 2010* s pomoci organizačního týmu Česko-estonského klubu. Pražského tábora a koncertů se zúčastnil také dvojitý kvartet Estonského mužského sboru s Haaslavy *Malá sebranka /Väike punt* vedený dirigentem Kalevem Lindalem. Pěvecký tábor se sešel v klubu U Vodárny a slavnostně ukončil vystoupení v Mánesu. Celkem byly v Praze uspořádány tři koncerty. Součástí programu byl v Praze tzv. zlatý fond tradiční estonské sborové hudby.



Obr. 4: Slavnosti písně v Tallinnu.

Zdroj: <https://www.eestikoor.eu/wordpress/public>

Kromě Evropy zpíval ESE v Kanadě a na slavnostech Estonců z celého světa ESTO v San Francisku v USA. Na podzim roku 2016 získal sbor stříbrný diplom na festivalu mezikulturních sborů *Canta al mar* ve španělské Callele.

Stočlenný ESE se zúčastnil 25. ročníku *Slavností písně* v Tallinnu v roce 2009, 127 zpěváků a tři dirigenti pak vystoupili na 26. ročníku v roce 2014.¹⁰ O pět let později se na 27. ročníku festivalu členové sboru dozvěděli, že největší skupina účastníků pocházela překvapivě ze zemí vně Estonska – vzhledem k počtu zpěváků byl totiž na prvním místě ESE.¹¹

Největší počet členů sboru žije v Německu (45), dále v Lucembursku (26), méně v Belgii (13), v Nizozemsku (10) a ve Velké Británii (zastoupené Anglií, Walesem a Skotskem). Zeměmi pobytu

10. „Euroopa Eestlaste Koor laulupeol, juuli 20...“ *Flickr* [online] [cit. 28. 9. 2021]. Dostupné z: <<https://www.flickr.com/photos/anneliaken/albums/72157622698063685/>>.

11. Více viz *Euroopa Eestlaste Koori* [online] [cit. 28. 9. 2020]. Dostupné z: <<https://www.eestikoor.eu/wordpress/public/#en>>.

jsou pro členy dále Švédsko, Finsko, Francie, Španělsko, Švýcarsko, Česká republika a Rakousko, připočít je třeba také Estonsko, neboť mnoho těch, kteří se vrátili do své domoviny, sbor neopustilo. ESE má také svůj dětský sbor se 74 členy.

Mnoho rodin je zapojeno do aktivit sboru již po několik generací. Členové sboru při nejrůznějších příležitostech vzpomínají na intenzivní pěvecké tábory a koncertních turné. Jejich vnímání rodiny se rozšířilo, neboť pro mnohé sbor představuje druhou rodinu. Vztahy mezi členy ESE odráží také sborová píseň přátel *Sõprade laul* od Jaana Lätteho a neformální hymna, kterou je píseň *Amigos para siempre* Andrew Lloyda Webera, k níž vedoucí ESE Anneli Aken napsala estonský text pro členy sboru. Stačí si poslechnout slova této písně,¹² abyste pochopili, proč a pro co ESE funguje.

Závěrem

Důležitým impulzem k založení ESE byla síla estonské písňové tradice a pocit národní hrdosti. O těchto dvou aspektech vypovídá pravidelná účast sboru na *Slavnostech písně* a hrdost jednotlivých zpěváků na mezinárodní věhlas *Slavností*. Jednotlivé členy sboru také ke zpěvu motivuje rodinná tradice a vnímání důležitosti národních tradic.

Na příkladu ESE lze demonstrovat konkrétní podobu sociální a kulturní propojenosti s tradicemi národního společenství. Vazby mezi kapitálem kulturním a sociálním (tedy mezi získanými znalostmi a dovednostmi a mezi vytvořenými důležitými sociálními vztahy) souvisejí s životní cestou. R. D. Putnam říká, že mnohem důležitějším faktorem při budování a akumulaci sociálního kapitálu je fakt, s kým pracujeme, tj. získané sociální vazby, než pro koho děláme, tj. velikost a rozsah úkolu (Putnam 2000: 116). Není žádným tajemstvím, že slavnosti či festivaly a festivalové oblasti jsou jakýmsi druhem „svatyně“, které umožňují např. růst sociálního kapitálu (a kulturního kapitálu) míst či komunit s festivaly spojenými. Aby člověk vstoupil do takového slavnostního místa, musí alespoň do

12. „...a přestože Slavnost písně není každý den a i když jsme se potkali jen na tři dny, uvidíme se zase někde v písňovém táboře“, [...] „zaspívám-li ti, milá vlasti, les a země zahučí, tak se píseň stane estonským symbolem“. Z estonštiny přeložila autorka.



Euroopa Eestlaste Koor

The European Choir of Estonians

Obr. 5: Evropský sbor Estonců n Slavnostech písně v Tallinnu.

Zdroj: ESE 2009

určité míry vlastnit kulturní i sociální kapitál k tomu, aby tam patřil a cítil se dobře. Tato tzv. svatyně je také zahrnuta do Falassiho (1987) výčtu charakteristik festivalu, totiž fenoménu, kdy jinak obvyklá místa jsou zabrána účastníky festivalu a kdy obvyklé činnosti komunity jsou zastaveny, jako by vše žilo v jiném okamžiku.

Je třeba říci, že určitý pocit, zvuk a nálada na pěveckých slavnostech jsou mocné faktory. Není divu, že velká část členů ESE se domnívá, že ti, kteří to nezažili, nepochopí, co znamená možnost být zpěvákem pod „pěveckým obloukem“ v Tallinnu. Účast odráží touhu zpěváků být přítomen na významné kulturní události, která je pro komunitu také národním symbolem. Nechybí tu rovněž návaznost na faktor uměleckých zkušeností: kromě „hezkyých“ chvil se očekávají i estetické hodnoty. Na druhé straně je to i skvělá příležitost trávit společně čas s rodinnými příslušníky a s přáteli. Etnicky/národně identifikační a komunikační aspekt (sdílené zkušenosti související s účastí na pěveckém táboře, na slavnosti, sdílení zážitků s vrstevníky, dětmi, příbuznými a přáteli) jsou pro členy ESE zásadní motivací pro činnost.¹³ Zakladatelka sboru Mare Rahkema řekla: „*Když jsem se přestěhovala do Německa, začala jsem si více uvědomovat, že jsem Estonka. Chci, aby moje dítě i nadále mluvilo estonsky, chci si uvědomovat estonské hodnoty a chci jít na Slavnost písní! Svět je tak malý, že nezáleží na tom, kde žiješ!*“¹⁴

13. Autorka článku je členka ESE od roku 2007.

14. „Welcome to the website of the European Choir of Estonians!“ *Euroopa Eestlaste Koori* [online] [cit. 30. 9. 2020]. Dostupné z: <<https://www.eestikoor.eu/wordpress.public/#en>>.

S ohledem na pěvecké tradice Estonců, zejména těch, kteří žijí v zahraničí, může umění nepochybně hrát důležitou roli při překonávání sociálních bariér. Jeho prostřednictvím jsou nová spojení a přátelství navázána během společných hudebních aktivit s lidmi, kteří jsou jinak považováni za nositele různých hodnot a životních norem.

Literatura:

- ARCODIA, Charles – WHITFORD, Michelle 2007: Festival attendance and the development of social capital. *Journal of Convention and Event Tourism* 8, č. 2, s. 1–18.
- BOURDIEU, Pierre 2002 [1986]: The Forms of Capital. In: BIGGART, Nicole Woolsey (ed.): *Readings in Economic Sociology*. Malden (Mass.): Blackwell, s. 280–292.
- FALASSI, Alessandro 1987: Festival Definition and Morfology. In: Falassi Alessandro (ed.): *Time Out of Time: Essays on the Festival*. The University of New Mexico Press, Albuquerque, s. 1–10.
- NEMERŽICKI, Stanislav – ZÁJEDOVÁ, Iivi 2016: Tančit a zpívat pro lepší život? Výsledky výzkumu folklorního hnutí v Estonsku. *Národopisná revue* 26, s. 328–331.
- PUTNAM, Robert David 1995: Bowling Alone: America's Declining Social Capital. *Journal of Democracy* 6, č. 1, s. 65–78.
- PUTNAM, Robert David 2000: *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon and Schuster.
- TURNER, Victor 1982. Introduction. In: Turner, Victor (ed.): *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*. Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., s. 11–32.
- ZÁJEDOVÁ, Iivi 2010: Euroopa eestlaste laager kuldsest Prahas [Evropský estonský pěvecký tábor ve zlaté Praze]. In: *Mäetagused* 45. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Folkloristika osakond, s. 171–172.
- ZÁJEDOVÁ, Iivi 2017: Pokřivené zrcadlo folkloru (na příkladu estonských národních tradic). In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLIKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Zrcadlení*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 77–91.
- ZÁJEDOVÁ, Iivi 2018: The Estonian Folklore Revival Movement and its Politically Correct Format in the Second Half of the Twentieth Century. In: STAVĚLOVÁ, Daniela – BUCKLAND, Theresa Jill (eds.): *Folklore Revival Movements in Europe post 1950: Shifting Contexts and Perspectives*. Prague: Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, s. 75–85.

Internetové zdroje:

- „Euroopa Eestlaste Koor laulupeol, juuli 20...“ *Flickr* [online] [cit. 28. 9. 2021]. Dostupné z: <<https://www.flickr.com/photos/anneliaken/albums/72157622698063685/>>.
- „My Fatherland is My Love.“ *2019 Laulupidu 150* [online] [cit. 12. 8. 2020]. Dostupné z: <<https://2019.laulupidu.ee/en/history/>>.
- „Noorte laulu- ja tantsupidu.“ *Wikipedia* [online] [cit. 15. 8. 2020]. Dostupné z: <https://et.wikipedia.org/wiki/Noorte_laulu-_ja_tantsupidu>.
- „The night song festival.“ *Iseisvuse taastamine 30* [online] [cit. 23. 8. 2021]. Dostupné z: <<https://30aastat.ee/en/night-song-festival/>>.
- Euroopa Eestlaste Koori* [online] [cit. 28. 9. 2020]. Dostupné z: <<https://www.eestikoor.eu/wordpress/public/#en>>.

The European Choir of Estonians: A Way to Full Participation in Cultural Activities and a Source of Social Capital

An important impetus for the founding of the European Choir of Estonians (EEK or Euroopa Eestlaste Koor in Estonian) was the strength of the Estonian song tradition and the feeling of national pride. This has been reflected not only in the regular participation of the choir in the Estonian Song Festival, but in the singers' pride in the international reputation of the festival, as well as in the motivation for singing in families. The singers highly value the importance of national traditions. In the example of EEK, which was established abroad by mostly Estonian ex-pats, the author comments on a specific form of social and cultural connections with national traditions. The links between cultural and social capital (between the acquired knowledge and skills, and between important social relationships) are related to the lifestyle. Some scholars consider festivities and festivals a kind of "shrine", which contributes to the growth of the social capital (and cultural capital) of various places or communities. To enter such a ceremonial place, one must have some cultural and social capital to belong there and feel good. Participation in singing festivities reflects the singers' desire to be present at important cultural events. It is also a great opportunity to spend time with family and friends outside of their homeland. Given the singing traditions of Estonians, especially those living abroad, music can undoubtedly play an important role in overcoming social barriers. As the author concludes, music unites people who are otherwise considered to be the bearers of different values and living standards and gives them new connections and friendships.

Key words: European Choir of Estonians; ex-pats; tradition and pride; participation; shared experience; community; social and cultural capital.

LEKCE Z KOREJSKÉ KULTURNÍ DIPLOMACIE: PÉČE O HUDEBNÍ KULTURNÍ DĚDICTVÍ

Petr Dorůžka

Položme si otázku: Jak vznikne hudební velmoc? Tento typ otázek je zvláště častý v oblasti world music, v níž jsou kultury poskládány do spojitého spektra, aniž by sledovaly hierarchii, v níž dominují hudební pravidla Západu. Každý, kdo dnes pořádá festival či vybírá hudbu pro rozhlasový pořad, došel ke zjištění, že některé zeměpisné oblasti jsou na zajímavou hudbu zkrátka štedřejší než jiné. Nejde vždy o státní celky, často jsou to regiony, nebo dokonce města. Existuje tedy korelace mezi hudební diverzitou a zeměpisem? Zde je několik příkladů.

Řada novodobých stylů vznikla v přístavech: jazz v New Orleansu, tango v konglomeraci Buenos Aires a Montevidea, Beatles pocházeli z Liverpoolu a praxi získávali v klubech Hamburku. Přístavy byly tavíci kotlíky kultur, ale podobně fungovaly stezky karavan, migrační trasy, například Hedvábná stezka v Asii, podél níž se šířily hudební nástroje i náboženské myšlenky. Díky migraci pronikla skotská a irská hudba do Severní Ameriky a evropský klezmer do Spojených států amerických, kde prodělal překvapivou metamorfózu.

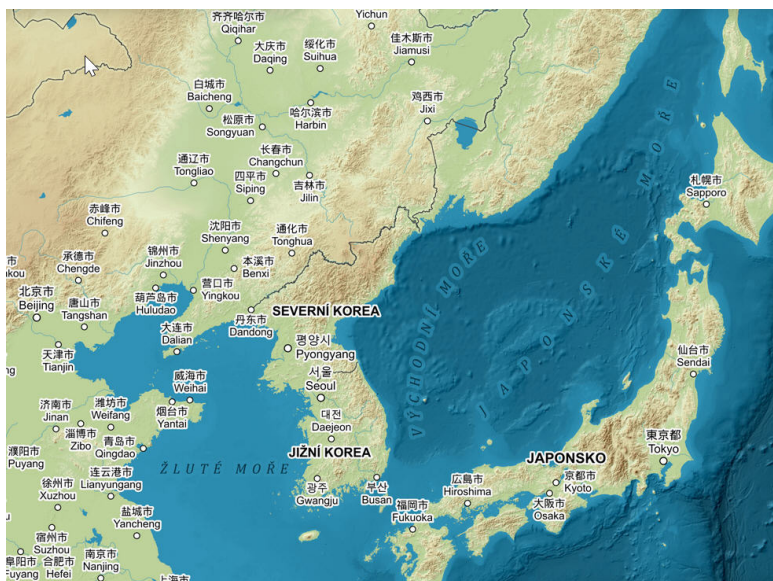
K tomu, aby se nějaká oblast na mapě proměnila v hudební velmoc, je ale potřeba souhra více faktorů. Tak například, řada odborníků dlouhodobě uznává ostrov Madagaskar za zdroj unikátní hudby (Dorůžka 2010), právě tak jako souostroví Kapverdy. Zatímco ale umělci z Madagaskaru oslovili jen užší okruh specializovaných posluchačů, zpěvačka Cesarie Evora (1941–2011) z Kapverd dokázala zaujmout mainstreamové publikum, i když ani to nebyla snadná cesta: na mezinárodní uznání čekala až do svých padesáti let, první nominaci na Grammy získala roku 1995, kdy hudba z odlišných kultur byla už stálou položkou na festivalech world music. K úspěchu byly tedy nutné nejen inspirativní kořeny, ale i kombinace správného hlasu a repertoáru ve správnou dobu.

Jiným příkladem jsou skandinávské země, které nabízejí nejen zajímavé tradiční žánry i nástroje, ale navíc disponují kvalitním školstvím, které hudební tradice rozvíjí a nefixuje je do strnulé folkloristické podoby. V případě Finska do hry vstupuje další faktor, hudba se tu stala zdrojem národní identity, což vyplývá ze zeměpisné polohy. Sousední Rusko v průběhu 20. století několikrát využilo mocenské převahy a přivlastnilo si původně finská území v oblasti Karélie. V Evropě patří Finsko k nejlepším vzorům, jak se buduje hudební kapitál. Výsledným efektem je, že 1) vaše hudba budí zájem ve světě, stává se exportním artiklem, 2) investovat do hudby se vyplácí, grantové programy ve Finsku fungují v mnoha rovinách. Finské skupiny jako Värttinä či akordeonista Kimmo Pohjonen pronikají na světovou scénu od 90. let, ale tématem následující úvahy bude podobně expandující fenomén současnosti, a sice korejská hudba.

Jižní Korea: proměna ekonomického tygra v hudební velmoc

Nebude řeč o komerční produkci zvané K-Pop ani o hudbě severokorejské diktatury, ale o stylově velmi různorodé nabídce z jižní části korejského poloostrova. Každý, kdo sleduje mezinárodní veletrhy jako Womex, Babel Med či Mundial Montréal,¹ zjistil nejen to, že korejské kapely jsou v programové nabídce mnohem častější než hosté z jiných zemí jihovýchodní Asie, ale také, že se jedná o výběr žánrově pestrý, v němž chybí jakákoli forma podbízivosti známá ze soutěží typu Eurovize, tedy snaha překlenout kulturní předěl mezi Koreou a západními zeměmi nějakou populistickou vazbou na západní hudební stereotypy. Naopak, většina skupin sleduje silně tvůrčí a individualistickou linii: jde do rizika, a pokud přece jen hledá společnou platformu se Západem, je to spíše experiment a avantgarda.

1. Srov. „Black String.“ *Virtual Womex* [online] 2016 [cit. 10. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.womex.com/virtual/piranha_arts_1/event/black_string>. „Park Jiha.“ *Virtual Womex* [online] 2017 [cit. 10. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.womex.com/virtual/piranha_arts_1/event/park_jiha_1>. „Kim So Ra“ *Virtual Womex* [online] 2018 [cit. 10. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.womex.com/virtual/piranha_arts_1/event/kim_so_ra>. „Ak Dan Gwang Chil.“ *Virtual Womex* [online] 2019 [cit. 10. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.womex.com/virtual/piranha_arts_1/event/ak_dan_gwang_chil>.



Některé korejské hudební objevy jste mohli vidět na festivalu Colours of Ostrava či na koncertní řadě Respect Plus, ale ten vůbec první krůček nastal roku 1999, kdy do Prahy přijelo hudební těleso s poněkud nepřehledným názvem Ansámbl Národního centra pro korejské múzické umění se sídlem v Soulu. Od první vteřiny bylo jasné, že nepůjde o rutinní show pro turisty zakládající si na krojích. Tanečnice, zpěvák, dvě zpěvačky a jedenáct muzikantů předvedli napjatě sledujícímu publiku ukázky umění, které se po staletí pěstovalo v palácích korejských vládařů – a které má tedy k „folkloru“ stejně daleko jako hudba Bacha či Mozarta.

Koncert proběhl 8. března 1999 ve Španělském sále na Pražském hradě. Exorcistický rituál s tanečnicí v bílém kostýmu vůbec neodpovídal strašidelným evropským představám o vymítání ďábla, ale působil jako kultivované laškování a svádění. Zatímco evropská hudba odvozuje tempo od tepu srdce, v Koreji je základem rytmu dech, jedna doba může trvat až tři vteřiny. Na koncertu přítomný znalec Orientu a lektor muzikologie na pražské HAMU Vlastislav Matoušek mi tehdy prozradil, že západní hudebníci nazývají efekt

extrémně pomalého tempa „spirituální čas“. Zatímco západní avantgardní skladatelé jako Morton Feldman, Mikolaj Gorecki či Arvo Pärt se k těmto metodám pracovali až ve 20. století, v Koreji žije tato tradice bez velkých změn od středověku (Dorůžka 2021). Proto nám připadá, že korejská hudba mluví podobným jazykem jako západní avantgarda. Jinými slovy, je to hudba plná tajemství, lákající posluchače ke zkoumání, jejíž přitažlivost ještě násobí fascinující nástroje. Obrovité citery *kayagum* a *geomungo* jsou pověstné majestátními hlubokými tóny, jejichž výšku lze „ohýbat“, takže znějí podobně jako twangové kytary² ve filmových westernech. Při hlubším ponoru objevíte další spřízněnosti: ozvěny preparovaného klavíru Johna Cage, časové prodlevy Mortona Feldmana. Ostatně, pro autora těchto řádků bylo první návnadou právě setkání i rozhovor s Johnem Cagem v orchestřišti londýnského divadla roku 1990, kde tento velikán západní experimentální hudby radil korejskou tradici ke svým inspiracím.

Při návštěvě showcasového festivalu A Journey to Korean Music v Soulu v roce 2019 jsem o korejské hudbě hovořil s Hee-sun Kim, ředitelkou National Gugak Center, institutu ke studiu a rozvíjení korejské tradiční hudby v Soulu. Řekla mi: „*Propojení naší hudby se Západem skutečně existuje. Korejská hudba má víc svobody, není tolik svázána formou jako indické rágy anebo indonéský gamelan. V korejské hudbě je též spousta prázdného prostoru, ticha, což je prostředek, který užívá i západní avantgarda. Ta vznikla jako rebelie proti statutu quo, proti dřívějším zvyklostem západní hudby. Když vezmete vývoj evropské hudby od klasiky po 20. století, tak ta konečná stanice, kam John Cage přivedl vývoj, je zmíněná svoboda. A to je základ společného jazyka mezi Západem a Koreou. Ovšem svoboda s určitým postojem, principem, směřováním. I v korejské aristokratické hudbě existuje směr, kde každý nástroj hraje jinou melodii. Výsledek zní hodně syrově. Ne jako harmonie, ale jako evropská avantgarda.*“ (Hee-sun Kim in Dorůžka 2021) Není další příčina v tom, že John Cage studoval stejně jako Phil Glass

2. *Twang* byl jeden z prvních kytarových efektů. Jeho základem byla periodická změna výšky, tedy vibrato, způsobená vibratovou pákou u kobyly zvané *whammy bar*.



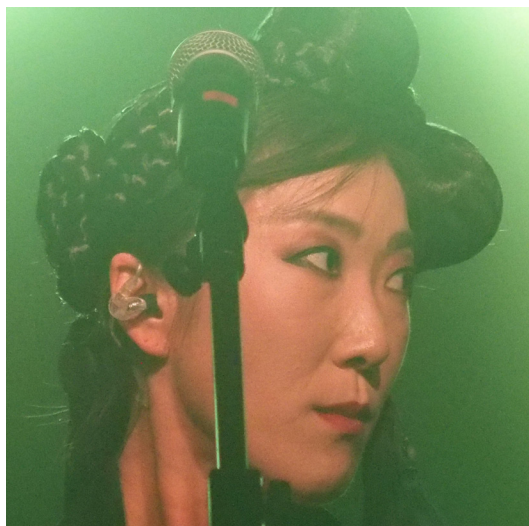
*Gugak museum v Soulu – delegáti veletrhu Journey to Korean Music, 2019.
Foto Petr Dorůžka*

buddhismus? Hee-sun Kim dodává: „*John Cage se též přátelil s Nam June Paikem. Ten byl původem z Koreje, ale žil a tvořil především v Evropě a USA.*“ (Tamtéž) Nam June Paik působil v řadě uměleckých disciplín a je označován za zakladatele videoartu (Tanasoaicam 2013; Anderson 2006).

Korejské kapely úspěšně pronikají na světové festivaly, v očích západního publika se tak Jižní Korea stala podobnou hudební velmocí jako Finsko, Irsko, Mali či Kapverdy, tedy země, jejichž hudební export výrazně převyšuje význam daný rozlohou či počtem obyvatel (Broughton 2020). Případ Koreje je o to zajímavější, že ji od Západu odděluje daleko větší kulturní bariéra. Jak tedy došlo k tomu, že z hospodářského asijského tygra se stal tygr kulturní?

Japonská okupace, korejská kulturní identita a ženský faktor

O spřízněnosti se západní avantgardou jsme se už zmínili, ve hře jsou i další faktory. Díky historickému traumatu z třicet šest let trvající japonské okupace si Korejci váží svého kulturní dědictví mnohem víc než některé evropské národy. Tento potenciál rozvíjí jak hudební školství, tak i zpracovaný systém státní podpory.



*Jihokorejská zpěvačka
Chorong Bang.
Foto Petr Dorůžka*

Dalším zajímavou skutečností je, že v sestavách skupin mají převahu ženy. Tvrdí se, že muži v hudbě prezentují ego či narcisismus, čehož názorným příkladem jsou ikony rockové historie jako David Bowie či Queen, kdežto ženy dialog, souznění. Je Korea v tomhle směru odlišná od Západu? Jedna z účinkujících zmíněného showcasového festivalu A Journey to Korean Music, Kyungso Park, hráčka na citeru *kayagum* ve skupině SB Circle, upřesňuje: „*V minulosti ženy nesměly hrát na veřejnosti, v uplynulém století se to začalo měnit a žen-muzikantek přibývalo a teď na kayagum skutečně hrají většinou ženy.*“ (Kyungso Park in Dorůžka 2021) Zpěvačka Chorong Bang dodává: „*Ano, jedná se o typicky korejský trend. Funguje to takhle: rodiče pošlou syna na taekwondo a bojové sporty a dceru na klavír. Žena je vychovávána k umění, muž k síle.*“ (Chorong Bang in Dorůžka 2021)

Chorong Bang zpívá se skupinou Ak Dan Gwang Chil, známou pod jazykově přátelštější zkratkou ADG7. V devítičlenné sestavě je celkem šest žen, používají tradiční nástroje včetně ústních varhan *saenghwang*, velké citery *ajaeng* i korejských bubnů ve tvaru přesýpacích hodin *janggu*. O své hudbě skupina tvrdí, že navazuje na šamanské tradice, její koncerty jsou do detailu vizuálně



Korejská skupina ADG7. Foto promo archiv skupiny

připravené a působí jako vyzývavý avantgardní kabaret. Roku 2018 vystoupila na Colours of Ostrava.

A jak do budování hudebního kapitálu zapadá kulturní identita? Korejský poloostrov leží v exponované geopolitické oblasti, mezi dvěma imperiálními mocnostmi, Čínou a Japonskem. Již zmíněná cisteristka Kyungso Park vysvětluje: „*V průběhu historie jsme byli trvale ovlivňováni zvenčí: japonská kolonizace, korejská válka, hodně jsme z našich tradic ztratili, ale pak se to obrátilo. Korejci si své kultury váží, o tradice se zajímají i mladí. Nevidí v tom nedotknutelné muzeální artefakty, ale proces, který neustále pokračuje, vyvíjí se to paralelně se světovou kulturou.*“ (Kyungso Park in Dorůžka 2021) Ředitelka Hee-sun Kim dodává: „*Když se s koncem války roku 1945 zhroutil koloniální nadvláda Japonska, naše kultura se vzpamatovala z největších ztrát. Třicet šest let jsme byli japonskou kolonií, to je více než jedna generace. Roku 1948 vznikla korejská vláda, pak následovalo pět let korejské války, pak vznikly dva korejské státy. Jihokorejská vláda budovala svobodný stát, soustředili jsme se na kulturní dědictví, aniž bychom*

se snažili ho fixovat do nějaké muzeální folkloristické podoby. To je úplný opak severní Koreje, kde se tradiční kultura stala nástrojem propagandy. Od 1964 u nás začal fungovat systém na uchování kulturního dědictví, vláda podporuje umělce, a s tím souvisí i kulturní diplomacie.“ (Hee-sun Kim in Dorůžka 2021)

Právě tento bod může být pro českého čtenáře zajímavý. O kulturní diplomacii se dnes hodně mluví, i proto, že v době populismu a úpadku politické kultury je důležité podporovat kulturu a vzdělání. Nejedná se ale o nic nového: Když se ohlédneme do naší totalitní historie, byla to právě kulturní diplomacie Spojených států amerických, která podporovala šíření amerického jazzu v diktaturách či zemích třetího světa. Tím nejviditelnějším příkladem byla světová turné Louise Armstronga podporovaná americkým *state departmentem*. Díky tomu třeba Armstrong vystoupil i na Mezinárodním jazzovém festivalu v Praze roku 1965. Pro úplnost dodejme, že kulturní diplomacie v případě velmoci, jako jsou USA, může mít i temnou rovinu. Objevují se teorie, že Armstrongova africká turné měla i politickou agendu. V době studené války o vliv v Africe tvrdě soupeřily USA a Sovětský svaz, britský deník *Guardian* dává do souvislosti Armstrongovo turné a vraždu konžského aktivisty a politika Patrice Lumumby (Burke 2021). Historie je zároveň zdrojem pikantních paradoxů: Armstrong si z afrických výletů vozil zásoby marihuany, a když ho jednou při příletu letištní úředníci nasměrovali do fronty na kontrolu zavazadel, šťastnou náhodou se objevil nic netušící Richard Nixon, v té době ve funkci viceprezidenta, který Armstrongovy kufrы bezpečně pronesl (Schnabel 2015).

Závěrem praktický příklad ze současnosti a z domácího prostředí: showcasová konference Czech Music Crossroads, která od roku 2014 každoročně probíhá v rámci festivalu Colours of Ostrava, prezentuje vedle umělců ze středoevropských zemí i přídatnou kategorii pro vzdálenější účinkující, tzv. *guest country*. Účast zahraničních umělců by nebyla možná bez podpory jejich mateřských kulturních organizací. Díky tomu se na ročník 2020 podařilo naplánovat jako *guest country* Jižní Koreu, což se ale bohužel vzhledem ke covidové epidemii neuskutečnilo ani roku 2021, ale pokud to vyjde roku 2022, bude to ta nejlepší ilustrace tohoto textu.

Literatura:

- BURKE, Jason 2021: „Louis Armstrong and the spy: how the CIA used him as a ‘trojan horse’ in Congo.“ *The Guardian* [online] 12. 9. [cit. 10. 10. 2021]. Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/music/2021/sep/12/louis-armstrong-and-the-spy-how-the-cia-used-him-as-a-trojan-horse-in-congo>>.
- DORUŽKA, Petr 2010: Madagaskar, svět mimo čas. *UNI* 9, s. 26–29.
- DORUŽKA, Petr 2021: Jak se Jižní Korea proměnila v hudebního tygra. *Uni* 9, s. 20–25.

Internetové zdroje:

- „Ak Dan Gwang Chil.“ *Virtual Womex* [online] 2019 [cit. 10. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.womex.com/virtual/piranha_arts_1/event/ak_dan_gwang_chil>.
- ANDERSON, Virginia 2006: „Nam June Paik.“ *The Independent* [online] 27. 2. [cit. 10. 10. 2021]. Dostupné z: <<https://www.independent.co.uk/news/obituaries/nam-june-paik-348001.html>>.
- „Black String.“ *Virtual Womex* [online] 2016 [cit. 10. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.womex.com/virtual/piranha_arts_1/event/black_string>.
- BROUGHTON, Simon 2020: „Korean New Wave: Essential 10 Albums.“ *Songlines* [online] 17. 8. [cit. 10. 10. 2021]. Dostupné z: <<https://www.songlines.co.uk/features/essential-10/korean-new-wave-essential-10-albums>>.
- „Kim So Ra.“ *Virtual Womex* [online] 2018 [cit. 10. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.womex.com/virtual/piranha_arts_1/event/kim_so_ra>.
- „Park Jiha.“ *Virtual Womex* [online] 2017 [cit. 10. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.womex.com/virtual/piranha_arts_1/event/park_jiha_1>.
- SCHNABEL, Tom 2015: „Satchmo, Nixon and the Hidden Stash.“ *KCRW* [online] 22. 7. [cit. 10. 10. 2021]. Dostupné z: <<https://www.kcrw.com/music/articles/satchmo-nixon-and-the-hidden-stash>>.
- TANASOICAM, Liviu 2013: „Beyond Cage: Nam June Paik.“ *Non Finito* [online] 9. 8. [cit. 10. 10. 2021]. Dostupné z: <<https://medium.com/history-of-art/nam-june-paik-escaping-the-cage-d5f6fd5d750>>.

A Lesson in Korean cultural diplomacy

The term “musical superpower” is particularly common in the field of world music, where cultures are assembled into a continuous spectrum and do not follow a hierarchy of the Western-dominated roles. Some geographical areas simply provide more interesting music than others. These are not always nations, but often regions or even cities: consider the ports of Buenos Aires, New Orleans or Liverpool, or countries such as Cape Verde, Madagascar, Finland, and Ireland, or in recent decades, South Korea. This country also provides a good example of state financial support and its importance for cultural exports. South Korean musical groups are much more frequent in the programs of international music expos (such as WOMEX) than acts from other Southeast Asian countries. The selection of the presented South Korean music is always varied in terms of genre, far from the pandering known from Eurovision-type competitions. There is also an interesting connection between Korean music and the Western avant-garde: he highlights the contributions of the American composers John Cage, Phil Glass, and multimedia performer of American and South-Korean origin Nam June Paik.

Key words: Korea; South Korea; Gugak music; cultural diplomacy; WOMEX; musical avant-garde.

CAPITAL, IRONY, AND NOSTALGIA: THE MALINA BROTHERS AND BLUEGRASS

Lee Bidgood

I last traveled to the Czech Republic in 2018, during the celebration of the founding of Czechoslovakia 1918. In addition to the more high-brow centennial content like concerts, exhibitions, and lectures, I came across advertisements that included elements of an idealized past. This commercialized nostalgia caused me to think critically about how nostalgia was coloring my perceptions and decisions – and to think about the value of nostalgia for the Czech makers of bluegrass-related music with whom I did my fieldwork. Considering the contexts of populism and pandemic in which fear prevails, I will discuss the Malina Brothers, Americanist Czech musicians (Bidgood 2017: 129-130) for whom nostalgia might serve as a form of capital, and a way to negotiate towards hope in a dark time.

Bluegrass and Nostalgia

Bluegrass draws on the history of Country music, including Blackface minstrelsy, which forged American popular music's particular mixture of sentimental longing for the past with articulations of power by elite groups (Linn 1994). Barn dance radio and television shows in the mid-1900s continued this tradition, with commercials selling old-fashioned and new-fangled products backed up by banjos, mandolins, and guitars that were themselves a mixture of old and new (Berry, 2008). In the 1950s when bluegrass was distinguished from other forms of country music, musicians, fans, and other stakeholders celebrated the acoustic instruments, old-fashioned song lyrics, and down-home manner of bluegrass, contrasting them with the raucous new sounds of rock and roll (and implicitly its links to black rhythm and blues) – of course this stance disregarded the importance of Afro-American elements in bluegrass (Brady 2013).

Recent calls to “Make America Great Again” include a vague longing for the 1950s, and are an example of what Svetlana Boym calls “restorative nostalgia.” By enacting immigration restriction,

limits on forms of expression, and support for an idealized traditional family (Reuters 2018), nationalist and populist groups have sought to gain power by capitalizing on loss and fear – responding to a desire to make things “like they used to be.”

Nostalgia is a powerful tool for dealing with loss; centuries after physician Johannes Hofer coined the term in 1688 (Boym 2001: 1-18), psychological studies indicate that nostalgia can help provide meaning in life (Routledge et al. 2011). Bluegrass songs of the late 20th and early 21st century seek this kind of meaning through evocation of the past, for example *Tennessee 1949*, written by Pete Goble and Leroy Drumm. In the fifth verse the narrator reports that they have “searched the wide world over” for something that they “don’t recall and couldn’t find;” they end up “searching pictures in my memory, for Tennessee 1949” and in the chorus declare that “it would be so fine, if I could just go back to 1949” (Thompson 2018).

In *Tennessee 1949* the protagonist seeks to return to an idealized past, to “restore” it – if only in fantasy. In addition to restorative tendencies that are usually serious, Svetlana Boym describes a “reflective nostalgia” that is more playful, ironic, and humorous (Boym 2001: 49). John Hartford’s song *Back in the Goodle Days* (a play on the English phrase “back in the good old days”) is an example. The final verse twists the song’s lyrical hook by proposing that future action will take place in the past: “Oh we did it then and we’ll do it yet, back in the Goodle Days” – a turn that emphasizes the absurdity of our fascination with the past.

Of course, as in Boym’s account of post-Communist memory, the restorative and reflective are often in dialogue. For most of a decade I have coached students in my courses in Bluegrass, Old-Time and Roots Music at East Tennessee State University to debate that “bluegrass music today is primarily characterized by innovation” – or, in other cases (to shift the tone of the exercise) that it is characterized by tradition. The debate is always spirited, but the conclusion at the end is usually that bluegrass (as a business, a style, and a mode of community-building) is innovative and traditional, that it is a form of music making that allows participants to both restore faithfully and reflect critically on the past.

The Malina Brothers and Nostalgia

The Malina Brothers are a contemporary Czech group whose work evokes reflective connections to the past. A quartet, their group is made up of three family members – Luboš, Pavel, and Pepa Malina – joined by bassist Pavel Peroutka. The group is rooted not only in their common connection to the region around the city of Náchod, but also in the distinctive Americanist music making that has flourished generally in the Czech context and specifically in the Náchod area since the heyday of groups like the White Stars, Rangers/*Plavci*, and Greenhorns/*Zelenáci*. During the 1960s-70s these groups created a mix of country, folk, and bluegrass music – a blend that Tom Dickins has coined “Folk-Spectrum music” – that was commercially successful and very present in the mainstream of popular music (Dickins 2017). The Malinas’ repertoire refers to this “golden age” when folk-spectrum music flourished with songs retexted for local use by songwriter Miroslav Jaroš (Mirek Skunk Jaroš), for example retextings of Tom T. Hall’s *Faster Horses* and Hank Cochran’s *Make the World Go Away* as *Rychlejší koně* and *Nech svět at’ se točí dál*.

In addition to their music, the band communicates visually, with images from the American West: the art for their 2013 album *Rychlejší koně* presents a cowboy boot (complete with spur) on the cover; on the back panel of their 2015 disc made with Nashville country music star Charlie McCoy, a cowboy hat hangs on a hook above the track listing. The band’s stage setup for their 2019 tours included a number of blankets featuring native American designs. When the group came to our home in Tennessee a shoe store that sold cowboy boots was a highlight of their visit.

Boym describes reflective nostalgia as “more oriented toward an individual narrative that savors details and memorial signs, perpetually deferring homecoming itself” (Boym 2001: 49). The Malinas’ longest tours have been in the United States, where they have learned to create interstitial niches of “home away from home” through music and the social interactions that draw audiences into liminal zones of possibility.

The Malinas create these sorts of interstitial spaces through their use of the song *Flowers on the Wall*, (written by Lew DeWitt and

popularized by the Statler Brothers in the 1960s) which Luboš first heard on a record purchased by his parents, and later heard in Quentin Tarantino's 1994 film *Pulp Fiction*. In playing the song the Malina Brothers create a combination of connections and meanings; literary theorist Linda Hutcheon proposes that "...nostalgia is not something you 'perceive' in an object; it is what you 'feel' when two different temporal moments, past and present, come together for you and, often, carry considerable emotional weight (Hutcheon 1998: 4)." *Flowers on the Wall* can be a point of connection to audiences' distinctly Czech connoisseurship of American country music, a connection to childhood memories, or a cosmopolitan connection to contemporary cinema.

Irony, Nostalgia, and Capital

Ethnomusicologist Mark Dewitt's discussion of social capital in a music scene highlights the importance of bonding and bridging connections to the sustainability of a community – connections that operate within boundaries of family, community, or group, and those which cut across social divisions (DeWitt 2009:24). We could see *Flowers on the Wall* as reinforcing elements that we might consider as "Česká Country" (i.e. something that might play on distinctively Czech station *Country Radio*) or as something that might be discussed at a cosmopolitan conversation during the intermission of a concert at the *Folkové prázdniny* in Náměšť nad Oslavou.

Things aren't all positive; nostalgia can be a part of exclusion, especially in a climate of populism and nationalism. Routledge et al (2011) indicate that nostalgia can increase social connectedness. A government or other regime could be supported by situations in which common feelings of nostalgia lead to exclusion – as with the immigration and family policies I mentioned earlier.

I will conclude with a bit of hope. I am inspired by people who go against the cultural inertia that leads us to contention and personal gain. In his discussion of social capital, DeWitt tells the story of accordion player Danny Poullard, a tradition-bearing elder in the Northern California cajun music and dance scene who has freely shared his expertise with beginners – he even teaches lessons

for free. Poullard's actions defy the logic of capitalism, which would expect exchange of economic capital for cultural capital. We usually pay for what we receive. Interpreting Poullard's strategy using theories of social capital, DeWitt describes it as "stable," and significantly, as sustainable (Dewitt 2009: 23).

It is my hope that Americanist artistic entrepreneurs like the Malina Brothers can continue to negotiate a sustainable career through their reframing of bluegrass and country music within Czech sensibilities, including irony and nostalgia. Linda Hutcheon points out productive links between the two: "The ironizing of nostalgia [...] may be one way the postmodern has of taking responsibility for such responses by creating a small part of the distance necessary for reflective thought about the present as well as the past" (Hutcheon 1998: 7). The Malinas' creation of reflective (rather than restoratively) nostalgic experiences indicate that it might still be possible to draw from the past in ways that are viable in terms of ethics and economics as well as aesthetics.

Bibliography:

- BERRY, Chad (ed.). 2008. *The Hayloft Gang: The Story of the National Barn Dance*. Urbana: University of Illinois Press.
- BIDGOOD, Lee. 2017. *Czech Bluegrass: Notes from the Heart of Europe*. Urbana: University of Illinois Press.
- BOYM, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- BRADY, Erika. 2013. "Contested Origins: Arnold Shultz and the Music of Western Kentucky." In *Hidden in the Mix: The African American Presence in Country Music*, edited by Diane Pecknold. Urbana: University of Illinois Press. 100-118.
- DeWITT, Mark. 2009. "Louisiana Creole bals de maison in California and accumulation of social capital." *The world of music* 51 (1): 17-34.
- 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 (4): 648-690.
- LINN, Karen. 1994. *That Half-Barbaric Twang: The Banjo in American Popular Culture*. Urbana, University of Illinois Press.
- ROUTLEDGE, Clay – ARNDT, Jamie – WILDSCHUT, Tim – SEDIKIDES, Constantine – HART, Claire M. – JUHL, Jacob – VINGERHOETS, Ad J. – SCHOLTZ, Wolff. 2011. "The past makes the present meaningful: Nostalgia as an existential resource." *Journal of Personality and Social Psychology* 101: 638-652.

Electronic Sources:

- “Hungary will defend traditional families, stop demographic decline, Orban says.” *Reuters* [online] 25. 5. 2018 [accessed February 7, 2021]. Available at: <<https://www.reuters.com/article/us-hungary-orban/hungary-will-defend-traditional-families-stop-demographic-decline-orban-says-idUSKCN1IQ0V8>>.
- HUTCHEON, Linda. 1998. “Irony, Nostalgia, and the Postmodern.” [online] [accessed February 7, 2021]. Available at: <<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>>. Printed version: “Irony, Nostalgia, and the Postmodern.” In: *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, edited by Raymond Vervliet and Annemarie Estor. 189-207. Amsterdam - Atlanta, GA: Rodopi, 2000.
- THOMPSON, Richard. 2018. “Pete Goble Remembered” *Bluegrass Today* [online] 6. 12. [accessed February 7, 2021]. Available at: <<https://bluegrasstoday.com/pete-goble-remembered/>>.

Media Sources:

- Hartford, John 1971. *Aero-Plain*. LP recording. Warner Brothers, WS 1916.
- Malina Brothers 2013. *Rychlejší koně*. CD recording. Pepa Malina, M201502.
- Malina Brothers 2015. *Malina Brothers and Charlie McCoy*. CD recording. Pepa Malina, M201302.
- “Tennessee 1949 [1987] - Bill Emerson & Pete Goble.” *YouTube* [online] [accessed March 7, 2021]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=lySLtWiHcfE>>.

Summary

In a time of conflict and pandemic, fear is a pervasive reality. Nostalgia is one resort for us as we deal with the everyday realities of the current world. This presentation attends to contemporary bluegrass-related string band music, highlighting elements, strategies, and repercussions of nostalgia. The Malina Brothers, a Czech group who mixes bluegrass and country music, articulate the historical resonances of some parts of their repertoire to negotiate between irony and nostalgia (per Hutcheon) and also between reflective and reconstructive nostalgia (per Boym). In addition to pointing out areas in which music-making is a part of fear or other negative reactions, I draw a note of optimism from the work of ethnomusicologist Mark DeWitt, who suggests that musicians sometimes avoid typical neoliberal patterns for the exchange of capital. The work of the Malina Brothers hints at ways that the nostalgia can provide means for dealing in sustainable ways with contemporary situations.

Key words: Czech bluegrass; social capital of music; nostalgia in music; Malina Brothers.

„V PODSTATĚ NEBYLO KAM UKROČIT“: VÝROBCE NÁSTROJŮ ROSTA ČAPEK

Jan Sobotka

Výrobce strunných nástrojů Rost'a Čapek a jeho již třicet šest let existující firma *Čapek Bluegrass & Jazz Instruments*¹ mohou být jedinečným příkladem využití sociálního a kulturního kapitálu získaného přímou cestou od otce Jana (1940–1996), hudebníka a sběratele hudebních nástrojů, všeobecně známého pod přezdívkou Krist'ák, a matky Jaroslavy (*1946), rovněž aktivní hudebnice (Příloha, obr. 1). Těžiště činnosti rodičů R. Čapka spadalo především do období normalizace, zatímco k rozvoji firmy a dalším souvisejícím aktivitám jejich syna došlo až po změně politických a ekonomických poměrů na počátku 90. let, lze tedy srovnávat radikálně odlišné možnosti i limity těchto období. „*Je až neuvěřitelné,*“ vzpomíná Rost'a Čapek, „*jak svobodný a plný život dokázali moji rodiče i se svými kamarády žít i v době komunistické nesvobody.*“ (Čapek 2016: 7)

I.

Na počátku bylo zásadně určující prostředí trampských komunit první poloviny 60. let s vitální hudební scénou, jejíž žánrové spektrum se od poloviny dekády rozšiřovalo zejména směrem k americkému bluegrassu; jednou z klíčových osobností tohoto procesu byl právě Jan Čapek.

Stísněný byt Čapkových v Praze v ulici Zubatého 9, označovaný za „*trampské ministerstvo,*“ slovy pamětnice „*nonstop bar, debatní klub, azylový prostor, muzeum hudebních nástrojů*“ (Čapek 2016: 8), se stal centrem, kudy „*procházely dějiny české country a bluegrassové hudby. Podávali si tu ruce Matuška s Kidem, zkoušely tu kapely, jezdil sem celý muzikantský svět*“ (tamtéž; Příloha, obr. 2).

1. Srov. *Čapek Bluegrass & Jazz Instruments* [online] [cit. 29. 9. 2021]. Dostupné z: <<http://www.capekinstruments.com/index.php>>.



Jan Čapek s bluegrassovým instrumentářem (kytara typu dreadnought, dobro, autoharfa, mandolína s klenutou deskou). 70. léta 20. století. Archiv R. Čapka

Smíchovský byt tvořil tak trochu spojitě nádoby s nedalekým hostincem U Tučků v Holečkově ulici² (Příloha, obr. 3 a 4), který fungoval obdobně jako o něco mladší hanspaulský „Houtyš“; ten se ovšem z výchozího obdobného tramského repertoáru vyvinul později v centrum blues.³

Veřejnost mohla Jana Čapka-Kristáka zaznamenat, když jako první nahrál pro Československý rozhlas (namísto původně předpokládaného Waldemara Matušky) legendární *Krinolínu* Kapitána Kida, když v roce 1967 zvítězil v kategorii tramské sbory s osadou Mohykáni nebo když v roce 1976 v Ústí nad Labem získal – jako jeden ze dvou prvních držitelů – Zlatou Portu. Zdůvodnění bylo formulováno velmi výstižně: „*Za dlouholetou práci skupiny nebo jednotlivce ve vymezené hudební oblasti.*“⁴

2. U Tučků, Praha 5 – Smíchov, Holečkova 877/67, dnes čínská restaurace Lilie.
3. Na Pískách, lidově „hostinec U Tyšerů“, z toho akronym Houtyš. Praha 6 – Dejvice, Krocínovská 3. K hudebnímu vývoji srov. Bezr 2020, 2016.
4. Druhým oceněným byl Jaroslav Velinský – Kapitán Kid (1932–2012).

Díky intenzivnímu zájmu především o strunné drnkací nástroje shromáždil Jan Čapek během let sbírku, rozšiřovanou z bazarů i pomocí sítě muzikantských kontaktů, včetně zahraničních. Běžně prováděl opravy či úpravy starších exemplářů, ale snad jediným pokusem o nový nástroj byla stavba banja (Příloha, obr. 5) s kovářem, grafikem, keramikem, restaurátorem a textilním výtvarníkem Rafaellem Knoblochem (1944).

Po několika letech v kladenských dolech a řadě různých způsobů obživy, provozovaných jako svobodné povolání tak, aby bylo možno se dostatečně věnovat záležitostem okolo muziky, dokázal v roce 1971, tedy na počátku normalizace, založit profesionální a komerčně velmi úspěšnou dívčí kapelu Schovanky⁵ (Příloha, obr. 6 a 7). Ta již nestihla mít „americké“ jméno, neboť právě v době jejího vzniku byl činěn výrazný nátlak na počestění anglických názvů.⁶

Při dodnes spíše bizarně působící koncepci, dle níž byly vybírány hudebnice tak, aby byla vždy zastoupena blondýnka, brunetka, zrzka atd., a již trochu racionálnější distribuci nástrojů („*Pilné a talentované banjo, mandolína, dobro, méně pilné a méně talentované, basa, kytara*“ – Čapek 2016: 52–53) skupina rychle přesvědčila počáteční skeptiky. „*Až při jejich představování vyšlo najevo, že to jsou samé holky. Sálem to malinko zklamané zašumělo, zvláště když začaly hrát a hned v prvních takttech znatelně hudebně škobrtaly. Obecenstvo poněkud tuhlo, jenomže holky se do toho najednou opřely, zrychlily a každá dala postupně skvělé sólo. Ukázalo se, že si z nás udělaly legraci a že jsou opravdu skvělými hráčkami i zpěvačkami.*“ (Hruška 2014)

Jan Čapek ovšem dokázal současně s pevným vedením kapelu prosazovat na hudební scéně vpravdě americkanskými metodami: na první významnější samostatné vystoupení skoupil všechny vstupenky (jejichž cena tehdy nebyla nijak závažná), čímž dosáhl toho, že plakáty byly všude přelepeny oznámením VYPRODÁNO. Lístky pak rozdál kamarádům, ale návštěvnost dalších koncertů již

5. V původní sestavě banjo Jarka Čapková, housle Daniela Šebestová, mandolína, auto-harfa Vanda Lukašovská, kytara Ludmila Zábršová a kontrabas Zora Kutilová.

6. Např. Greenhorns–Zelenáči, Rangers–Plavci, Bluegrass Hoppers–Fešáci.

byla zajištěna.⁷ Jako návrh na jméno kapely pro zahraniční vymyslel název „Show Anky“, nicméně nakonec jej Schovanky nepoužily a např. v Německu hrály pod svým českým názvem.

V krajně nepříznivých podmínkách fungovala skupina po celá 70. léta velmi úspěšně, přičemž se honoráře hudebnic rozdělovaly rovným dílem, bez ohledu na dosažené kvalifikační třídy. V obdobích personální obměny ovšem, jak vzpomíná syn Čapkových, doma „*olizovali struhadlo vod knedlíků, který se dělaly před třema lety, prostě to pak byl oběšený pavouk v lednici...*“.⁸ Při značné fluktuaci hudebnic zůstávaly nástroje až na výjimky v kapele pro nově příchozí.

Z víceméně osobních důvodů přestává Jan Čapek po roce 1980 skupinu vést a pod názvem Schovanky funguje nadále již personálně, ale především stylově zcela jiné uskupení. Manželé Čapkovi se poté věnovali zhotovování výrobků z kůže zdobených tepáním, Jaroslava Čapková v této činnosti pokračuje dosud.

Nelze přehlédnout, že vize Jana Čapka zřejmě nevědomky korespondovala s děním na americké scéně: za první dívčí bluegrassovou kapelu⁹ jsou totiž považovány Buffalo Gals¹⁰ ze Syracuseké univerzity, které začaly jako trio v roce 1970, na scéně se objevily koncem roku 1972 a v roce 1975 nahrály album *First Born*; skupina skončila patrně v roce 1979, nicméně některé z hudebnic byly nadále aktivní. Nešlo však o záležitost iniciovanou manažerem, ale od počátku zcela spontánní podnik samotných hudebnic. Během následujících let přibýly ve Spojených státech amerických další dívčí kapely.¹¹

Lze tedy zvažovat, jak by do této situace zapadly české průkopnice, sice s handicapem jazykové bariéry, ale také s výhodou

7. Rozhovor autora s R. Čapkem 2. 7. 2021.

8. Tamtéž.

9. Ojedinělý a neurčitý údaj o existenci ještě starší dívčí bluegrassové skupiny odkazuje na polovinu 60. let ve spojení se jménem Glorie Belle (srov. Adler 2004: 297).

10. Původně Bluegrass Chips – Susie Monick banjo, Martha Trachtenberg kytara, Nancy Josephson kontrabas, Carol Siegel mandolína a Sue Raines housle (Henry 2013: 207–215).

11. The Woodetts. New Coon Creek Girls, Side-saddle, Wildwood Pickers, Cherokee Rose, Sweet Dixie, Ladies Fancy, Sugar in the Gourd, The Happy Hollow String Band. Mountain Lace, Petticoat Junction, Sassygrass či Feminine Grass (Adler 2004: 297; Bufwack – Owerman 1993: 462).

určité exotičnosti. Americké hudebnice mimochodem čelily stejné počáteční nedůvěře kolegů jako pražské Schovanky. Podobné úvahy přitom nejsou nikterak mimo realitu: v roce 1975 navázal Jan Čapek kontakty s bluegrassovou skupinou McLain Family (dalším kontaktem s americkou bluegrassovou scénou byla též kapela Hickory Wind) a velvyslanectvím USA v Praze.

Díky tomu také Schovanky posléze získaly pozvání Johnnyho Cashe: „*Když byl v roce 1978 v Praze Johnny Cash, pozval nás, abychom s ním vystupovaly v USA. To se, bohužel, neuskutečnilo. Zakázali nám odjet, i když už jsme měly zakoupené letenky.*“ (Hruška 2014: 8) Za pozornost stojí už samotný fakt, že na setkání s Cashem, tehdy bezkonkurenční superstar country music, byl tehdy na velvyslanectví vedle muzikantů Josefa Šimka (1941–2000),¹² Antonína Hájka (1944–1989),¹³ Jiřího Brabce (1940–2003)¹⁴ a Pavla Bobka (1937–2013), tedy hvězd takříkajíc z první linie, po zásluze pozván i muž setrvávající spíše v zákulisí české country. Nicméně zde jeho aktivity narazily na železnou oponu, či spíše železný strop. Dochovaná fotografie (Příloha, obr. 8) ovšem jedinečně zachycuje Johnnyho Cashe zjevně podléhajícího – navzdory jazykové bariéře – kouzlu Kristíákovy osobnosti.

II.

Intenzivní koncertování Čapkových se Schovankami bylo pro jejich syna Rostislava (*1968) dostatečnou zkušeností, aby zvolil poněkud jinou životní dráhu, ale hudbě, zejména bluegrassové, se přitom nevzdálil: „*Měli ročně spoustu koncertů, jako dítě jsem je moc nevidal. Rodičům jsem se musel vždycky málem představit. A oni mně. To bylo období, které pro ně bylo velmi intenzivní. Ale taky jsem byl dost brzo samostatný. A vzešlo z toho i moje rozhodnutí, že nikdy nebudu profesionální muzikant.*“ (Čaban 2019) Jakkoliv jej nikdo nikam nesměroval, vliv prostředí byl tak dominantní, že „*v podstatě nebylo kam ukročit*“ (Čapek 2016: 7).

12. Mandolinista a kytarista skupiny Greenhorns.

13. Kontrabasista skupiny Rangers.

14. Vedoucí skupiny Country Beat.



Rost' Čapek. Foto Marta Kolinská

Elementární hudební průpravě Rost'a ovšem neunikl: „*V dětství jsem byl od čtyř do osmi let nucen hrát na housle – to nemělo velký úspěch. Následovala na chvíli kytara a pak už pětistrunné banjo. Na to si občas rád zahraji s kamarády, ale rozhodně veřejně nevystupuji a ani mě to neláká. Nejvíc si zahraji při seřizování nástrojů z mé dílny.*“ (Pošíval – Čapek 2010)

Jako inspiraci z dětství Rost'a uvádí návštěvy u houslaře Rafaela Tichého (1945–1980) v Kafkově ulici v Dejvicích,¹⁵ atmosféru jeho dílny a také neurčitý dojem, že se zde naskýtá možnost existovat mimo systém, tedy stejně jako rodiče se žít svobodným povoláním. Na tomto místě je možno připomenout obdobnou praxi společenství undergroundu, které má s trampským hnutím řadu jak zcela shodných, tak i naopak ostře odlišných rysů.

V první polovině 80. let proto Rost'a Čapek nastoupil na houslařskou školu v Lubech, poté pokračoval v Hradci Králové na dnešní Střední uměleckoprůmyslové škole hudebních nástrojů.

15. Rozhovor autora s R. Čapkem 2. 7. 2021. R. Tichý též spolupracoval se Schovankami a zhotovil i několik dober a mandolín. Viz „Rafael Tichý.“ *Wikipedie* [online] [cit. 29. 9. 2021]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Rafael_Tich%C3%BD>.

První banjo, které postavil již v roce 1985, mu ukradli z auta před domem – možná bylo také prvním z jeho dílny, které se dostalo do zahraničí. Během vojny pak postavil i první mandolínu. Zatímco v houslařské škole získal základní dovednosti potřebné ke stavbě mandolín (dalším zdrojem byly plány nástroje, získané přímo z USA), při stavbě banja přišel vhod rodinný kapitál: v otcově sbírce se nacházel v té době jediný exemplář banja Gibson RB 250 Mastertone v Československu, což začínajícího výrobce – mladšího než většina konkurentů – postavilo na vynikající startovní pozici.

Na tomto místě je třeba připomenout, že domácí bluegrassová scéna dala vzniknout řadě dílen, které dosáhly světové úrovně a dodávají dnes nejen nástroje, ale i dílčí komponenty do Spojených států amerických.¹⁶ V takovémto prostředí sehrála možnost provést důkladnou pitvu špičkového nástroje zásadní roli. První banja vyráběl Rost'a Čapek pod značkou *Satcha*, akronymem jmen Saidl-Čapek.¹⁷

Krátce po návratu z vojny se Rost'a Čapek ocitá již ve zcela nových poměrech. Nejprve nastupuje do pražského bazaru hudebních nástrojů, později otevírá s Danielem Opatrným a Martinem Žákem obchod s hudebními nástroji v Náprstkově ulici,¹⁸ v té době zároveň nástroje vyráběl a pokračoval bez přerušení dál již ve vlastní dílně. „*Hned na začátku jsem si uvědomil, že nechci mít žádnou továrnu, nikdy jsem nechtěl podnikat ve velkém, mít desítky zaměstnanců. Daleko víc mě láká vyrábět nástroje na objednávku v dokonalé kvalitě a každému výrobku se maximálně věnovat. Proto si obzvláště na mandolíny připravuji všechny přířezy sám.*“ (Pošíval – Čapek 2010)

A zde přichází vhod opět rodinný společenský kapitál, tedy klientela Zubatého 9 a štamgasti hostince U Tučků: „*...aniž to táta tehdy mohl vědět, připravil mi desítky zákazníků, pro které dnes vyrábím své nástroje.*“ (Čapek 2016: 7) Tento okruh, k němuž

16. Kovové součásti pro banja Gibson, Stelling, Huber apod. i nástroje z dílen od Edy a Pavla Křišťůvkových, Jaroslava Průchy, Vladislava Ptáčka, Stanislava Štola, Ondřeje Holoubka, Františka Furcha, Romana Zajíčka, Pavla Janišše, Jiřího Lebedy, Zdeňka Roha a Karla Začala (Kozák 2010).

17. Jan Saidl vyráběl kovové součásti nástrojů, R. Čapek dřevěné.

18. Pod názvem Žák-Čapek-Opatrný, dnes Hudební nástroje Radek Bubrle, Náprstkova 10, Praha 1 – Staré Město.

patřili Waldemar Matuška, Jiří Suchý, Jitka Molavcová, Marek Eben, Ondřej Havelka, a především samozřejmě rozsáhlá domácí bluegrassová komunita, se pak rozšířil po roce 1990 do zahraničí; po roce 1995 – bohužel právě ve chvíli, kdy Jan Čapek umírá, i do Spojených států amerických a postupem času až do nejvyšších pater americké scény. Čapkovy nástroje dnes vlastní nejen v USA působící Radim Zenkl, ale také Andy Statman (Příloha, obr. 9), David Gisman (obr. 10), Ricky Skaggs (obr. 11), Peter Rowan, Sierra Hull, Ned Luberecki, Doyle Lawson a řada dalších.

První cesty do USA ovšem měly ještě další význam: „*tam jsem těchhle nástrojů viděl hromady, prostě na lopaty, mohl jsem porovnávat v praxi, v obchodech, v muzeích, v soukromých sbírkách, byly jich strašlivé spousty. A to mi dalo nejvíc: u banj se toho už tolik nezměnilo, tam to bylo jasné, ta konstrukce, ale hlavně jsem získal nový názor na mandolíny.*“ (Sobotka 2001: 32). Jedním z příznivých faktorů byla nabídka větší šíře typů (např. mandolíny oktávovové, mandoly, mandocella) a individuální spolupráce se hudebníky, než jakou mohou poskytnout dominantní výrobci. Výraznějším vybočením byla stavba dulcimeru či irského buzuki, z poslední doby lze zmínit vývoj rezofonického banja.

V uplynulém desetiletí se aktivity firmy rozšiřují snad ještě blíže tomu, k čemu směřoval Jan Čapek-Krist'ák, tedy k prezentaci nejvýznamnějších bluegrassových hvězd na české scéně: „*Před lety jsem začal dělat benefice, jejichž výtěžek šel Konzervatoři Jana Deyla pro nevidomé muzikanty. Hráli tam lidé, kteří ode mě mají nástroj, z Česka nebo ze zahraničí. Mezitím jsem se seznámil se svou současnou ženou, která je výrazně lepší organizátorka než já, a ještě navíc ekonomka.*“ (Čaban 2019)

Úspěch koncertu byl impulsem k dalšímu kroku: „*Řekli jsme si, že uděláme něco, co tady systematicky nikdo nedělal – že začneme vozit americké bluegrassové kapely, ty nejlepší na světě.*“ (Čaban 2019; Příloha, obr. 12) Do prostředí vrcholového bluegrassu ovšem nemohl R. Čapek vstoupit bez přípravy. Opět přichází ke slovu rodinný kapitál – díky otci musel v raném dětství „*vyslechnout stovky hodin nahrávek otce bluegrassu Billa Monroea, Flatta & Scruggse a dalších*“ (Čapek 2016: 7), a získal tak orientaci v historické hloubce i stylové šíři žánru.

Během deseti let tak proběhla série koncertů, jaké dosud neměly v českých zemích obdoby.¹⁹ Tato činnost nakonec vyvrcholila vydáním záznamu pražského koncertu mandolinisty Doyle Lawsona a kapely Quicksilver – album získalo nominaci na Grammy 2020 a v téže roce i cenu Mezinárodní bluegrassové asociace za nejlepší bluegrassové album (Příloha, obr. 13).

V téže době navíc době rozšiřují Rosta a Iva Čapkovi spektrum svých činností o rozhlasové Čapek Show, věnované aktualitám světové bluegrassové scény.

Koncertní aktivity výrazně omezila pandemie Covid-19, nečekaně ovšem zase posílila zájem muzikantů o nástroje: „*Najednou měli čas hrát a cvičit. A zároveň tím, že nechodili tolik nakupovat a necestovali, jim zbývaly peníze na utrácení za jiné věci. Pozorovali jsme také, že spousta našich zákazníků si v těžké době chce udělat radost. Neobjednávali si tak jen nástroj v základní radě, ale klidně dražší a lepší.*“ (Mertová 2021)

III.

Asi nic neilustruje naznačený přenos kulturního a společenského kapitálu lépe než dva krátké filmové dokumenty. Prvním z nich je snímek režiséra Pavla Breziny *Potlach* z roku 1965: film obsahuje i záběry ze svatby Čapkových včetně legendární sázky o piano pod borovicí.²⁰ O třiapadesát let později, v květnu 2018 vznikla reportáž ze svatby jejich syna Rosti a Ivy Loukové.²¹ Ani radikální změna prostředí – z trampské osady do zahrady průhonické restaurace –

19. Výběr zahraničních jmen: 2010 Michael Cleveland & Flamekeeper; 2011 Radim Zenkl, Mike Marshall & Caterina Lichtenberg; 2012 Blue Highway, Deadly Gentlemen, Della Mae, Cahalen Morrison a Eli West; 2013 Red Tail Ring, The Carper family, The Foggy Hogtown Boys, Mike Marshall & Darol Anger, Chris Jones, Ned Luberecki & The Night Drivers, 2013 Pete Wernick, Bill Keith, Audie Blaylock & Redline, Bearfoot, Caleb Klauder & Reeb Williams, 2014 Sierra Hull, The Nashville Bluegrass Band, The Lonesome River Band; 2015 Alan Munde Trio a Emory Lester & Mark Johnson, Doyle Lawson & Quicksilver; 2016 The Special Consensus & Kathy Chiavola, Steve Kaufman & Gary "Biscuit" Davis; 2017 The Balsam Range; 2018 John Cowan a Darin & Brooke Aldridge Band, 2019 Rob Ickes & Trey Hensley, Jeff Scroggins & Colorado a Becky Buller, Ned Luberecki & Missy Raines, Doyle Lawson & Quicksilver.

20. „Potlach (1964) HD“. *YouTube* [online] [cit. 29. 9. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=qgDUlhS22XQ>>.

21. „Rosta & Iva Čapek Big Bluegrass Wedding.“ *YouTube* [online] [cit. 29. 9. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=0NtmgBZhMI>>.

není tak ohromující jako jména držitelů nejvyšších mezinárodních ocenění bluegrassové hudby střídajících se zde v několikahodinovém jam sessionu. Mezi více než třemi sty svatebních hostů nechyběli ani pamětníci Brezinova dokumentu.

Zde se v podstatě uzavírá kruh, ve kterém po dobrodružných nápadech vždy jaksi nevyhnutelně následuje jejich podivuhodné uskutečnění. A snad právě toto představuje ten nejvýznamnější kapitál, ať už jde o to umístit piano na lesní mýtinu, nebo nástroj ze své dílny na prkna nashvillské Grand Ole Opry.

Literatura:

- ADLER, Thomas 2004: Bluegrass Music and Sexuality. In: *The Bluegrass Reader*. Ed. Thomas Goldsmith. Champaign: University of Illinois Press.
- BEZR, Ondřej 2016: Bluesberry v hospodské náladě. *Lidové noviny* 29, 22. 6., s. 9.
- BEZR, Ondřej 2020: Hrál se, sportovalo i kalilo. *Kulturní magazín UNI* 30, č. 3. s. 5.
- BUFWACK, Mary A. – OWMAN, Robert K. 1993: *Finding Her Voice. The Saga of Women in Country Music*. New York: Crown Publishers.
- ČAPEK, Rost'a (ed.) 2016: *Kristák*. Kniha vzpomínek na Honzu Čapka. [Chouzává]: R. Čapek.
- HENRY, Murphy Hicks 2013: *Pretty Good for a Girl. Women in Bluegrass*. Champaign: University of Illinois Press.
- HESS, Ludvík 2007: Kdo hraje na benža od Rosti Čapka. *Sanquis*, č. 51, s. 80. Dostupné z: <<https://www.sanquis.cz/index1.php?linkID=art135>>.
- HRUŠKA, Jiří 2013: „Rost'a Čapek – synonymum mistrovských hudebních nástrojů.“ *Veleslavin 39. Měsíčník pro Veleslavin a okolí*, č. 4, s. 6–8. Dostupné z <http://www.veleslavin39.cz/wp-content/uploads/2020/03/FINAL_04_2013.pdf>.
- HRUŠKA, Jiří 2014: Banjo mi přidělili, říká první Schovanka Jarka Čapková. *Veleslavin 39. Měsíčník pro Veleslavin a okolí*, č. 3, s. 6–8. Dostupné z: <http://320dt8b.257.cz/files/final_03_2014.pdf>.
- SOBOTKA, Jan 2001: „Rost'a Čapek– Banja a mandolíny všeho druhu.“ *Harmonie. Klasická hudba, jazz a world music*, č. 7, s. 32–33.

Internetové zdroje:

- ČABAN, Martin 2019: „Rostislav Čapek: Nikdy nechci být továrník.“ *E15* [online] 5. 7. [cit. 29. 9. 2021]. Dostupné z: <<https://www.e15.cz/tema/osobnosti-o-byznysu/rostislav-capek-nikdy-nechci-byt-tovarnik-1350080>>.
- Čapek Bluegrass & Jazz Instruments [online] [cit. 29. 9. 2021]. Dostupné z: <<http://www.capekinstruments.com/index.php>>.
- „Čapek instruments – Ručně vyráběné mandolíny a banja.“ *Iýrobeno v Česku* [online] [cit. 29. 9. 2021]. Dostupné z: <<https://www.stream.cz/vyrobeno-v-cesku/capek-instruments-rucne-vyrabene-mandoliny-a-banja-272242>>.
- POŠÍVAL, Zdeněk – ČAPEK, Rost'a 2010: „Benefice nebo výslužka.“ *Pozitivní noviny* [online] 23. 8. [cit. 29. 9. 2021]. Dostupné z: <<https://www.pozitivni-noviny.cz/clanek-2010080063>>.

KOZÁK, Ondřej 2010: „Bluegrass, česká specialita?“ *Muzikus.cz* [online] 14. 12. [cit. 29. 9. 2021]. Dostupné z: <<http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Bluegrass-ceska-specialita-tema-mesice~14~prosinec~2010/>>.

MERTOŮVÁ, Jana 2021: „Česká hudební renesance. Ve světě slaví úspěch zdejší klavír, housle i banja.“ *Forbes* [online] 26. 6. [cit. 29. 9. 2021]. Dostupné z: <<https://forbes.cz/ceska-hudebni-renesance-ve-svete-slavi-uspech-zdejssi-kytary-housle-i-banja/>>.

„Rafael Tichý.“ *Wikipedie* [online] [cit. 29. 9. 2021]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Rafael_Tichý%C3%BD>.

redakce 2020: „Rost'a Čapek, výrobce hudebních nástrojů známých po celém světě.“ *Luxus.cz* [online] 18. 11. [cit. 29. 9. 2021]. Dostupné z: <<https://www.luxus.cz/rosta-capek-vyrobce-hudebnich-nastroju-znamych-po-celem-svete>>.

„Rosta & Iva Capek Big Bluegrass Wedding.“ *YouTube* [online] [cit. 29. 9. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=-0NtmgBZhMI>>.

Rostislav Čapek, Musical Instrument Maker: “Actually, there was nowhere else to go”

The Czech maker of string instruments Rostislav Čapek (*1968), and his thirty-six-year existing workshop can be a unique example of the use of social and cultural capital, which he gained from his father Jan Čapek (1940-1996), musician and collector of musical instruments, and mother, Jaroslava, also an active musician. In the 1960s, the context of Czech tramp communities contributed to the acceptance of American bluegrass music in Czechoslovakia; one of the key figures in this process was Jan Čapek (nicknamed Krist'ák). Over the years, his interest in stringed plucked instruments resulted in a remarkable collection, which included banjos, dobros, and mandolins. In 1971, he founded Schovanky, a professional all-girl musical group. Little did he know that his vision corresponded with relevant events on the American bluegrass and country music scene. For Rostislav Čapek, his parents' intensive musicianship meant that he did not choose a career as a musician but rather as a musical instrument maker. He fondly remembers his childhood visits to the violin maker Rafael Tichý (1945-1980). While at violin-making school, he also acquired basic skills for building mandolins; items from his father's collection came in handy as models for building banjos. After graduation, Čapek was employed in various musical instrument shops in Prague, until he launched his own workshop and production. His family's social and cultural capital, that is, the musical friends of his parents, were instrumental in establishing a wide range of customers. With the political changes in the 1990s, Čapek started to sell his instruments in the rest of Europe, and soon after in the USA as well. In the 2010s, Čapek Bluegrass & Jazz Instruments expanded its activities in another area: music production. The company has hosted concerts of the best contemporary American bluegrass music acts in Prague. One of the most prestigious rewards came with the release of the CD *Doyle Lawson & Quicksilver Live in Prague*, Czech Republic; in 2020 it was nominated for a Grammy Award and won the International Bluegrass Music Association Award for the Best Album of the Year. The Čapek family capital has stretched over two generations. While the father's collection of musical recordings helped the son understand the subtleties of bluegrass and country music, the son has seen his musical instruments in the hands of the best performers, such as on the stage of the Nashville's Grand Ole Opry.

Key words: Rostislav Čapek; Čapek musical instruments; instrument makers and workshops; country music in Czechoslovakia; bluegrass music; family social capital.

Přílohy:



Obr. 1: Jan a Jaroslava Čapkovi. 60. léta 20. století. Foto Archiv R. Čapka



Obr. 2: Zubatého 9, Praha 5. Foto J. Sobotka 2021



Obr. 3: Bývalý hostinec U Tučků, Holečkova 67, Praha 5. Foto J. Sobotka 2021



Obr. 4: Bývalý hostinec U Tučků, Holečkova 67, Praha 5. Foto J. Sobotka 2021



Obr. 5: Banjo vyrobené J. Čapkem a R. Knoblochem. Foto J. Sobotka 2021



Obr. 6 a 7: J. Čapek a Schovanký v Zubatého 9 během zkoušky, vpravo nahoře část sbírky nástrojů. 70. léta 20. století. Archiv R. Čapka



Obr. 8: Schovanky, Johnny Cash a J. Čapek, duben 1978. Archiv R. Čapka



Obr. 9: Andy Statman s mandolou Čapek. Archiv R. Čapka



Obr. 10. David Grisman s uke banjem Čapek. Archiv R. Čapka



Obr. 11: Ricky Skaggs s mandocellem Čapek. Archiv R. Čapka



Obr. 12: Plakát na koncert Nashville Bluegrass Bandu v roce 2014 zasazující americkou hudbu do tuzemského kontextu. Archiv R. Čapka



Obr. 13: Rost'a Čapek (pátý zleva) a Iva Louková (třetí zleva) s mandolinistou Doyle Lawsonem a kapelou Quicksilver. Foto Matin Juha 2019

HUDEBNÍ AKTIVITA JAKO ZDROJ SOCIÁLNÍHO KAPITÁLU ANEB O FUNGOVÁNÍ SOCIÁLNÍHO KAPITÁLU Z POHLEDU HUDEBNÍKA

Jiří Plocek

„Tak Poutníci jezdí načerno?“ zeptala se mne revizorka poté, co mne – přistiženého bez jízdenky – vytáhla ven z trolejbusu v Brně na Kounicově ulici. „Já jsem tady už dva měsíce neměl být, tak jsem si nekoupil šalinkartu a myslel jsem si, že to nějak zvládnou bez ní,“ vymlouval jsem se zkroušeně. Můj odjezd na výzkumnou stáž do USA se na poslední chvíli posunul z června 1993 na září a já jsem si říkal, že během prázdnin snad tou městskou hromadnou dopravou ani nebudu muset jet. No, spěchal jsem kamsi, zkusil to načerno, a tohle byl výsledek. „Tak si příště kupte jízdenku a ať vám ta cesta do Ameriky dobře dopadne,“ propustila mne velkoryse revizorka a já se vydal pěšky do centra.

Tato skutečná událost je ukázkou účinnosti tzv. sociálního kapitálu, který člověk nahromadí – aniž o tom často ví – jako člen populární kapely. Jako vysokoškolsky vzdělaný biochemický výzkumník, třeba i s padesáti odbornými publikacemi, bych zcela jistě neměl takovou společenskou odezvu jako muzikant po třech a půl letech (1988–1991) intenzivního koncertování s Poutníky. Přiznám se, že moje životní odbočka do světa populární hudby, byť ne přímo do skutečného showbyznysu, znamenala pro můj další život hodně. Kromě kontaktů s muzikou přímo spjatých (což byli především hudebníci, pořadatelé, zvukaři a publicisté), jsem získal síť dalších známých, či přímo přátel nejrozličnějších profesí, kteří měli rádi písničky Poutníků. To teď mluvím o síti, o níž do dnešního dne vím.

Takto to má skoro každý, kdo se dlouhodobě a často pohybuje na veřejnosti jako zprostředkovatel kulturních statků. Samozřejmě za předpokladu, že má jisté schopnosti sociální komunikace a dokáže využít nabízené možnosti vztahové sítě. Muzikantští introverti, kteří se mezi koncerty uzavírají na hotelových pokojích a oddávají se pouze cvičení, jsou o tento aspekt veřejného působení připraveni.

Sociální kapitál jako předmět zkoumání

Pokusím se nyní stručně ukotvit celou věc terminologicky, to znamená představit pojem **sociální kapitál**, který popisuje významný aspekt společenského dopadu popularity.

Novodobý koncept sociálního kapitálu zavedl do sociologie zhruba před padesáti lety francouzský sociolog Pierre Bourdieu. Sociální kapitál je pro něj „množinou aktuálních nebo potenciálních zdrojů, která vychází z vlastnictví trvalé sítě více či méně institucionalizovaných vztahů a známostí“ (Bourdieu – Wacquant 1992: 119). Pro účely mého pojednání tato prvotní definice zcela postačuje. Je však nutno dodat, že od té doby rozpracovali toto téma mnozí badatelé, mezi nimiž kromě Bourdieua vynikají ještě americký sociolog James Coleman a v 90. letech 20. století americký politolog Robert Putnam. Orientační přehled o šíři a složitosti problematiky sociálního kapitálu, a to včetně historických kořenů, lze nalézt například v internetové Wikipedii.¹ Není mým úmyslem zde zacházet do teoretických podrobností, ale rozhodně je dobré si uvědomit i další skutečnosti. Například různé úrovně fungování: **Individuální** sociální kapitál je využíván jedinci k vlastnímu prospěchu hmotnému či nehmotnému za pomoci interakcí mezi lidmi. Přináší-li sociální kapitál zisk společnosti (či skupině obyvatel) jako celku, jde o kapitál **kolektivní**. S oběma se můžeme setkat i v oblasti popkultury – ze svého sociálního kapitálu může těžit jak jednotlivec (třeba celebrita, která jej využívá pro své podnikání), tak jednotlivý hudebník, popřípadě hudební skupina, která se identifikuje s určitou skupinou obyvatelstva a využívá svého kapitálu k její podpoře. Dále je důležité si uvědomit, že sociální kapitál sám o sobě je hodnotově neutrální. V realitě však může mít jeho využití různý dopad. Jedinec či kolektiv jej může využít jak ve prospěch „dobré věci“, tak ale i ve prospěch společensky pochybného účelu. I tyto jednoduché postřehy lze využít v subtilnějších úvahách o vlivu veřejně činných osob se silným sociálním kapitálem.

1. Viz např. „Social capital.“ *Wikipedia* [online] [cit. 25. 7. 2021]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Social_capital>.

Stručně shrnuto: Sociální kapitál je fenomén, který svým významem a funkčním obsahem prorůstá jako objekt zájmu nejen do sociologie, ale dnes už i do politologie a ekonomie. Tam představuje neobyčejně důležitou novou rovinu uvažování, která původně úzce materiální či peněžní náhled na lidské konání sloužící k dosažení finanční rovnováhy, či přímo zisku, rozšiřuje o nepochybně fungující principy, jež lze vyjádřit stručným průměrem „Disponovat dobrými kontakty je často důležitější než disponovat milióny na účtu“. Co lze ve skutečnosti v nejširším smyslu slova považovat za zisk, které jsou ty dobré kontakty, jaká je jejich povaha a jak se vytvářejí, to jsou další významné otázky, jež jsou jistě hodny dalšího výzkumu.

Pokusím se nyní dotknout různých aspektů fungování sociálního kapitálu spjatého s veřejnou hudební produkcí v současnosti.

Zvláštnosti sociálního kapitálu populární osobnosti

Ke kontaktům a zdrojům, jichž si je člověk vědom, má populární osobnost ještě k dispozici velké, popř. přímo obrovské společenské pole, jež je mu nakloněno. Nic bližšího však o něm zprvu neví. Až tehdy, kdy člověk začne něco podnikat, začne se také projevovat rozsah a vnitřní povaha takového pole. V mém případě hrála skutečnost, že jsem působil v Poutnicích (a odehrál s nimi několik set koncertů po celé republice a objevil se na několika jejich albech), nejednou důležitou roli v mé další vydavatelské či publicistické činnosti – např. při jednáních v institucích, oborových kulturních komisích či u možných sponzorů. Těchto případů byla asi většina, ale dotklo se to i oblastí jiných, protože naši fanoušci se nacházeli mezi rozličnými profesemi. (A jak vidno, i mezi revizory.)

Je zajímavé, že fenomén společenského dopadu popularity má poměrně dlouhou trvanlivost, byť už po čase nemusí mít takový rozsah, protože vyhasíná rezonance interpretovaných písní a nastupuje nové, neznalé publikum. Uvedu příklad této „trvanlivosti“: V roce 2017, tedy 26 let po mém odchodu z kapely, jsem nabídl rozhlasové stanici Vltava, že udělám cyklus pořadů o písni. Sešel jsem se s tehdejším šéfredaktorem Petrem Fischerem, s nímž jsem se do té doby osobně nikdy nepotkal. Měl o mně minimum informací. Věděl, že jsem působil v brněnském rozhlase a jako publicista. Vyslechl si

můj záměr a ve chvíli, kdy jsem zmínil, že mám s působením písni přímou zkušenost jako interpret, zbystřil a zeptal se odkud. Když jsem řekl, že z Poutníků, okamžitě si vybavil písničku *Panenka*, kterou si prý občas hrává na kytaru a imponuje mu, jakého rozšíření dosáhla. Z dalšího rozhovoru jsem vycítil, jak se v tu chvíli proměnil vztah mezi námi. Ne, že by mi automaticky byl více nakloněn, ale cítil jsem, že vnímá moje teze s hlubší pozorností, a ne jenom v rámci profesního formalismu. Dal mi šanci, a tak vznikla série pořadů „Písňobraní Jiřího Pločka“, které jsou stále dostupné v rozhlasovém archivu stanice Vltava, a z různých reakcí vím, že si našly své posluchače.

To, co jsem právě popsal, je jev, který pravidelně provází lidi působící na veřejnosti. V oblasti hudby se projevuje s velkou bezprostředností, neboť je podložen přímočarým předáváním něčeho, co lidi – posluchače – činí šťastnými či okrašluje jejich důležité životní okamžiky. Hrát někomu na svatbě a být současně lidsky otevřený, nebrat to jenom jako „práci“, znamená získat přinejmenším dobré a užitečné známosti, popřípadě nové přátele. Sociální status hudebníka, popř. zpěváka, se samozřejmě v historii proměňuje, tak jak se proměňuje dobový kontext. S rozvojem masmédií se z původně pouze lokálně významných hudebníků staly často národní či mezinárodní celebrity. Jejich veřejná působivost je paradoxně znásobena tím, že je nikdo nezná zblízka – s jejich osobnostními slabiny, zatímco dříve vesnice znala své muzikanty se vším všudy. Tady se dostáváme do oblasti ohromných možností i strukturálně velmi zajímavých souvislostí. Začíná tu působit síla symbolických gest a sdělení, ale také síla lidské imaginace a projekce. Je to bezpochyby oblast pro velmi inspirativní zkoumání.

Zisky založené na sociálním kapitálu

Co vlastně populární hudební umělec svou aktivitou získává, pokud máme na mysli něco navíc vedle bezprostředního honoráře za svou kulturní „službu“? Tak především vlastní společenskou hodnotu. Je vnímán publikem jako osobnost, která mu něco důležitého přináší: potěšení, relaxaci, „dobití baterek“ (psychické povzbuzení, citové „vyladění“) – tedy upravení vnitřní emoční situace, popř. je i nositelem různého typu informací a společenské

reflexe. Ze způsobu vystupování, jak na koncertech, tak i v jiných případech, stejně jako ze zpráv o jeho soukromém životě, vzniká umělcova prestiž a důvěryhodnost. Pokud chce, aby mu lidé věřili, musí adekvátně jednat, tedy být jasným a konzistentním garantem svých činů. Jeho role není jednoduchá, zvláště pak v případě velmi populárních umělců, protože na ně jsou kladeny jiné nároky než na další profese každodenního života. Někteří ke své pozici přistupují tak, že se na veřejnosti omezují čistě na umělecké projevy, jiní naopak vykazují jak ve tvorbě, tak ve veřejných komentářích a činech menší či větší míru společenské angažovanosti. Někdo si chrání své soukromí, jiný s ním obchoduje (např. skrze bulvární média). A zde se ukazuje, nakolik je funkční a efektivní jejich sociální kapitál.

Jako příklad angažovaného společenského působení můžeme z poslední doby uvést houslistu Pavla Šporcla, který svým otevřeným dopisem v březnu 2021 rozvířil veřejnou debatu o způsobech státní kompenzace pro hudebníky v době lockdownu (srov. Besser 2021). V rovině politické i podnikatelské se stejně aktivně jako v té umělecké pohybuje písničkář Tomáš Klus, který – přestože se nechce přímo stát politikem – se netají svými kritickými postoji k současné vládě a prezidentovi (tedy k premiéru Andreji Babišovi a prezidentu Miloši Zemanovi) a promítá je i do své poslední tvorby. Nejnovější Klusovo CD, vydané v květnu 2021, má název *Čau Česku*² a zpěvák na něm spolupracoval s investigativním novinářem Jaroslavem Kmentou, který se dlouhodobě zabývá politickými a korupčními kauzami (Špulák 2021).

Tento typ vztahu populární osobnosti se svými sympatizanty je založený na určité disproporci viditelného a neviditelného: Populární zpěvák nezná ani zdaleka všechny svoje posluchače, neví, na co přesně zpočátku může spoléhat – to se vyjeví až po několika veřejných gestech. Jeho příznivci jej znají a valná část mu na základě jeho vystupování a obsahu jeho sdělení důvěřuje více než jen v tom, že umí zpívat a že jim přináší kvalitní zábavu. Na druhé straně, populární zpěvák je také do velké míry objektem velkých

2. Jde o narážku na blogy premiéra Andreje Babiše nazvané „Čau lidi“ a zároveň odkaz na bývalého rumunského komunistického diktátora Nicolae Ceaușesca.

nevědomých projekcí posluchačů. Symbolizuje silnou osobnost, jejíž veřejná vyjádření či gesta mají velkou váhu (jež odpovídá velikosti a charakteru jejího sociálního kapitálu) a jsou dle povahy a zaměření svých původců různě marketingově využitelná – od společenského aktivismu po čisté komerční podnikání. Projekce publika jsou ovšem ožehavou záležitostí: Když oblíbený umělec učiní gesto nebo prohlášení, které nelze vykládat eticky či politicky jednoznačně, nebo je dokonce v rozporu s převládajícím názorovým trendem, riskuje, že mnohé své příznivce zklame, anebo vyvolá dokonce averzi, a tím sníží hodnotu svého sociálního kapitálu. To je případ písničkáře Jaromíra Nohavici, který osobně převzal v roce 2018 Puškinovu cenu od ruského prezidenta Vladimíra Putina.³

V oblasti komerčního podnikání má využití sociálního kapitálu populárních osobností svoje označení **celebrity branding** (brand – obchodní značka, známka, tedy jde o „označkování celebritou“).⁴ Takovými populárními osobnostmi mohou být nejen hudebníci a zpěváci, ale i lidé z dalších oborů, kteří oslovují masové publikum – např. sportovci, modelky, herci. Zpěváci a herci mají ale jinou pozici než modelky, jejichž působivost založenou na silné projekci publika výstižně charakterizoval zpěvák irské skupiny U2 Bono: *„Jejich moc nad lidmi je fascinující (...). Neotevřít ústa, v tom je velká síla.“* (Bono in Assayas: 2006: 74) Zpěváci totiž přinášejí vedle hudebního působení (jehož základ je v rovině emoční, neverbální) i slovní sdělení, které spoluvytváří povahu jejich sociálního statusu. Když někdo zpívá jednoduché písně o lásce, tak je v jiné pozici než písničkář, který se vyjadřuje k různým dalším aspektům života společnosti. Tento fakt na jednu stranu jistým způsobem oproti modelkám omezuje písničkářovu marketingovou využitelnost, tedy zhodnocení jeho „značky“ v rovině peněžní či obchodní, na straně druhé umožňuje větší zacílení a zatěžkání jeho veřejného gesta. To je významný faktor, s nímž je nutno počítat při jakékoli veřejné akci.

3. „Nohavica převzal medaili od Putina.“ *Novinky.cz* [online] 4. 11. 2018 [cit. 28. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/kultura/clanek/nohavica-prevzal-medaili-od-putina-40252281>>.

4. Viz např. „Celebrity branding.“ *Wikipedia* [online] [cit. 28. 7. 2021]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Celebrity_branding>.

Dějinný a politický potenciál sociálního kapitálu

Veřejná gesta populárních osobností – a zvláště pak populárních zpěváků a herců – byla a jsou v období po druhé světové válce jednou z důležitých součástí dějinných pohybů a zvratů. Masmédia a následně sociální sítě propůjčily těmto umělcům velkou symbolickou váhu. Takové osobnosti také nesou následky – a to jak benefity, tak nevýhody – svých činů. Typickou ukázkou je česká populární zpěvačka Marta Kubišová. V roce 1968 tehdy mladičká interpretku pod vlivem emocí a rozhořčení ze sovětské okupace zpívala ve vysílání *Modlitbu pro Martu*, což poznamenalo její další život za normalizace – byla jí zakázána umělecká činnost. Protože se však svému tehdejšímu cítění nezpronevěřila (podepsala jako jedna z prvních Chartu 77, stala se dokonce na čas i její mluvčí), její osobní mravní integrita ji v listopadu 1989 se stejnou písní vynesla na čestné přední místo ve vědomí porevoluční společnosti (Poláček 2003). Byť už se nevrátila do role popové hvězdy, její sociální i umělecký kredit byl v novém politickém uspořádání nepochybný. Záhy po tzv. sametové revoluci vstoupila do politiky jako tvář nového reformního hnutí (OF, Občanské fórum), velmi brzy ji ale opustila, protože si uvědomila, že se pro politiku nehodí.

Značný sociální kapitál po roce 1989 měla celá řada českých umělců. Někteří z oblasti mainstreamové pop music, u jiných hrálo roli to, že prokázali za normalizace vnitřní integritu a schopnost nepodrobit se zcela vládnoucí ideologii, popřípadě jejich tvorba – často oficiálně zakázaná – byla vnímána jako duchovní posila pro velkou část veřejnosti.

Z nejznámějších kritiků režimu to byli například Karel Kryl, Jaroslav Hutka, Vladimír Merta, Jaromír Nohavica. Jejich další práce s takto získaným „sociálním kapitálem“ byla však různá. Z těch, kteří jej využili přímo ve sféře politiky, lze uvést několik příkladů: Vladimír Mišík (poslanec České národní rady za Občanské fórum), Michael Kocáb (poslanec za OF, později i ministr za Stranu zelených), Michal Prokop (poslanec za Občanskou demokratickou alianci, náměstek ministra kultury). Neúspěšný pokus o uplatnění v politice zažil známý písničkář Vladimír Merta v ODA, u něhož se vyjevila neslučitelnost svobodomyslnosti umělce a stranické disciplíny.

Z oblasti předlistopadového mainstreamu se svůj sociální kapitál v politice pokusil víceméně neúspěšně uplatnit hudebník a skladatel Petr Hannig, „objevitel“ populární zpěvačky Lucie Bílé. Jednak jako předseda marginální Strany zdravého rozumu (dnes strana Rozumní) a v roce 2018 jako neúspěšný kandidát na prezidenta.

Politici a občanskí aktivisté – několik příkladů ze zahraničí

Poprvé jsem se dozvěděl z osobního podání o konkrétním využití sociálního kapitálu umělců při kritice a zlepšování společenských a politických poměrů v západním světě, když jsem se v roce 1992 blíže seznámil při společném pobytu v italském Toskánsku s americkým zpěvákem a multiinstrumentalistou Gene Parsonsem, v letech 1969–1972 členem slavné americké skupiny The Byrds.⁵ Zajímalo mne tehdy, jestli zná osobně některé z mých oblíbených amerických interpretů, jako např. Davida Crosbyho či Grahama Nashe. Odpověděl mi, že ano a že se obvykle setkávají na společných aktivistických akcích, jako byla (v době našeho setkání) např. kampaň za záchranu deštných pralesů v Amazonii.⁶ Tehdy jsem si – jako člověk neuvykklý životu v otevřené společnosti – uvědomil, jak důležitou roli můžou veřejně činní umělci hrát ve směřování civilizace.

V následujícím stručném a víceméně **pouze ilustrativním** výčtu, který si vůbec nečiní nárok na reprezentativnost, uvedu několik mezinárodně významných populárních osobností, které se podílely či stále podílejí na občanském a politickém aktivismu v různých oblastech života západní civilizace. Vedle již zmíněného Stinga jsou to následující osobnosti, jež jsem seřadil chronologicky rámcově podle období, kdy zasáhly do veřejného dění:⁷

5. Více o Parsonovi a Byrds srov. „Gene Parsons.“ *Wikipedia* [online] [cit. 26. 7. 2021]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Gene_Parsons>.
6. Pravděpodobně šlo o jednu z akcí nadace na záchranu deštných pralesů založenou v roce 1989 anglickým rockovým zpěvákem Stingem a jeho manželkou Trudie Stylerovou (<https://www.looktothestars.org/charity/the-rainforest-foundation>).
7. Blížší informace o všech těchto osobnostech a jejich aktivitách lze snadno dohledat v britské Wikipedii či jinde na internetu.

Pete Seeger (1919–2014), zpěvák, písničkář, sociální a ekologický aktivista. Jeho sociální kapitál se zakládal na členství ve známé skupině The Weavers (Tkalci) a pak na populárních písničkách z počátku jeho samostatné dráhy (např. *Where Have All The Flowers Gone; Turn, Turn, Turn; If I Had a Hammer*), které převzali další populární umělci.

Harry Belafonte (*1927), černošský zpěvák, „král kalypsa“, jehož hvězda popularity vystoupala nejvýše v 50. letech 20. století, je významný občanský aktivista – bojovník za práva černochů v USA a později (80. léta) za změnu sociálních poměrů v Africe.

Joan Baezová (*1941), folková zpěvačka a písničkářka, celoživotní aktivistka v oblasti boje za občanská práva a spravedlnost, angažovala se proti válce ve Vietnamu a za ochranu životního prostředí.

John Lennon (1940–1980), člen Beatles, jedné z nejpopulárnějších hudebních skupin světové historie. Po odchodu ze skupiny se kromě sólové dráhy věnoval se svou ženou **Yoko Ono** i protiválečnému a sociálnímu aktivismu.

Bob Geldof (*1951), irský zpěvák a písničkář. Byl členem irské rockové skupiny The Bloomtown Rats, která se prosadila v 70. letech 20. století na britských hitparádách, a posléze účinkoval jako Pink ve filmu *Pink Floyd – The Wall* z roku 1982, tedy v době obrovské popularity britské rockové skupiny Pink Floyd. Geldof je jeden z mezinárodně nejvýraznějších politických aktivistů, bojovník proti světové chudobě, organizátor mj. charitativní superskupiny Band Aid a spoluorganizátor obřích charitativních koncertů *Live Aid* a *Live 8*. Skupina Band Aid založená v roce 1984 byla zaměřena na zmírnění následků hladomoru v Etiopii. V roce 1985 spoluorganizoval Geldof největší akci svého druhu v dějinách – koncert *Live Aid*, na němž vystoupily největší hvězdy rockové hudby té doby.⁸ Šlo o dva koncerty v jeden den na obou stranách Atlantického oceánu – jeden na stadionu Wembley v Londýně, druhý na stadionu J. F. Kenedyho ve Philadelphii. V Londýně bylo přítomno kolem 72 tisíc diváků, ve Filadelfii téměř 90 tisíc. Další koncerty, inspirované těmito dvěma

8. „Live Aid.“ *Wikipedia* [online] [cit. 26. 7. 2021]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Live_Aid>.

základními, proběhly v Kanadě, Sovětském svazu, Jugoslávii, Japonsku, Rakousku, Austrálii a tehdejší Zápádním Německu. Ke koncertům se připojil jeden z největších televizních satelitních přenosů všech dob – odhadovaná sledovanost byla 1,9 miliardy diváků ve 150 státech, skoro 40 % veškeré tehdejší světové populace. Dopady gigantického projektu s sebou přinesly mnohé diskuse o jeho smysluplnosti, o způsobu rozdělení získané pomoci. Přes všechny skeptické i věcné výtky však tato akce učinila děsivou chudobu celosvětovým tématem a objektem zahraniční politiky států disponujících velkou kapitálovou i politickou mocí (země sdružené v mezivládní fórum G8, Group of Eight⁹). Na dědictví *Live Aid* navazovaly pak další kampaně proti chudobě, proti pandemii AIDS a za oddlužení zemí třetího světa. Bob Geldof je spolu s irským zpěvákem Bonem ze skupiny U2 v současnosti také zapojen do kampaní velké aktivistické organizace ONE.¹⁰ Získal mnoho různých čestných ocenění.

Peter Garrett (*1953) je zpěvák slavné australské rockové skupiny Midnight Oil. Má právnické vzdělání, je také významným politickým aktivistou zaměřeným na klimatické hrozby. Skupina Midnight Oil se hudebně prosadila v 80. letech. Její členové byli vždy aktivisté v oblastech ekologie, protijaderných programů a vztahu k původním obyvatelům Austrálie, svým postojem inspirovali řadu dalších – nejen australských – interpretů (za všechny jmenujme celosvětově známé skupiny Pearl Jam či U2). Garrett v roce 2002 skupinu opustil a odešel do politiky: v roce 2004 kandidoval do parlamentu za australskou Labor Party, byl zvolen stínovým ministrem a v roce 2007 dokonce ministrem pro klimatické změny, životní prostředí, kulturní dědictví a umění.

Charles Aznavour (1924–2018) je příkladem využití sociálního kapitálu ve prospěch malého národa. Francouz arménského původu, jeden z nejvýznamnějších populárních zpěváků 20. století, byl

9. „Group of Eight.“ *Wikipedia* [online] [cit. 26. 7. 2021]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Group_of_Eight>.

10. „One Campaign.“ *Wikipedia* [online] [cit. 26. 7. 2021]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/One_Campaign>.

v roce 1995 jmenován vyslancem a stálým zástupcem pro Arménii při UNESCO, 2009 vyslancem Arménie ve Švýcarsku a jejím zástupcem v OSN. Byl zakladatelem fondu na pomoc Arménii po zemětřesení v roce 1988 a členem správní rady *Armenia Fund International Board of Trustees*. Tato organizace poskytla více než 150 milionů dolarů na humanitární pomoc a rozvoj infrastruktury v Arménii po roce 1992. V roce 1997 dostal Aznavour nejvyšší francouzské státní vyznamenání – Řád čestné legie.

Bono, vlastním jménem Paul David Hewson (*1960) je zpěvák a autor písní slavné irské rockové skupiny U2, která je od svých počátků známá také neortodoxním kladným vztahem ke křesťanství a nevyhýbá se ani důležitým společenským tématům. Bono je spoluzakladatel DATA (Debt, AIDS, Trade, Africa – a současně také Democracy, Accountability and Transparency for Africa), organizace, která navázala na evropské kampaně za oddlužení zemí třetího světa v roce 2000. DATA se postupně včlenila do aktivit zastřešující organizace ONE,¹¹ v níž Bono zastává také důležitou pozici. V této souvislosti bych rád upozornil na knihu rozhovorů francouzského novináře Michky Assayase *Bono o Bonovi* z roku 2005 (v českém překladu vyšla v roce 2006). Je to neobyčejně zajímavý pohled do „nitra“ aktivismu mezinárodní rockové celebrity, ukázka Bonova přemýšlení a strategie (např. kapitola „Kdo je tady Elvis“) a jeho překvapivě širokého vzdělanostního záběru. V roce 2007 získal Bono jako jedno ze svých mnoha ocenění Medaili Svobody (Philadelphia Liberty Medal) a ve zdůvodnění se píše o činnosti DATA toto: „*DATA pomohla zaměřit pozornost veřejnosti na to, jak zvládnout AIDS a extrémní chudobu v Africe ve spolupráci s politiky, médii a celebrity. V roce 2005 pomohla DATA a aktivisté napříč světem přesvědčit státy G8 k bezprecedentnímu rozhodnutí vynaložit 25 miliard dodatečné vývojové pomoci Africe do roku 2010, významně odpustit dluhy, a zajistit všeobecný přístup ke vzdělání a léčbě a prevenci AIDS a malárie*“.¹²

11. Tamtéž.

12. „Bono & DATA.“ *National Constitution Center. Liberty Medal* [online] [cit. 25. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://constitutioncenter.org/liberty-medal/recipients/bono-data>>.

Závěr

Populární hudba (a v podstatě celá populární kultura) se díky své schopnosti působit na psychiku lidí a současně využívat účinně moderní komunikační technologie stala v globálním měřítku neobyčejně vlivnou silou, která skrze své výrazné představitele zasahuje do oblastí politiky a ekonomie. Snažil jsem se ukázat, že aktuální společenský status populárních osobností je možno blíže reflektovat a porozumět jeho fungování za pomoci teorie sociálního kapitálu. Vyšel jsem při výkladu principů z osobní zkušenosti a poukázal též na vybraných příkladech na mezinárodní dimenzi tohoto fenoménu.

Literatura:

- ASSAYAS, Michka 2006: *Bono o Bonovi*. Přeložil Zdeněk Jančařík. Praha: Portál.
- BESSER, Vilém 2021: „Pavel Šporcl píše Babišovi: Kultura je odstavena na poslední kolej, prezident nás nazývá pöblem a vláda mlčí.“ *Forum24* [online] 22. 3. [cit. 28. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.forum24.cz/pavel-sporcl-pise-babisovi-kultura-je-odstavena-na-posledni-kolej-prezident-nas-nazyva-povlem-a-vlada-mlci>>.
- BOURDIEU, Pierre – WACQUANT, Loïc J. D. 1992: *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- POLÁČEK, Tomáš 2003: „Marta Kubišová: Symbol srpna 1968.“ *iDNES.cz* [online] 21. 8. [cit. 28. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.idnes.cz/revue/spolecnost/marta-kubisova-symbol-srpna-1968.A030821_140905_lidicky_jup>.
- ŠPULÁK, Jaroslav 2021: „Tomáš Klus: Doba ukázala, že lidé, kteří nám vládnu, to nedělají dobře.“ *Právo* [online] 7. 5. [cit. 28. 7. 2021] Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/kultura/clanek/tomas-klus-doba-ukazala-ze-lide-kteri-nam-vladnou-to-nedelaji-dobre-40359391>>

Internetové zdroje:

- „Bono & DATA.“ *National Constitution Center. Liberty Medal* [online] [cit. 25. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://constitutioncenter.org/liberty-medal/recipients/bono-data>>.
- „Group of Eight.“ *Wikipedia* [online] [cit. 26. 7. 2021]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Group_of_Eight>.
- „Live Aid.“ *Wikipedia* [online] [cit. 26. 7. 2021]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Live_Aid>.
- „Nohavica převzal medaili od Putina.“ *Novinky.cz* [online] 4. 11. 2018 [cit. 28. 7. 2021] Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/kultura/clanek/nohavica-prevzal-medaili-od-putina-40252281>>.
- „One Campaign.“ *Wikipedia* [online] [cit. 26. 7. 2021]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/One_Campaign>.

Musical Activity as a Source of Social Capital or the Functioning of Social Capital from the Musician's Perspective

Popular musicians (like other actors in the field of popular culture) enjoy a special status: they are perceived by their listeners not only as musical performers, but as messengers: their public utterances and activities are often given more importance than the messages from other important professionals who do not operate in public. As contemporary sociology argues, popular individuals in general have considerable social capital. They can use it to build from political activism to non-musical business strategies. In analysing and reflecting on these phenomena, the author draws on both his personal experience (as a member of a popular musical group), and his contacts with the popular music milieu. To illustrate his ideas, the author has selected several examples of performers who use their social capital effectively in political, environmental and/or social issues.

Key words: Popular music; celebrities; social capital of performers of music; political activism and music.

Příloha:

Modlitba pro Martu

(1968, hudba Jindřich Brabec / text Petr Rada)

1. Ať mír dál zůstává s touto krajinou.
Zloba, závist, zášť, strach a svár,
ty ať pominou, ať už pominou.
Teď když tvá ztracená vláda věcí tvých
zpět se k tobě navrátí, lide, navrátí.

2. Z oblohy mrak zvolna odplouvá
a každý sklízí setbu svou.
Modlitba má ta ať promlouvá k srdcím,
která zloby čas nespálil
jak květy mráz, jak mráz.

3. Ať mír dál zůstává s touto krajinou.
Zloba, závist, zášť, strach a svár,
ty ať pominou, ať už pominou.
Teď když tvá ztracená vláda věcí tvých
zpět se k tobě navrátí, lide, navrátí.

JE TÉMA RASISMU V AMERICKÉ COUNTRY MUSIC STÁLE AKTUÁLNÍ?

Jiří Moravčík

Priznejte si, také jste si občas mysleli, že country hudba je čistě bělošská záležitost, se kterou černoši nemají skoro nic společného? Nebojte, nebyli jste sami, tradovalo se to věky věků a všechny vnější i vnitřní znaky country hudby to stvrzovaly. Tím, jak popularita žánru stoupla v ceně, stala se postupně z černých muzikantů v country hudbě anomálie. Ostatně něco podobného nastalo i ve westernových knihách a filmech: tam se to černými honáky a kovboji také zrovna moc nehemžilo, ačkoliv opak byl pravdou.¹ Tak to bylo umělecky dané a nebylo na tom nic špatného, ani vědomě rasistického. Jenom zkrátka nebyla vůle naplnit přání odborníků historií ranné americké hudby a kultury, z nichž country a bluegrass vyšly. Na okraji zájmu stály černošské *old-time*² kapely z Apalačských hor, nemluvílo se o minstrelské³ hudbě, kterou běloši okopírovali od černochů a úspěšně zpopularizovali.

Přesně takto o černošské hudební historii mluví na svých přednáškách v USA i v zahraničí Rhiannon Giddens (*1977) – černošská hudebnice, skladatelka, zpěvačka, hráčka na banjo a zakladatelka

1. Srov. např. knihu Philipa Durhama a Everetta L. Jonese *The Negro Cowboys* (1965) nebo album *Black Cowboys* interpreta Doma Flemonse (<https://ostrava.rozhlas.cz/dom-flemons-pisne-cernych-kovboju-z-divokeho-zapadu-7207823>).
2. *Old-time music*, doslova starodávná hudba, patří typicky k jižní oblasti Apalačských hor v USA v první třetině 20. století. Provozovaly ji nejčastěji dvojice (housle, banjo), repertoár zahrnoval jak lidové taneční skladby anglo-irského původu, tak americké balady zpívané dvojhlasně. Hlavním znakem této hudby je jednoduchost a syrovost (někdy byla druhým nástrojem valcha, nebo džbán), zvlášť uváděná ve srovnání s později vzniklou bluegrassovou hudbou z téže oblasti, která je instrumentálně i vokálně komplexní (pozn. red.).
3. Minstrelské skupiny vznikaly od 30. let 19. století na americkém „hlubokém“ jihu, v oblasti plantáží. V době před zrušením otroctví v nich bílí hudebníci s načerněným obličejem parodovali pro zábavu diváků černošskou hudbu s kastanětami, tamburínou a banjem a komickými výstupy (pozn. red.). Srov. např. Příbylová Irena 2009: Minstrelové s černou tvář. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Smích a pláč. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko*, s. 98–106.



Rhiannon Giddens (zcela vlevo) a její skupina Our Native Daughters

skupin Carolina Chocolate Drops a Our Native Daughters. Během projevu pro britskou Americana Music Association UK v roce 2019 nastínila, jak došlo k tomu, že se černí muzikanti tak lehce zbavili banja a podílu na *hillbilly music*⁴ (jak se country hudbě v raných dobách říkalo) a veškeré zásluhy přenechali bělochům. Podle jejího názoru za sebou černoši během masivní migrace z jihu na sever USA koncem 19. století nechali starý život a nově přišli na chuť kytáře a blues. Co však prý jejich odkaz v rané country hudbě nabouralo nejvíc, bylo, když lidé jako Henry Ford přišli s myšlenkou na čistě bělošskou kulturní minulost Spojených států amerických (Giddens 2019).

4. *Hillbilly* – křupan, horák z odlehlých horských oblastí Jihu. Hillbilly music je původně pejorativní název pro hru kapel z jihu Apalačských hor, užíval se zhruba do 50. let 20. století. (poz. red.) Podrobněji o černošském a bělošském vkladu do hillbilly music srov. např. Sobotka, Jan 2012: Race a hillbilly – černobílé slyšení světa? In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 129–135.

Dlouho jsem přemýšlel, jak téma country hudby pojmut. Protože připravuji velkou práci o rasismu v hudbě, napadlo mne vrátit se k náměšťskému kolokviu z roku 2010 (Moravčík 2010) a zjistit, kam se posunula debata o černošském vkladu do *old-time music* z Apalačských hor a do country hudby. Chci na několika případech nastínit, jak si na tom americká country hudba stojí se systémovým rasismem a politikou dnes. Mnozí z vás si jistě pamatují, jak jsme se tehdy k pobavení přítomných pustili s Irenou Příbylovou do sporu ohledně povědomí Američanů o africkém původu banja. Irena tehdy tvrdila: „*To není pravda, historie banja je dávno popsána a známá.*“ Ano, stejně jako ona to věděli i mnozí další, nicméně – a v tom byl ten problém – netušili to běžní Američané, černí ani bílí. Nikdo jim to neřekl, nikdo je to ve školách neučil. Nebo ano, ale záměrně u toho spoustu věcí vypustili, nebo zatajili.

Pro současnou generaci černošských tvůrců dosud přijímaný výklad dějin napsaný z pohledu bílé společnosti není udržitelný. Odmítají nadále přijímat záměrně zkreslený výklad historie a zkoumají, jak to ve skutečnosti vlastně všechno bylo, a chtějí slyšet pouze nefiltrované odpovědi. A pokládají nepříjemné otázky. Jako důkaz můžeme vzít například nová alba country-bluesových černošských písničkářek Allison Russell (*Outside Child*, 2021), Amythyst Kiah (*Wary + Strang*, 2021), tria Lula Wiles (*Shame and Sedition*, 2021) nebo country-folkaře Jakea Blounta (*Spider Tales*, 2020). Tito umělci se podle svých zkušeností shodují na tom – a ve své tvorbě se k tomu vyjadřují – že téma rasismu je v USA aktuálně všudypřítomné. Dalo se to prý ale čekat, jenom nikdo nečekal, že to po vraždě George Floyda přijde tak prudce. Když připustíme, že veřejná diskuse na téma rasismus musela jednou nastat, zbývá ještě pochopit, že nejde o to, že bychom ke správným odpovědím měli málo informací, spíš nám schází odvaha porozumět tomu, co víme, a vyvodit z toho závěry.

Z původně amerického hnutí Black Lives Matter, zaměřeného na policejní brutalitu páchanou na černoších a systémový americký rasismus, se po násilné smrti George Floyda 25. května 2020 stala v podstatě celosvětová platforma protestující proti rasismu. Kácely

se sochy, docházelo k přepjatým reakcím, na ulicích se objevilo násilí, revidovala se umělecká díla, objevil se fenomén tzv. kultury rušení⁵ (angl. *cancel culture*, *call-out culture*) a začal se klást až nepřiměřený důraz na diverzitu. Minulost nás totiž doběhla rychleji, než jsme předpokládali. A tak mne napadlo položit si otázku, kam dospěla causa s banjem. Došel jsem k přesvědčení, že ve vnímání a přiznání černošského vkladu do rané americké *old-time music* k posunu určitě došlo, nicméně vše zůstává nadále, řekněme, na akademické půdě. Mýtus country hudby definované jako bělošské hudby s bělošským repertoárem pro bělochy, kam černoši moc nepatří, ovšem nesmírně vlivná konzervativní část country scény střeží dodnes. Tím pádem se nic nezměnilo ani na obecně rozšířeném postoji countryové scény, totiž držet se stranou všeho, co se týká rasismu a politiky.

K původu každé hudby existuje historický příběh, a když se nám nehodí, tak si ho prostě v průběhu doby upravíme. Horší je, když se s ním lidé – rádi věřící tomu, čemu věřit chtějí – tak dlouho identifikují, až se pro ně v nové verzi stane obecně přijímanou pravdou. Jakákoliv korekce nepřipadá do úvahy, protože to je, jako byste prepisovali dějiny. Dějiny psali ve Spojených státech amerických běloši, kteří vycházeli vstříc potřebám bílé nacionalistické kultury. V tomto smyslu přiznali černošům zásluhu na vzniku jazzu a blues a bělošům zásluhu za vznik country hudby. Podle tohoto výkladu dějin hudby platilo, že éra minstrelů v 19. století a rasová segregace od 20. let minulého století oficiálně jen akcelerovaly fakt, že *old-time music* byla čistě bělošská záležitost. Připomínky o její silné africké žíle a o vkladu černošských muzikantů jsou prý jen pokusem přihrát si polívčičku na dění, v němž černoši údajně sehrávali marginální roli. Pročež z něho byli, aby to snad někoho nemátlo, černoši raději vyjmuti. Jak k tomu došlo? Ve zkratce. Ve 20. letech minulého století, kdy se z *hillbilly music* a *old-time music* stávala country hudba, zjistil

5. Více srov. „Jak se projevuje kultura rušení a co to vlastně znamená.“ *Flowee* [online] 11. 8. 2020 [cit. 12. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.flowee.cz/civilizace/8077-jak-se-projevuje-kultura-ruseni-a-co-to-vlastne-znamená>>.

vyhledávač talentů, producent a hudební byznysman Ralph Peer, že pokud se zaměří na bílé publikum, vydělá víc.⁶ V terénu, kde pořídil první slavné nahrávky Jimmiho Rodgerse a Carter Family, záměrně nevzal do úvahy, že na jihu USA tehdy bílí a černí muzikanti hrávali stejné písně, stejnou hudbu a na stejné nástroje. Že rasová hranice v *old-time music* neexistovala. Peerovi nezáleželo na tom, že černí muzikanti svému umění učili bílé. Proto to, co z příběhu Peer cíleně vynechal, se dnes ukazuje být daleko důležitější než to, co v něm původně bylo. Američanům tím pomohl poměrně na dlouhou dobu vložit do hlavy příběh country hudby coby výhradně bělošské hudby. Změnilo se to až na začátku 21. století, s nástupem generace již zmíněné zpěvačky, hudebnice a aktivistky Rhiannon Giddens a její skupiny Carolina Chocolate Drops, která jako jedna z prvních veřejnosti připomenula zapomenutou hudbou černošských kapel z Apalačských hor. „*Před založením Carolina Chocolate Drops jsem se v té hudbě cítila jako vetřelec, než jsem zjistila, že jde o moje vlastní kulturní tradice,*“ uvedla Rhiannon Giddens v roce 2017 v hlavním referátu konference IBMA (International Bluegrass Music Association, IBMA) pro profesionály v oblasti bluegrassové hudby (Giddens 2017). Přestože skupina získala v roce 2011 za CD *Genuine Negro Jig* cenu Grammy v kategorii nejlepší tradiční folkové album, téma černošského vkladu do *old-time music*, country a bluegrassu se pro americkou veřejnost nestalo nikdy atraktivním. Ve svém příspěvku se Rhiannon Giddens nechala slyšet, že bluegrass je kreolská hudba, tedy nejen irsko-skotská, s příměsí Afriky, ale že v ní důležitou roli sehráli také černí Američané. Že otázka nezní, jak dostat do bluegrassu rozmanitost, ale jak ji tam vrátit nazpět. A také že vliv Arnolda Shultze na Billa Monroea není poznámkou pod čarou, ale součástí hlavního příběhu bluegrassu (tamtéž).

Proč se na to zapomíná a proč došlo k takovému překroucení dějin? Z mnoha důvodů. Za prvé se nikomu moc nechtělo přepisovat dějiny, hlavně však tento příběh nadále ovládá americká Asociace country hudby (Country Music Association, CMA), která

6. Víc o aktivitách Ralphi Peera srov. Wosahla 2015.

bere country hudbu jako produkt určený pro bílé a konzervativní americké posluchače. Síla CMA spočívá ve faktu, že zastupuje jedny z nejbohatších a nejpobulárnějších hudebníků v USA, ročně generuje miliardy dolarů a ovládá velkou síť rozhlasových countryových stanic s dosahem mnoha miliónů posluchačů. Od 70. let 20. století představuje countryová hudba navíc baštu nacionalistického konzervatismu, schopnou tvrdě trestat jakékoliv názorové odchylky. (Způsobem „kdo ohrožuje náš bílé koncipovaný byznys a motá do něho politiku s rasismem, musí jít z kola ven“.) Když si položíme otázku, proč countryová scéna tolik stála za rasistickým a country hudbu milujícím prezidentem Donaldem Trumpem (Ugwu 2017) a proč countryoví muzikanti dodržovali tak strašlivého bobříka mlčení po nástupu hnutí Black Lives Matters, není těžké si odpovědět. Za neochotou countryových umělců z hlavního proudu zaujmout stanovisko byl strach z toho, že přijdou o fanoušky, a tím pádem i o peníze. I když se to týkalo tak jasně odpudivé věci, jakou byla Floydova rasistická vražda, děsili se, že skončí jako texaská skupina Dixie Chicks (Patil 2020). O co u nejprodávanější a nejpobulárnější americké countryové skupiny, tvořené třemi bělošskými zpěvačkami a hudebnicemi, šlo? Proč z toho, co se stalo, mají umělci a promotéři dodnes panickou hrůzu?

V březnu 2003, dva týdny před invazí do Iráku, po celém světě probíhaly protiválečné demonstrace. Jedna z členek Dixie Chicks, Natalie Maines, na londýnském koncertu prohlásila, že toto násilí nepodporuje a dodala: „*Stydím se, že prezident Bush pochází ze stejného státu jako já.*“⁷ Ve Spojených státech se proti Dixie Chicks okamžitě vzedmula obrovská vlna vášní, která postupně přešla do nenávislné hysterie a přímého vyhrožování smrtí. Co běžně procházelo hollywoodským filmovým hvězdám a rockerům, neunesla politicky netolerantní, vlastenecky vybuzená countryová scéna u Dixie Chicks. Country rádia po celých USA pod tlakem naštvaných posluchačů stáhla skladby skupiny z playlistů,

7. Srov. „Dixie Chicks’ Natalie Maines Death Threat Letter (2003).“ *Lost Media Archive* [online] [cit. 10. 7. 2021]. Dostupné z: <[https://lostmediaarchive.fandom.com/wiki/Dixie_Chicks%27_Natalie_Maines_Death_Threat_Letter_\(2003\)](https://lostmediaarchive.fandom.com/wiki/Dixie_Chicks%27_Natalie_Maines_Death_Threat_Letter_(2003))>.



Skupina The Chicks – dříve Dixie Chicks (zcela vlevo Natalie Maines)

v hiparádě se skupina z vrchních pozic propadla na dno, obchody odmítaly prodávat její desky, rušily se koncerty, komentátoři nešetřili nadávkami, sponzoři roztrhali smlouvy. V městě Atlanta lidé dokonce uspořádali happening s buldozerem přejíždějícím po albech přinesených v odpadních koších. Kariéru několikanásobných držitelek Grammy a do té doby nesmírně populárních Dixie Chicks doslova přes noc rozmetal společenský lynč. Snažily se mu vzdorovat, spíš ale přilily oleje do ohně; Natalie Maines si musela najmout ochranku. Za album *Not Ready To Make Nice* v produkci Ricka Rubina sice v roce 2006 znovu získaly Grammy, dokonce v pěti kategoriích, bojkot ale víceméně pokračoval. Kontroverze provázely v roce 2006 i uvedení dokumentárního filmu *Shut Up and Sing*, po jehož premiéře skupina raději na mnoho let zastavila činnost.⁸ Na první velké turné po USA se Dixie Chicks rozjely v roce 2016. Nové album *Gaslighter* natočily až v roce 2020.

8. Srov. „Dixie Chicks: Shut Up and Sing.“ *Wikipedia* [online] [cit. 10. 7. 2021]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Dixie_Chicks:_Shut_Up_and_Sing>.

Uděly to pod novým názvem The Chicks, kdy bez velkých gest a řeči z původního názvu odstranily podle nich rasismem zavánějící slovo *dixie*, odkazující na jižanské americké státy, Konfederaci a éru otrokářství (Tsioulcas 2020).

Pokud jde o nepříjemné otázky a dění týkající se byznysu v country hudbě, zůstává CMA ve střehu a připravená vždy zasáhnout. Když 1. října 2017 během countryového festivalu Route 91 Harvest v Los Angeles šílený střelec zabil přes padesát návštěvníků a stovky jich zranil, CMA, známá blízkým vztahem k vlivné Národní střelecké asociaci (National Rifle Association, NRA) vydala před každoročním udělováním cen CMA v Nashvillu příkaz, aby umělcům a vlastně komukoliv během ceremoniálu novináři nepokládali žádné otázky týkající se smrtící střelby v Las Vegas, práva na nošení zbraní a politiky. Pokud neuposlechnou, budou jim okamžitě odebrány akreditace. Zákaz byl doporučen i umělcům (Hudak 2017). Strhla se velká protestní bouře, takže CMA příkaz s omluvou zrušila, nicméně do hry vstoupila další nepříjemná záležitost – členství desítek countryových hvězd v mocné střelecké organizaci, která je za jejich podporu a reklamu štědře platí. Zprvu nastalo ze strany umělců hrozivé ticho a teprve po týdnu, kdy už se tlak veřejného mínění nedal vydržet, se mnozí odhodlali k vyjádření či odmítnutí další spolupráce se střeleckou organizací. Pomohla k tomu i výzva zpěvačky Rosanne Cash, která umělce vyzvala, aby se od NRA distancovali: *„Vyzývám další umělce z oblasti country hudby a hudby s americkými kořeny k tomu, aby ukončili své mlčení. Zákony, které by NRA chtěla přijmout, jsou hrozbou pro vás, pro vaše fanoušky a pro koncerty a festivaly, které si užíváme.“* (Cash in Bernstein 2017)

Těžko si dokážeme představit, jak strašně musí černým muzikantům znít otázka: „Vysvětlete nám, proč vlastně máte vy, černoši, rádi country?“ Když v roce 2020 zemřel jeden z nejúspěšnějších countryových zpěváků černé pleti Charlie Pride, člen countryové síně slávy CMA, v jednom z mnoha nekrologů se objevil přepis jeho legendárního rozhovoru s bílým kolegou Webbem Piercem. Ten Prideovi bezelstně řekl: *„Hele, je fakt skvělé,*



Billy Ray Cyrus a Lil Nas X

že hraješ naši hudbu.“ Načež mu Pride dotčeně odpověděl: „*Webbe, ale to je také moje hudba.*“ (Cantwell 2019)

O zakořeněnosti stereotypů a vlivu americké CMA svědčí i kauza černošského rapera jménem Lil Nas X, autora skladby *Old Town Road*, které se od roku 2018 prodalo bezmála dvacet miliónů a je považována za jeden z nejúspěšnějších singlů všech dob. Problém je v tom, že jde o country rap, a navíc od černocha, takže magazín *Billboard*, který sestavuje žebříčky prodejnosti, skladbu ze sekce country music po pár dnech potají v roce 2019 vyřadil (Reilly 2019). Prý není dostatečně countryová, alespoň tak znělo vysvětlení *Billboardu*, nicméně veřejným tajemstvím bylo, že za odstraněním skladby byl tlak konzervativního křídla CMA a v neposlední řadě také fakt, že zpěvák je gay, protože vedle sklonům k rasismu je CMA známá svým ne zrovna příkladným vztahem k LGBT. Skladba zůstala v žebříčku *Billboardu* a vládla mu několik týdnů, nicméně v sekci hip hopu a R&B. Rozpoutaly se vášnivé i zcela racionální debaty ohledně bílého zabarvení country hudby, které Lil Nas X nehrotil a namísto toho se zpěvákem

Billy Ray Cyrusem vytvořili báječný a ještě víc úspěšnější remix skladby, doplnili ho videoklipem a v roce 2020 za ně získali cenu Grammy. Ten videoklip je vlastně metaforický příběh o černochovi, který jede ulicí na koni černošskou čtvrtí, která je z toho úplně pať, protože černý kovboj na koni je pro černošské obyvatele stejná anomálie, jako černý kluk krácející po ulici s banjem. To jen aby bylo zřejmé, že stejným předsudkům jako běloši podléhají také černoši.⁹

Na překotné antirasistické dění poslední doby po dlouhém váhání reagovala i americká countryová a bluegrassová scéna. Mnoho hudebníků a vydavatelství se přihlásilo k podpoře hnutí Black Lives Matter. IBMA založila v roce 2020 fond Arnolda Schultze, udělující granty na podporu aktivit, který zvyšují účast lidí různých barev kůže v bluegrassové hudbě.¹⁰ Je zcela zřejmé, proč volba padla na jméno legendárního černošského houslisty a kytaristy, kterému „otec bluegrassu“ Bill Monroe připsal zásadní vliv na vznik bluegrassu, i když tomu mnozí lidé léta nevěnovali pozornost (Feldmann 2017).

Zatímco CMA je pod vlivem okolností nucena k ústupkům a je svolná k řešení rasových problémů, posluchačská základna dává na vědomí, že jí bílou country hudbu nikdy nikdo nevezme, jak ukazuje letošní aféra Morgana Wallena. Po zveřejnění videa, na němž úspěšný a hvězdný country zpěvák použil odpudivou rasistickou nadávku, reagovala CMA okamžitě a tvrdě. Na její doporučení z tisíců rádií odstranili veškerou Wallenovu hudbu a nahrávací společnost a agentura s ním rozvázaly smlouvu, a přestože se zpěvák kajícíně omluvil a raději stáhl do ústraní, vypadalo to, že má po kariéře (D’Zurilla 2021). Jenomže něco jiného si mysleli jeho fanoušci. Všem rasismus navzdory se prodej jeho alba *Dangerous* prudce zvýšil, rekordy překonával na streamovacích službách a dostalo se mu nebývalé fanouškovské podpory, která spoustu antirasisticky smýšlejících lidí docela zaskočila.

9. Viz „Lil Nas X - Old Town Road (Official Movie) ft. Billy Ray Cyrus.“ *YouTube* [online] [cit. 15. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=w2Ov5jzm3j8>>.

10. Viz „The Arnold Shultz Fund.“ *IBMA* [online] [cit. 15. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://bluegrassfoundation.org/arnold-shultz-fund/>>.

Ale abychom skončili nadějněji. Když americká černošská zpěvačka Mickey Guyton napsala po vraždě Bothama Jeana v roce 2018 skladbu *Black Like Me*, bylo jí doporučeno, ať ji raději schová do šuplíku. Loni, po stejné nesmyslné vraždě George Floyda, to však nevydržela a pustila ji ven. Skladba s textem „*Pokud si myslíte, že žijeme v zemi svobodných, zkuste být černá jako já*“, zafungovala jako granát a Guyton se stala první černošskou zpěvačkou nominovanou na Grammy v sekci country hudby. Na 63. ročníku Grammy vstoupila do historie jako první černoška zpívající svou skladbu na předávání cen v sekci country hudba.¹¹

11. Srov. „Mickey Guyton - Black Like Me (Our Voices) (Live From The 63rd GRAMMYs ®).“ *YouTube* [online] [cit. 15. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=zPH9hgKSai8>>.

Prameny a literatura:

- BERNSTEIN, Jonathan 2017: „After Vegas Shooting, Country Music’s NRA Ties Show Signs of Fraying.“ *Rolling Stone* [online] 5. 10. [cit. 10. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.rollingstone.com/music/music-country/after-vegas-shooting-country-musics-nra-ties-show-signs-of-fraying-126241/>>.
- CANTWELL, David 2019: „What Country Music Owes to Charley Pride.“ *The New Yorker* [online] 22. 2. [cit. 13. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/what-country-music-owes-to-charley-pride>>.
- D’ZURILLA, Christie 2021: „Morgan Wallen’s career is in free-fall after country singer used a racist slur.“ *Los Angeles Times* [online] 3. 2. [cit. 16. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.latimes.com/entertainment-arts/music/story/2021-02-03/morgan-wallen-racist-slur-apology-cumulus-radio>>.
- FELDMANN, Peter 2017: „Arnold Shultz: Black fiddling and bluegrass music.“ *Pete’s Place* [online] 12. 3. [cit. 12. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://bluegrasswest.com/wordpress/arnold-shultz-black-fiddling-bluegrass-music/>>.
- GIDDENS, Rhiannon 2017: „2017 IBMA Business Conference Keynote Address Community and Connection.“ *IBMA. International Bluegrass Music Association* [online] [cit. 5. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://ibma.org/rhiannon-giddens-keynote-address-2017/>>.
- GIDDENS, Rhiannon 2019: „Giddens’ keynote address 2019.“ *The Americana Music Association UK* [online] [cit. 10. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://theamauk.org/Rhiannon-Giddens-keynote-address>>.
- HUDAK, Joseph 2017: „CMA Awards to Media: No Questions About Guns, Politics, Las Vegas.“ *Rolling Stone* [online] 2. 11. [cit. 10. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.rollingstone.com/music/music-country/cma-awards-to-media-no-questions-about-guns-politics-las-vegas-126849/>>.
- „Jak se projevuje kultura rušení a co to vlastně znamená.“ *Flowee* [online] 11. 8. 2020 [cit. 12. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.flowee.cz/civilizace/8077-jak-se-projevuje-kultura-ruseni-a-co-to-vlastne-znamenaa>>.
- „Lil Nas X - Old Town Road (Official Movie) ft. Billy Ray Cyrus.“ *YouTube* [online] [cit. 15. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=w2Ov5jzm3j8>>.
- MORAVČÍK, Jiří 2010: Od falešnosti k původnosti: In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a rituál*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 113–119.
- PATIL, Kashmira 2020: „Why Did The Dixie Chicks Get Banned 17 Years Ago? Would They Get Banned Today?“ *Republic World* [online] 17. 3. [cit. 2. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.republicworld.com/india-news/education/why-did-the-dixie-chicks-get-banned-17-years-ago.html>>.
- REILLY, Dan 2019: „Lil Nas X’s ‘Old Town Road’ Was Destined to Disrupt.“ *Vulture* [online] 4. 4. [cit. 15. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.vulture.com/2019/04/lil-nas-x-old-town-road-controversy-explained.html>>.
- TSIOLUCAS, Anastasia 2020: „America Reckons With Racial Injustice. Dixie Chicks Change Band Name To The Chicks.“ *NPR* [online] 25. 6. [cit. 10. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.npr.org/sections/live-updates-protests-for-racial-justice/2020/06/25/883328370/dixie-chicks-change-band-name-to-the-chicks?t=1634025413407&t=1638216271028>>.
- UGWU, Reggie 2017: „Nashville’s Last Taboo? Country Music Stars Are Tiptoeing Around Trump.“ *BuzzFeed News* [online] 2. 3. [cit. 12. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.buzzfeednews.com/article/reggieugwu/country-stars-and-donald-trump>>.

WOSAHLA, Steve 2015: „Before Ralph Peer, What Was There In Country Music?“
No Depression. The Journal of Roots Music [online] 13. 9. [cit. 10. 7. 2021]. Dostupné z:
<<https://www.nodepression.com/before-ralph-peer-what-was-there-in-country-music/>>.

Is Racism in American Country Music Still Relevant?

Since the 1970s, the humanities have often discussed the position of an actor within the broad social space, and under what condition the actor might transform it. Considering both the past and current experience, one might provocatively reply that quite often it is skin colour or good geographical background which count. Provided you hail from the Appalachian Mountains (the USA) and your skin is not white, your cultural capital could be almost useless in the field of old-time music or in country and bluegrass music. You may be well educated and artistically gifted, but if you are African American, you do not fit easily in country music, and you may be disadvantaged and undervalued. Nevertheless, the current generation of African American artists no longer needs to follow the previously accepted interpretation of history, written from the perspective of the dominant white society. The author of the contribution, a [world music] journalist from the Czech Republic, comments on the mis/interpretations of the US, past and present, to reveal the truth from the point of view of the selected African American musicians.

Key words: Music and racism; bluegrass music; old-time music; Black Lives Matter;
Rhianon Giddens; Country Music Association; Carolina Chocolate Drops.

ÚSPĚCH V HITPARÁDÁCH A ANKETÁCH JAKO HUDEBNÍ KAPITÁL?

Milan Tesař

Od soutěže amatérských hudebníků v regionálním kole festivalu Porta až po americké ceny Grammy – hudbu na všech jejích úrovních provázejí soutěže, ankety, hitparády. Poměřuje se úspěch u fanoušků i kvalita podle porotců nebo hudebních publicistů. Lze namítat, že hudba přece není žádná soutěž, i to, že každé podobné „kvalitativní“ poměrování je pouhá hra. Ale otázku lze položit také jinak: Když už interpret nebo autor v nějaké soutěži vyhraje, popřípadě se umístí na předních příčkách v nějaké anketě či hitparádě, je mu to vůbec k něčemu? Má z toho i jiný užitek než jen to, že si může psát na plakáty a na web „vítěz Porty“ nebo „držitel Anděla/Grammy“? Je takový úspěch kapitálem svého druhu, který jeho držitel může dál investovat a díky němu rozvíjet svou kariéru?

Je samozřejmě třeba rozlišit ankety a soutěže, které mají jasně danou odměnu a cíl: Vítěz soutěže Blues Aperitiv se dostává na pódium velkého festivalu Blues Alive, což pro amatérského hudebníka v tomto žánru může být splněný sen a také moment, kdy si jej všimnou novináři, fotografové a další lidé z oboru. Existují soutěže spojené s finanční odměnou (kterou lze investovat do vybavení kapely nebo do další tvůrčí práce) a také soutěže s odměnou hmotnou – vítěz například dostane hudební nástroj nebo příslušenství. Ale existují i ankety a soutěže, ve kterých vítězství není spojeno s žádným bonusem, a přesto je můžeme považovat za prestižní, důležité a „investovatelné“, mluvíme-li o další kariéře hudebníka. V tomto příspěvku se konkrétně zaměříme na dvě „soutěže“, jednu národní, českou, druhou mezinárodní: ceny Anděl a žebříček WMCE (World Music Charts Europe).

Ceny Anděl se udělují jednou ročně. Hlasují pro ně členové České hudební akademie v takzvaných hlavních kategoriích a členové odborných porot jednotlivých žánrových cen v kategoriích žánrových. Přes různé typy kritiky a bohužel i ne úplnou transparentnost jde tedy

o anketu odborníků, kteří rozhodují o nejlepších hudebních albech (resp. interpretech) daného kalendářního roku.

Písničkář Jan Žamboch na konto svého prvního Anděla v kategorii Folk & country se skupinou Žamboši (za rok 2006) o tři roky později řekl: *„Díky Andělovi se o nás začalo více vědět. Pro pořadatele to něco přeci jen znamená, takže bylo více hraní. Oceněné desce to pomohlo k trošku větší prodejnosti. Lidi, kteří nás znají, byli chvíli hrdí, zatímco my jsme byli chvíli šťastní a vykulení. Dneska z toho všeho zbyla jen ta těžká soška z bronzu, která nám hlídá kuchyň, a hlavně pocit velikého vděku pro všechny, kteří ty písničky poslouchali a třeba si je občas ještě někdy pustí.“* (Tesař 2009: 1) V roce 2021, už jako držitel dalších dvou cen Anděl (dostal je za roky 2009 a 2018) dodal: *„Různá hudební ocenění vnímám jako bonus k tomu, co v muzikantském životě přichází. Strípek v mozaice zpětné vazby na tvorbu a hraní. Kapitál to jistě je, byť měřitelnost jeho dopadu na život kapely je diskutabilní. Ale třeba, říkal jsem si, když jsem se vydával na volnou nohu, kdo jiný než ty, Jane, se třemi Anděly, snad nezemřeš hladu... Uvádíme ocenění v anotaci o kapele a moderátoři a organizátoři o našich cenách Anděl mluví a píší. Jakási prestiž to tedy určitě je a těší nás. Na druhou stranu je jisté, že naše publikum vnímá jiné věci než naše ceny. Ovšem přeje nám je a vždycky se s námi radovalo, za což jsme mu vděční.“*¹

S odstupem se na zisk svých dvou Andělů může dívat také Tomáš Kočko. V roce 2009 řekl: *„Pro mě bylo příjemné být nominován spolu se Zuzkou Lapčíkovou a Gipsy.cz, protože se mi jejich muzika líbí. Když jsme Anděla dostali, bylo egolechtavé vědět, že se na naší desce shodlo x hudebních kritiků a hudebních publicistů.“* (Tesař 2009: 20) O dvanáct let později pak dodává: *„Kapitál to samozřejmě je. Jeho hodnota je ale závislá na prestiži (a ta se docela mění) a na destinaci. Ocenění z Polska nikoho moc ve vodách moravsko-českoslezských nedojímá a naopak cena Anděl je v Polsku necenná. Skoro mě napadá – je Nobelova cena tak žádaná pro ten obnos, který se s ní pojí, anebo pro to PR, které kolem té ceny je?“*

1. Slova J. Žambocha stejně jako všechny další výpovědi umělců bez odkazu na zdroj vycházejí z e-mailové komunikace autora příspěvku se jmenovanými umělci.

Několik cen v kategorii Alternativní hudba nasbíral se svou skupinou Květy i sólově brněnský hudebník Martin Kyšperský. Ten k jejich zisku v roce 2009 řekl: „*I kdybych nevěděl nic o lidech, kteří o tom rozhodují, a nevěděl nic o celých cenách, bezvýhradně se mi líbí desky, které dostaly cenu v naší kategorii. Petr Nikl, OTK, Birds Build Nests Underground, Ememvoodooopka... to je všechno paráda. Takže se můj respekt k té ceně rok od roku upevňuje, paradoxně tím víc, čím méně mě zajímají média nebo hudební publicistika.*“ (Tesař 2009: 20) O dvanáct let později k tomu dodává: „*Po těch dvaceti letech s kapelou vnímám tohle všechno jako obrázky viděné na cestě. Z něčeho mám silnější dojem, ale spíš je to pocit celku a špatně se z něj něco odděluje. Těší mě, když něco rezonuje. Ale pořád chci jít dál a na pečlivější reflexi nemám teď asi pozornost.*“

Z těchto tří příspěvků je zřejmé, že držitelé cen dokážou i po letech ocenění od odborníků vnímat jako určitý kapitál, avšak pozornost, kterou mu přisuzují, nijak nepřehánějí a ocenění neidealizují. Vnímají omezení cen Anděl na území České republiky a považují je spíše za určitý doplněk k přízni fanoušků a k situaci, do které se dostali svou prací a svým talentem. Nejde však o cenu, která by přímo přinášela nějaký hmatatelný benefit. Štěpánka Balcarová, jazzová trumpetistka, skladatelka a dirigentka (Anděla získala v roce 2012 s kapelou Inner Spaces a v roce 2015 s Concept Art Orchestra) říká: „*Jako nejprínosnější ocenění vnímám takové, ze kterého pro moji tvorbu plyne faktický benefit. Ideální je k získanému ocenění dostat např. možnost s kapelou vystoupit na příštím ročníku festivalu, v rámci kterého soutěž probíhala, nebo i další možnosti – např. ve skladatelských soutěžích uslyšet svoji kompozici zaznít v dobrém provedení nebo i získat její nahrávku nebo příslib další spolupráce s organizujícím orchestrem. Mnoho soutěží/anket nabízí právě tyto praktické ceny. Jednodušší, ale – a to nebudu lhát – neméně milé je potom dostatečné finanční ocenění, protože já osobně svoji tvorbu neustále musím dotovat. Ocenění v podobě cen Anděl nepřináší ani jednu z těchto možností. Zní sice dobře v životopise, ale faktickou pomoc nepřináší.*“

Jako spíše doplňující, ale důležité kritérium při rozvíjení kariéry vnímá ceny Anděl Michal Kristýnek z kapely Ponk (oceněné v roce

2015 v kategorii World music): „*Naše zkušenosti s Andělem jsou veskrze pozitivní. Částečně to bylo i tak, že se nám ozval někdo se žádostí o koncert na základě toho, že zjistil, že jsme Anděla vyhráli. Spíš to ale byl takový náš trumf, když si někdo nebyl jistý, jestli jsme dost dobří. Nebo to třeba pořadatelé v průběhu přípravy zjistili, což bylo pro nás určité psychologické plus. Takže svého druhu kapitál to je či spíše byl.*“

Lze tedy určit nějaké jednoduché pravidlo, které by definovalo, jak moc takové ocenění hudebníkovi pomáhá? Podle kytaristy Davida Dorůžky, oceněného v jazzové kategorii, nikoli: „*Myslím, že úspěch v hudebních cenách Anděl je obecně možné zúročit v hudební dráze, ale neexistuje žádná přímá úměrnost ani měřitelnost takového zúročení. Nicméně si Cen Anděl i jiných cen velice vážím. Na kapitál se však mohou převádět ty ceny, které jsou spojeny s nějakou částkou buď finanční (ať už jsou to stipendia nebo jen určitý obnos peněz, který může umělec použít např. na financování dalšího CD), nebo ceny, které dají umělci přímo nějakou konkrétní příležitost – např. vystoupení na festivalu, zorganizování turné apod.*“

Jiné to ovšem je, pokud budeme slovo kapitál vnímat spíše v symbolické rovině, tedy nikoli jako hmotný nebo měřitelný přínos, ale, jak říká Miroslav Vlasák z folkové skupiny Epydemye (cena Anděl za album *Kotlina*), jako zkušenost: „*Už když jsme před lety s Epydemyí, tehdy čistě folkovou kapelou, vítězili na různých beatových a rockových soutěžích, bylo pro nás víc než finanční ohodnocení důležité to, že jsme si vyzkoušeli něco nového, co nás posunulo dál. Občas stálo dost úsilí přesvědčit jiné publikum, že i tahle muzika má právo na život, že tlak se dá udělat i bez bubnů, bez póz... Museli jsme do toho dát maximum energie, naučit se vystavět koncert. Všechny ty ceny byly vlastně jen příjemný bonus. I Ceny Anděl byly obrovská zkušenost – najednou jsme byli v prime time na obrazovce ČT Art, setkali jsme se s lidmi z úplně jiných žánrů, což je vždycky obohacující, i s muzikanty, kteří jsou mnohem dál než my. Největší radost měli naši fanoušci, což je podstatné, protože oni jsou naším hnacím motorem kapely. Zisk Ceny Anděl pochopitelně v našich promo textech zmiňujeme, protože ocenění má stále velkou prestiž. Pokud někde zmíníte, že jste držiteli ceny Anděl, lidé k vám*

pojmu určitý respekt. A předpokládám, že ocenění sleduje i odborná veřejnost, pořadatelé velkých festivalů apod.“

Jak různý může být pohled dvou hudebníků na tytéž ceny, ukazují názory dvou tuzemských špičkových jazzových kontrabasistů. Zatímco Jaromír Honzák říká: „*Jako držitel pěti cen Anděl mohu zodpovědně konstatovat, že mi tato ocenění přinesla zcela zanedbatelný efekt z hlediska tržní ceny mé kapely nebo mojí hudby obecně na hudebním trhu,*“ Tomáš Liška kontruje v tom smyslu, že „*všechna ocenění jsou velmi důležitým stavebním prvkem v celkovém portfoliu hudebníka a každým oceněním nebo nominací tento kredit roste. Ve výsledku to znamená, že se mám o co opřít v komunikaci s pořadatelem, agenturou, labelem, nebo grantovou komisí a dosáhnout tak touženého výsledku*“. Také Honzák však smířlivě dodává: „*Osobně беру své ceny jako doklad toho, že má hudba někoho oslovila, a to mi dodává na chuti pokračovat v tvorbě.*“

I mezi českými hudebníky však najdeme takové, kteří cenám přičítají naprosto jednoznačný pozitivní efekt na svou další tvorbu. Příkladem je Marian Friedl, držitel Anděla z roku 2017 za náročnou suitu na pomezí žánrů *Beránci a vlci*: „*Ano, je to pro mě rozhodně kapitál, a to kapitál marketingový a psychologický. Na příkladu Beránek a vlků je to myslím dobře patrné: Tato suita vznikla jako čistě studiový projekt, a to z čirého zoufalství. Její původ je v neočekávaném impulzu ze strany vydavatelství. Ten byl podnícen ministerským grantem a rámován naprosto šibeničním termínem odevzdání masteru. Pochopitelně to mohlo vést k totálnímu krachu a chvíli to tak i vypadalo, když jsem nakonec neměl peníze na dokončení, protože rozpočet jsem dělal zcela bez zkušeností s tak rozsáhlým projektem. O to hůř se mi pak žilo s vědomím, že pokud to nestihneme odevzdat, čeká mě vrácení všech už proinvestovaných peněz. Když deska vyšla, lízal jsem si rány a doufal, že mě podobné šílenství už nepotká. Jenže Beránky nominovali na Anděla, a to navíc v roce, kdy předání cen v okrajových žánrech vysílala poprvé Česká televize v přímém přenosu. Díky tomu se o Beráncích rázem mluvilo i mimo bublinu a začali se mi ozývat i lidé, kteří mě do té doby považovali za upachtěnce z Horní Dolní, jakých je v našich krajích požehnaně. To ovšem způsobilo něco neočekávaného:*

Původně čistě studiový projekt se proměnil v koncertní. Vůbec jsem nepřemýšlel nad tím, že to někdy naživo zahrajeme, ale tahle cena a to, že se o tom najednou vědělo, způsobila, že byla poptávka. Stál jsem před rozhodnutím, zda tento komplikovaný kolos zkusit koncertně rozhýbat a využít toho marketingového potenciálu udělené ceny, nebo to vzdát. Protože mi to zdvihlo sebevědomí, zapomněl jsem na přestálé útrapy a vrhl se do práce. A je jasné, že nebýt Beránků, nebyl bych schopen teď natočit ani album 11 podob lásky... Pro mne je tedy každá cena, a to i jen nominace, kapitálem.“

World Music Charts Europe (WMCE) je také „ocenění“, o kterém rozhodují odborníci. Je to měsíčně zveřejňovaná hitparáda nejlepších alb z celého světa, které sestavuje momentálně 41 předních rozhlasových hudebních publicistů z 24 evropských zemí.² Jména členů poroty jsou známá, na webových stránkách žebříčku jsou zveřejněny jejich profesní životopisy i kontaktní údaje.³ WMCE hrála důležitou roli především v 90. letech. Podle jejího zakladatele Johannese Theurera doslova pomáhala vybudovat „trh“ s world music v Evropě, nastolovala témata už tím, že se její žebříček v době předinternetové objevoval v tištěných médiích s dohromady několikamilionovými náklady. Rozhlasoví publicisté zapojení do panelu zpočátku hráli i velkou roli v rozvoji mezinárodního hudebního veletrhu WOMEX a jeho udržení při životě.⁴

Dnešní vliv hitparády – při mnoha jiných možnostech a například i při fungování paralelního žebříčku TWMC (Transglobal World Music Chart) – již není tak prokazatelně velký, přesto však může

2. Členem poroty se může stát autor pravidelných rozhlasových hudebních pořadů, vysílaných na veřejnoprávním nebo jiném důležitém rádiu ve své zemi. Vyžaduje se dlouholetá zkušenost v oboru, profesní integrita a prokazatelný vliv na hudební scénu v dané zemi.

3. „DJs: The Panel.“ *World Music Charts Europe* [online] [cit. 20. 7. 2021]. Dostupné z: <<https://www.wmce.de/djs-236.html>>.

4. Osobní rozhovory autora příspěvku s Johannesem Theurerem. O historii žebříčku WMCE se lze dočíst také v bookletu 2CD *Great Tunes from the World Music Charts Europe* (vydalo CPL Music 2021). O stejném tématu pojednává také rozhovor s Johannesem Theurerem na Radiu Proglas WMCE – evropská hitparáda world music, vysílaný v premiéře 18. ledna 2019, audio dostupné z: <<https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2019-01-18-19-15-00/>>.

oceněným přinést konkrétní plody a také je přináší. Mauro Durante, kapelník jihoitalské skupiny Canzoniere Grecanico Salentino, která byla v létě 2021 dva měsíce na vrcholu WMCE, například říká: „*U této hitparády je pro mne důležité především to, že v ní rozhodují hudební novináři, kteří jsou v tomto oboru opravdovými experty. Mohu tedy být na náš úspěch opravdu hrdý. Kromě toho, že mě to těší, pomáhá naše umístění k tomu, aby se o albu mezi lidmi vědělo. Úspěch v žebříčku je teď už součástí příběhu alba. Můžeme díky němu dostávat nové nabídky na koncerty, můžeme snáz uspořádat turné a to všechno je pro nás velmi důležité.*“⁵

Velký význam tomuto žebříčku přikládá i britský písničkář Sam Lee, jehož album *Old Wow* dominovalo WMCE v dubnu a květnu 2020. Lee k tomu řekl: „*Toto je žebříček, který sestavují lidé, kteří hudbě skutečně rozumí a kteří ji pouštějí v rádiích. Jsou to lidé, kteří toho o hudbě vědí opravdu hodně a kteří ji také velmi mnoho naslouchali. Zároveň si uvědomuji, jak bohatý je svět world music, který tito lidé sledují. Zvítězit v takovém žebříčku je tedy něco jiného než být první v žebříčku popularity.*“⁶

Pro jiné interprety není úspěch v žebříčku oceněním pouze jejich práce, ale i komunity, kterou ve světě zastupují. Příkladem je Aziza Brahim, zpěvačka hlásící se k mezinárodně neuznanému státu Západní Sahara, okupovanému Marokem. Své vítězství v hitparádě WMCE v roce 2016 komentovala slovy: „*Když profesionální kritika ocení mou práci, je to pro mne velká pocta a zároveň mě těší, že se třeba díky tomu více lidí bude zajímat o situaci v Západní Saharě. Hudbu ale netvořím kvůli tomu, abych za ni dostávala ceny. Když se lidem má hudba líbí, vnímám to nejen jako ocenění své práce, ale především jako známku toho, že posluchače zajímá kultura mé země, že pro ně může být přitažlivá historie oblasti, z níž pocházím. To mě uspokojuje především.*“⁷

5. Rozhovor s Maurem Durantem pro Radio Proglas (premiéra 27. září 2021), audio dostupné z: <<https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2021-09-27-19-15-00/>>.

6. Rozhovor se Samem Lee pro Radio Proglas (premiéra 11. května 2020), audio dostupné z: <<https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2020-05-11-22-00-00/>>.

7. Rozhovor s Azizou Brahim pro Radio Proglas (premiéra 30. listopadu 2019). Audio dostupné z: <<https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2019-11-30-15-15-00/>>.

Jaké další výhody či jaký další kapitál může úspěch v mezinárodním žebříčku vytvářeném profesionály hudebníkům přinést? „Dnes máme velký problém s tříděním informací. Denně se k nám dostává obrovské množství různých dat, jsme bombardováni tisícovkami signálů, tisíci zpráv, a je tedy obtížné rozpoznat dobrou práci, dobrou knihu, dobrý film, dobrou nahrávku. Sociální média umožňují horizontální šíření informací, ale jejich vertikální třídění, což je funkce kritiků a expertů, často chybí. A právě takový žebříček tuto mezeru zaplňuje. Upozorňuje na některá konkrétní alba, vybírá to nejlepší. Nejde o velký katalog všeho, co vyšlo, ale o uvážený výběr toho, co stojí za to si poslechnout. Publikum se tak může snáz zorientovat a opravdu objevovat nové umělce a nové nahrávky,“ říká italský hudebník Stefano Saletti, pro nějž druhé místo v červencovém žebříčku roku 2021 znamenalo větší zviditelnění v mezinárodním měřítku. „Ověřil jsem si, že existuje vztah mezi přítomností alba v žebříčcích, jako je WMCE, a počtem koncertů a prezentací mé hudby v rádiu. Důvodem, proč tomu tak je, je především autorita osobností, které tento žebříček vytvářejí.“

Podobně se vyjádřila i iránská zpěvačka Mahsa Vahdat, vítězka říjnového a listopadového kola v roce 2020: „Úspěch v hitparádách jako WMCE a TWMC zvyšuje zájem o umělce a otevírá mu nové možnosti. Sama jsem pocítila, že když jsem byla na vrcholu takové hitparády, hrálo mě více rádií a média se o mne mnohem více zajímala. V žánrech mimo mainstream, ve kterých je velmi těžké upoutat na sebe pozornost, je každý takový úspěch velkou pomocí a podporou.“

Velkým povzbuzením, ale také praktickou pomocí byl úspěch v žebříčku WMCE pro řeckou hudebnici Sofii Labropoulou (její debutové album *Sisyphus* se dostalo na druhé místo v březnu 2021): „WMCE mi dala příležitost dostat se do přímého kontaktu se skutečnými profesionály v oboru world music, jako jsou novináři, rozhlasoví redaktori, producenti a také velmi významní hudebníci. Sama jsem si také ráda poslechla další zajímavou hudbu, která se v žebříčku objevila, což mě inspirovalo k další tvorbě, a současně se cítím být součástí širší komunity world music. Díky umístění v žebříčku si mě k rozhovorům zvali zkušení publicisté a sama

jsem měla možnost se seznámit v Rakousku, kde momentálně žiji, s důležitými hudebními producenty, kteří mě dál nasměřovali.“

Bosenský zpěvák Damir Imamović, jehož album *Singer of Tales* bylo v žebříčku WMCE druhé v květnu a červnu 2020, však upozorňuje na to, že vnímání podobných úspěchů je různé v různých zemích: *„Někde zcela chybí hudební časopisy nebo rozhlasové a televizní pořady, které by reflektovaly scénu world music. V tom případě je pak na umělci samotném, aby dokázal svůj úspěch prodat. Zní to krásně, že jsem se dostal do Top 5 významného žebříčku nebo jsem získal důležitou cenu. Ale už jsem poznal na vlastní kůži, že někdy musím sám vzdělávat novináře a vysvětlovat jim, jak důležité tyto ceny jsou, jak a kdo do nich hlasuje a podobně. Zním umělce, kteří dokázali vytěžit významný kapitál z toho, že byli jeden měsíc na prvním místě žebříčku. A jiní se dostali na první místo v celoročním pořadí, ale nedokážou to nijak zužitkovat. Sám si pořád nejsem jistý, zda právě umístění v hitparádách může umělci jako já přinést úspěch v podobě většího množství koncertů. Výroční ocenění ano, to s vámi zůstává i několik let.“*

Vnímání úspěchu v jakýchkoli cenách je samozřejmě subjektivní. Kde jeden oceněný vidí jednoznačný pozitivní kapitál, z něhož může dále těžit, druhý spatřuje pouze hru, která potěší, ale v ničem konkrétním neprospívá. Přesto lze konstatovat, že úspěchy v prestižních žebříčcích i hudební ceny umělcům mohou skutečně pomoci, zvláště když ocenění s tímto kapitálem dokážou pracovat. Je to tedy opravdu investice, kterou lze zúročit, ale která se nezúročí sama. U mezinárodních soutěží a žebříčků pak vnímáme mnohem výraznější pomoc v prezentaci oceněných v rámci světové (nebo evropské) hudební komunity. Zatímco profesionálové v Česku držitele ceny Anděl už zpravidla dávno znají, z žebříčků jako WMCE se v konkrétních zemích i novináři, pořadatelé festivalů a další odborníci o některých interpretech teprve dozvídají, popřípadě mají větší důvod se jim věnovat. I proto ocenění zahraniční umělci častěji zmiňují to, že úspěch ve WMCE vnímají skutečně jako pomoc, vyčíslitelnou například větším množstvím koncertů nebo rozhovorů v médiích. Velmi často pak zaznívá i to, že relevanci žebříčku WMCE napomáhá složení poroty, kterou tvoří skuteční profesionálové ve svém oboru.

Prameny:

Osobní a e-mailová komunikace autora příspěvku s hudebníky a hudebními publicisty.
Rozhlasové pořady Radia Proglas z cyklu Jak se vám líbí (2019–2021)

Literatura:

„DJs: The Panel.“ *World Music Charts Europe* [online] [cit. 20. 7. 2021]. Dostupné z:
<<https://www.wmce.de/djs-236.html>>.

TESAŘ, Milan 2009: Andělé žánroví a ti druzí. *Folk & country*, č. 5, s. 20–21.

Success in Charts and Polls as Musical Capital?

Today's world is overwhelmed by music production of varying quality. The annual Czech Angel Awards or monthly charts like World Music Charts Europe (WMCE) can alert audiences and music professionals to artists or albums worth paying attention to. For the paper, the author has interviewed many award-winning artists, and was curious to know whether they perceived their success as capital for any further profit. For some, success in polls and charts clearly has positive impact on increasing media attention or the number of concerts. Others see polls and charts only as a game that does not have a specific impact. They attribute more value to competitions in which they can also receive financial or other rewards (such as recording an album or featuring in a festival). In the WMCE charts, successful performers often appreciate the personnel list of the jury and the transparency of the ranking, which guarantees its perception among experts as a truly relevant platform.

Key words: music poll; Angel Awards (Czech Republic); music competition; music chart; World Music Charts Europe; world music; genre awards.

ZVUKY A TÓNY V DÍLE KARLA POLÁČKA

Marta Ulrychová

„Občané! Doba je pohnutá!
Pročež nekvičte, nevyjte, neřvete,
nechrochtejte, nemečte,
nýbrž vydávejte tóny vážné, hluboké,
anebo jemně vysoké,
každý podle svého stavu a přirozenosti.“
(PSF: 64¹)

Vždy mne zajímal vztah beletrie a folkloristiky. Při jednom z posledních setkání s etnomuzikologem Jiřím Traxlerem (1946–2019) jsme si plánovali, že musíme v tomto ohledu blíže prozkoumat dílo Karla Poláčka, konkrétně zjistit, odkud bral ono množství textů šantánových, vojenských a pololidových písní. Bohužel z našeho plánu sešlo, a tak se k Poláčkovi vracím alespoň já, byť ne s onou erudicí, s níž by k tématu přistoupil Jiří Traxler.

Poté co jsem prošla větší část Poláčkova díla – což mi umožnilo kompletní vydání Poláčkových spisů z let 1991–2005 zahrnující zčásti i dílo žurnalistické – jsem se utvrdila v jedné věci: Poláček byl auditivní typ, citlivě kolem sebe vnímal akustické prostředí své doby a příhodnými slovy a obraznými přirovnáními ho dokázal zprostředkovat čtenářům. V jeho textech se „*flašinet otrásá jako strojírna Poldiny huti, řve to v něm, rámusí a řinčí, jakoby v něm bylo uzavřeno dvacet dábelských kapel, skládajících se z nejmuzikálnějších čertů*“ (PSF: 61²), na pražské ulici „*je domovem nesmírný povyk, ohromný ruch a zmatek, skřeky automobilových sirén, výkřiky kamelotů, kteří zpěvavě skandují svoje senzace, těžce útočí na nervy pokojných lidí*“ (PSF: 513³). V zátiší domova se „*skříně otvírají krákorovým*

1. Pražské policejní ředitelství uveřejňuje čas od času toto rozjímání. *Lidové noviny* 28. 2. 1922 (PSF: 64).
2. Zkáza komediantského vozu. *Lidové noviny* 10. 2. 1922.
3. Pouliční živnosti. *České slovo*, 26. 8. 1928.

nářkem, v nastalé temnotě se předměty rozhovoří prudkou, zimniční řečí, v koupelně dopadají kapky do umyvadla, dávající melodický akord, hodinky tikají jako ptáček, když mluví ze sna, tma šumí jako zpěněná voda“ (V: 123), jindy „sténavě vržou postele“ (V: 21), zatímco „z hospod je slyšet pokřik pijáků, nárazy kulečnickových koulí a karbanické údery kotníků o stůl“ (DNP: 8). Naopak když zadul vítr, „harašily osmahlé stromy a ševelivě vířilo uschlé listí“ (V: 51), „z lesa se ozval pláč a skřípění kmenů. Příroda zatroubila na poplach“ (V: 123), jindy „unyle šumí skrytý potok“ (V: 41), anebo „ze směsice hlasů vyvěrá ječivé, táhlé skučení“ (V: 125).

Viktor, syn obchodníka Štědrého, slyší při odchodu do války *„všechny zvuky, jež provázely pokojný život horalů; kvákání drůbeže, svištění pily a skleněný zvuk štipaných polínek“* (HTB: 17). Při pochodu vojska je slyšet *„řinčení polních lahví, které narážejí na bajonety“* (HTB: 87), vojáky vcházející do zákopů ohlašují *„dusavé kroky, zvonící zbroj a syčivé povely důstojníků“* (V: 176), ve válečné vravě *„řinčí železný život“* (V: 131), při palbě *„hory zařvou v nevýslovném úžase“* (V: 198), *„neviditelný granát přiletí se zběsilým nářkem“* (V: 145).

Mistrovsky dokáže spisovatel vyličit atmosféru mrtvolného, napjatého ticha, konkrétně na italské frontě v posledních měsících Velké války: *„Vládlo tu posupné mlčení; ptactvo a ostatní život uprchli před válkou do bezpečí. Jenom mouchy poletovaly, nařikajíce jako žebrota, tučné, kovové mouchy [...]. Smrt byla nablízku, bílá zaprášená smrt“* (V: 134–135) „[...] procházela se mezi balvany, oděná v ohnivě a železné roucho, chodila těžkým krokem, obklopená oblakem dýmu, natrpkým zápachem po opáleném střelném prachu, i ohlašovala se ječením, vytím a řinčením. Na koho prstem ukázala, ten musil s ní, ať chtěl nebo nechtěl“ (V: 200). Tuto napjatou atmosféru dokáže Poláček vygradovat biblickým obrazem: *„Zjevovala se smrt v ohnivém keři a mluvila k vojákům hlasem burácejícím.“* (V: 200)

Přenesme se nyní do každodennosti mírové doby. I bolení zubů dokázal spisovatel vyličit v akustických hodnotách: *„Bolest zubů nedá se uchlácholit ani domluvami ani domácími prostředky. Někdy léčivé prostředky pomáhají jenom potud, že z křiklavě červené bolesti se změní v namodralou traskavou bolest, která*

je tím protivnější, že nimravě škemrá a cosi neustále breptá jako slabomyslná žebračka. Bolest poněkud ulehne a hude jako tahací harmonika za zavřenými dveřmi. Najednou však kdosi otevře dveře a jimi se vyvalí kouř, kyselý zápach pivních splašků a prostořece zařinčí hudba. Nějaký mužik s oblýskanými rukávy tříská do klavíru a jeden rudý obličej se splihlými kníry mazlivě hude na harmoniku. Bolest řinčí jako pivní sklenice. Bolest zubů přepadá člověka náhle jako pes, když se v noci ubíráte podél plotu. Najednou vykvikne a náhle zahlomozí. Zmítá se, chřestě řetězem, a zběsile laje, slintaje nevědomou zlobou. Bolavému zubu jako hlídacímu psu nic nevysvětlíte a ničím neospravedlníte, nedorozumění nerozptýlíte.“ (PSF: 651–652⁴)

Na podporu našeho tvrzení o Poláčkově schopnosti pracovat se zvuky ještě jeden citát: „*A tak bloudě po ulicích, přemýšlel jsem o tom, proč každá nová epocha musí se počínati rámusem. Vojska starodávných národů, než se utkala v boji, řinčela zbrojí a častovala se navzájem v nadávkách. Ženy se vrhají do jarního úklidu s pokřikem. Komunisté zahajují sněmování s povykem a rámusem. Čím primitivnější tvor, tím dělá větší hluk. Nevstoupili jsme do života klidně a elegantně, nýbrž plnili jsme dům vrněním a vřískotem. Blahoslavení tiší, neboť odumírají. Život počíná se povykem. Pes, jenž je obrazem plebejské živosti, nemůže nezúčastniti se hluku. Není rámusícího povozu, k němuž by se pes nepřidal s hlasitým štěkotem. Nová vláda oznamuje se povykem. Nový šéf plní své úřadovny pobíháním, pokřikováním a hlučnými rozkazy. I nové botky vržou a dveře skřípají.“ (PSF: 306⁵)*

Přejdeme nyní od zvuků k lidskému hlasu. Se suchým ironickým humorem si Poláček bral na mušku především slavnostní projevy řečníků. Poslanec Fábera, který pravidelně zajížděl do svého rodného okresního města, aby zde svou přítomností přispěl k významným výročím, měl při projevu „*hebký, mandlový hlas a jeho řeč plynula ze rtů jako sladká šťáva přezrálé ryngle. Byl to hlas, jenž v kruhu přátel a za cinkotu pohárů často zapěl Mnoga ljeta,*

4. O bolení zubů. *České slovo*, 30. 11. 1930.

5. Jaro. *Tribuna*, 7. 3. 1926.

mnoga ljeta, mnoga ljeta, živio, Živio!! Živio!!! Jeho řeč se vinula v ladných ornamentech a rozjařovala posluchače jako vřelý čaj. Zvučela jako ladička, hladila po tvářích, ale současně přátelsky potrášala pravicí a poklepávala po zádech; a šuměla, šuměla jako sodovka“ (OM: 203). Na jiném místě, při projevu na srazu abiturientů, tentýž řečník „zdvihl hlavu, aby přehlédl zástup; otevřel ústa a v jeho hlase zaznělo sladké tremolo [...]. Lehce se pohybují poslancovy čelisti; štávnatý baryton hladil po tvářích a natrášal vnitřnosti; hlas mohutní, hlas burácí; podobně břečťanu na poslancově domě šplhá stále výš a výše, stane na okrouhlém obláčku a odtud pak rokotá jako zpěv skřivana. Posluchači mimoděk sledují dráhu tohoto hlasu; jejich zraky se pozdvihly až k vížce, jež kryla zvonek. Připomněli si uštěpačný hlas kovového srdce, jež každého rána svolávalo posluchače, jako by říkalo: Stu... denti – pojd'...te si – pro pět...ky. Mnohému starci s vyhaslými zraky zní tento hlas ještě dnes do tísnivých snů“ (OM: 226).

Z kompozičního hlediska jsou zajímavé situace, v nichž spisovatel používá pouze hlasy na způsob rozhlasové hry:

„Hlasy v lese: – Koupila jsem celou partii a chlapec bude mít na podzim obleček ... Platili jsme sakumpak třicet korun penze, ale ty porce se nedaly sníst... Tatínku, jak se jmenuje tahle kytička? ... To je, počkej ... jak se to jmenuje ... už jsem to měl na jazyku ... dej už jednou pokoj, pitomej kluku, víckrát tě nikam nevezmu...“ (PSF: 871⁶)

„Hlasy v hospodě: – Číšník: – Prosím, srnčí hřbet už není. Pán: – Tak mi dejte ... co bych si tak dal: No tak mi dejte třeba tu vepřovou. Číšník: – Prosím, vepřová už není. Pán: – Tak co tam máte? Číšník: – Byla by tam svíčková. Pán (truchlivě): – A tak mi dejte tu svíčkovou. Dáma: – Věruško, hezky papat polívčičku, taková dobrá polívčička, nebudeš-li papat polívčičku, tak nebude zmrzlinka ... Hlas: – Ukažte, tohle je vaše nejstarší? To není možné. Ono to roste jako z vody... Nadšený hlas: – Mein Mann hat mir aus Prag Frankfurter gebracht. Ich sag' Ihnen, ich hab' mich wirklich delectiert. Jiný nadšený hlas: – Byla nás taková veselá parta pohromadě.“ (Tamtéž)

6. Konverzace na letním bytě. *Lidové noviny*, 3. 8. 1935.

Podobně zachycuje i noční rozhovor vojáků v jedoucím vlaku vracějících se z dovolené na italskou frontu:

*„Jednou vám, pánové, přihasil si to od chádru takovej panák, vůl s plechovým límcem. Tohle mu nebylo recht, onohle mu nebylo recht, řve jako bejk. Ala náš dědek – nic, šavličkou mu vzdá počestnost a takový mu řekne slovíčko, že plechový límec zavřel hubu a byl jako pochcanej od čokla. Od tý doby jsme měli od něho pokoj.‘
‘Správně to s ním zaválel.‘ ‘S takovejma se to musí umět.‘ ‘Člověk se, pánové, nesmí bát, jinak by byl mezi lidma jako prodanej.‘ ‘Inu, to je svatý a dej ty hnáty pryč, uprdelil ses mně tady jako Turek na trafice.‘ ‘Když se ti to nelíbí, jdi si do svýho salónu. Máš tam kredenc a tébich.‘ ‘Neotvírej si hubu, u mě jseš mladík.‘ ‘Možná že jseš ještě větší mladík než já, ty cihláři.‘ ‘Ááá ... kdože je u tebe cihlář, ty železná moucho lantverácká?‘ ‘Cihláři, pojďte šlapat hlinu...‘ ‘Že to neřekneš ještě jednou...?‘ ‘Ale pánové, pánové... Jen klid a svornost. Cihláři sou náhodou dobrý kluci. Když byl někde fořr, kohože tam poslali? Osmadevadesátý! Ty to měli vytrhnout.‘ ‘Však lantveři také zkoušeli...‘ ‘To ti nikdo nebere...‘ ‘Čítám, hoši, že jsme na tom všichni stejně. Zadarmo nám lénunk nedávají...‘ ‘Bať, bať... nás už nemá nikdo rád...‘.“ (V: 132–133)*

Jistě by se nabízelo vysvětlit Poláčkův zájem o zvuky jeho židovským původem. Zůstanu však raději u střízlivé charakteristiky, z níž nám spisovatel vychází jako člověk ke zvukům nadmíru vnímavý, člověk bezpochyby hudebně nadaný a erudovaný, člověk, který bohatě čerpal z kulturního kapitálu své doby, což ostatně dokazují další indicie v jeho díle.

Nejsme však na literárněvědném sympoziu, ale na setkání zaměřeném mj. na problematiku hudebního folkloru a bádání o něm. Tudíž je záhodno se ptát, čím Poláček přispěl do této oblasti a čím může být jeho dílo folkloristům užitečné.

Především je zde svědectví zachycující stav dobového repertoáru, který je uveden vždy v souvislosti s konkrétní situací a interpretem, často zástupcem určité profese:

„A když přešla zima, tehdy opět ožil kopec na předměstí. Přišli řemeslníci a naplnili dům. Natěrači s kropenatými obličejí přinášeli džbery barev. Kamnář strkal svoji ježatou hlavu do kamen. Svištěl

hoblík, z něhož vylézaly spirály hoblin. Pak přišel malíř s omrzlým nosem a jeho šedivý, pařatý pomocník. Postavili štafle, kladli patrony na stěny a zpívali dvojhlasně: „My nic nechceme, / jenom co nám patří. / My chcem se smířit / s německými bratry. / My chcem svobodu, / obojímu národu, / Němcům ale nebudeme / nikdy v podrobu“. [...] Načež vylezli opět na štafle a spustili dvojhlasně: „On zapomněl na doby naší lásky, / on vypustil mě z duše docela. / Oženil se a já se byla di-hi-hívat, / jak svou milou vede z kostela. / Ó, loučení, ó, loučení.“ (DNP: 43–46)

Jinak je to s písní, která „s klamnou bujarostí chválí stav uhlířů: „My uhlíři černý, černý, / všem holkám jsme věrný – věrný, / kdyby nás nebylo, / čím pak by se topilo.“ Podle Poláčka ji „jest pokládati za nepovolenou licenci básnickou, protože stav uhlířů nepěje. Není rozmařilý a za holkama nechodí. Uhlíři nejsou švarní jako myslivečkové anebo vojíni. Holcám nervou mládí květ. Ale jsou drobné postavy a jejich řeč je drsná jako řeč věřitelů vůči liknavým dlužníkům. A s děvčaty nevedou frejírských hovorů, ale sypající jim do putny s hlomozným rachotem uhlí černé neboli hornoslezské, uhlí hnědé neboli falknovské hovoří řečí prudkou o politice ministerstva zásobování.“ (PSF: 300–301⁷)

Jako novinář jedinečným způsobem zachytil atmosféru trampského hnutí:

„Sotva se dá modřanský vláček v sípavý pohyb, spouštějí trampové své národní zpěvy. Nepějí starodávných písní jako naši předkové, marně bys čekal, že se z jejich hrdla bude ozývat píseň Krásný vzhled je na ten boží svět, la, la nebo Přijde jaro, přijde. Jejich zpěvy, to jsou písně mořských vlků z námořních špeluněk Long Islandu nebo Friska. Pacifik funí, koleje duní, jak si to šinem do dálavy. Když vlak opouští vinohradský tunel, tu rozléhá se krajinou zvuk balady: „Jmenoval se Haeward Bill, / narodil se v Nevadě, / svoji ženu propil v Arizoně, / zlato v Kanadě.“ „ú!“ Načež následuje skučení vlků „ú!“ „ú!“ „ú!“ V Braníku pak můžeme slyšeti smutnou píseň o Sing Singu, o zlatovlasé squaw od Michiganského jezera. A pak po celou noc ozývá se zpěv z hrdla trampů, vyjímaje chvíle, kdy žvýkají

7. O stavu uhlířů. *Tribuna*, 24. 1. 1926.

pražský salám. A když je vysype vlak, tu rozlezou se po krajině, vyhledávající své sruby v kaňonech Hodkoviček, v soutěskách zbraslavských Kordiller, rozbíjejí svoje stany na úbočích Sierry Nevady u Davle. Zažihají ohně před svými příbytky a upravují večeri z buvolího masa, které si přivezli v konzervách. A oddávají se divokému a nespoutanému životu v hlubokém srdci pralesa, nedbajíce řevu a mávání holí bledého muže s úředním odznakem, který tvrdí, že do lesa je přístup přísně zakázán a že překročení nařízení se trestuje podle platných ustanovení. Tak tomu je po celou neděli. A v pondělí se z Divokého Billa stane opět krotký Fanouš, dlouhý Jimmi se promění v Tonda a bledá squaw pod pseudonymem slečny Máničky sliní nit' a vyšívá křížovým nebo perličkovým stehem. Po další týden mlčí volání divočiny.“ (PSF: 557–558⁸)

Se stejným zájmem a ironií sledoval i vzrůstající oblibu jazzových kapel:

„Co je taková obyčejná kapela proti jazzu? [...] Jaký úchvatný pohled poskytuje? [...] Kromě obyčejných nástrojů, jako jsou housle nebo trumpety, nalézáme tu zlaté a stříbrné saxofony, nejpodivnější zkroucené trouby a všelijaké věci, jichž účel neznám a které si netroufám popsat. Jenom bicí náčiní, to už je hotová továrna. Jazz totiž neodmítá žádný předmět, který vydává zvuk. Přijímá vděčně jakýkoliv příspěvek k provozování hluku. Nikdo by nebyl překvapen, kdyby se jazzová kapela jednou rozšířila o vrata, která skřípou, o automobilovou houkačku, o zrezivělou pumpu, plácačku na klepání koberců a dámu, která plísni služku. Všechno to dohromady může tvořit dobrou hudbu. Obyčejná kapela před zahájením koncertu ladí své nástroje. [...] Jazz však začíná bez výstrahy. Z ničeho nic najednou se vymrští páni, kteří sedí v první řadě, obrátí se tváří k nebi jako slepice, když pije, a jejich nástroje zařvou. Když se tak hrubě osopí na obecenstvo, klidně si sednou, jako by se nic nestalo [...]. Rád se také dívám, když se jazzová kapela shromažďuje. Připadá mi to, jako když se žáci trousí do školy. Obyčejně přichází první basista. To je přespolní žák, který má asi dvě hodiny do školy, a proto si musí přivstat. [...] Pianista mívá sice význam, ale je zpučný a nekolegiální. [...] Podívejme se, jak tahle jazzová kapela

8. Trampové dnů sobotních a nedělních. *Večerní České slovo*, 23. 5. 1929.

hraje. Hudou-li nějaký učený kousek, například operu, tváří se, svatouškově mírumilovně, sladce, povznešeně. Na dirigentově tváři můžeme si přečíst celou škálu pocitů, která je vlastní lidskému pokolení. Snivost, nadšení, laskavost, strach, ba i hněv. Když však udeří hodina, kdy má jazz vyhrávat k tanci, tu do těch lidí vjede sám ďábel. Houslisté odloží své nástroje a chopí se saxofonu. Dirigent se z profesora promění v křepčícího dervíše. Počíná se skandál. I ten hodný a seriózní žák basista počíná se pitvořit. Zapomíná na rodinu, na vlast i na dobré vychování a poskakuje kolem basy, až mu šosy lítají. Jazz se podobá v té chvíli kleci s opicemi. Co přitom vyvádí muž, který obsluhuje bicí nástroje, to už přestává všechno. Hraje rukama i nohama. Vírí na bubínek, kope do bubnu, někdy třískne do tympanu, jindy zase bez viditelného důvodu cinkne do trianglu, pak se zase obrátí, chopí se paliček a zabrnká na xylofon; pak všeho nechá, popadne jakési mašlovačky a mastí jimi všechno, co mu přijde pod ruku. [...] A obecnstvo se tomu nediví a na parketu střídají tanečníci dlouhé kroky s krátkými, někdy si poskočí, někdy zavrtí zadnicí a tváří se k tomu tak vážně, jako by uvažovali, jak dlužno okolkovat žádost o hypotéku.“ (PSF: 929–930⁹)

Velkou pozornost věnoval Poláček hudbě provozované na ulici – Armádě spásy, flašinetářům a válečným invalidům.

„Hudba a zpěv Armády spásy náleží k nejméně potěšitelným zjevům pouličního života. Myslím, že hudební produkce této instituce činí z lehkých hřištníků zatvrzelé hřištníky, a kdo vyslechl na Staroměstském náměstí jeden program, ten odchází s pevným přesvědčením, že je lépe utonout v bahně hříchu, než kráčet do nebeského království s kutálkou Armády spásy. Hlasatelé evangelia pomocí tahací harmoniky a plechových nástrojů nejsou u nás váženi a obecné mínění je, že by bylo lépe pro ně i pro nás, kdyby se svojí muzikou vtrhli do krajů méně civilizovaných. Národ muzikantů musí být zatvrzelý proti útoku barbarské hudby a popularita vojínů Krista bude vždy v této zemi skrovná. Příroda neobdařila svou přízní Armádu spásy, ale velmi na ni zanevřela, odepřevši jí dar hudebního sluchu.“ (PSF: 540¹⁰)

9. Divám se na jazz. *Lidové noviny*, 15. 8. 1936.

10. Armáda spásy s polní kuchyní. *Večerní České slovo*, 2. 3. 1929.

„Po válce se v živnosti žebrácké mnoho změnilo. Řady žebráků byly rozmnoženy o ‚naše čacké hrdiny‘, jak se uboží vojáci nazývali ve zprávách generálního štábu. Vojáci nechali zdraví ve všech koutech Evropy a nyní válečným mrzákům nezbyvá nic jiného než jít do ulic a nastavovat dlaň. Nechtějí almužnu zadarmo, na dvorech a v průjezdech konají hudební zastaveníčka. Hrají mnohdy tak krásně, že slzy štípají v očích. Znáám jednoho invalidu, který hraje se smyčcem, připevněným k protéze pravé ruky, Jeho druh ho doprovází na harmoniku. Oba jsou opravdoví virtuosoové, pokud tomu rozumím. Jeden sedává na mostě a hladí smyčcem pilu, z níž vyluzuje kvilivé tóny. Někteří, jsou to zpravidla váleční slepci, vyrobili si skříňku, ve které jsou všelijaké loutky lidí a zvířat. Když se točí klikou, tehdy figurky poskakují a tancují za doprovodu dudlavé hudby.“ (PSF: 766¹¹)

Podobně jako Karel Čapek v *Písniích lidu pražského*¹² se i Poláček věnoval charakteristice městské pololidové tvorby. V záplavě módních trendů poukázal na jepičí život některých písní:

„Bylo by zajímavó napsati studii o psychologii odrhovačky. Totiž zjistiti, jakým způsobem stává se z popěvku odrhovačka. Víme, že odrhovačka vynoří se náhle a netušeně; najednou z ničeho nic je jí plno; je neodbytná a dotěrná a lepí se jako babí léto na obličej; všude se zpívá, řve, huláká, hvízdá a hraje. Svět se naplní odrhovačkou; a mimoděk ji pějše také. Loni tuhle dobu na Petrském nábřeží výrostci z pernikového Františku sedávali na zábradlí u vody a zpívali za tichých letních nocí; ‚A jeje-jejeje! Co se to se mnou děje? Sukýnky se mně krátí – co tomu řekne máti!‘ Tato píseň pěla se s citem a táhla se jako turecký med. Slavně kralovala píseň: ‚A jeje-jejeje!‘ Nebylo pro ni hnutí. Flašiny v Rostokách a v Chuchli huhňaly a kvílely. ‚A jeje-jejeje!‘ Na dvorech žebráci: ‚A jeje-jejeje!‘ Harmonikáři ve výčepech: ‚A jeje-jejeje!‘ Avšak přešlo pár neděl a kde jsi, překrásná písní? ‚A jeje-jejeje?‘ Zapadla. Ztratila se. Udělala místo jiné královně ulice. Tato nová královna netáhne se jako turecký med: Je to frajerský šlapák: ‚Když mě má panenka nechce ráda mít, / nepůjdu se přece utopit, carara.‘ [...] Avšak ve městě Praze je zařízení takové,

11. Noví žebráci. *České slovo*, 18. 12. 1932.

12. Čapek, Karel 1925: *Pisně lidu pražského*. *Přítomnost* 2, č. 1, s. 3–9. Knižně poté vyšlo v roce 1931 jako součást publikace *Marsyas čili na okraj literatury*.

že denní ruch ztichne pouze proto, aby udělal místo noční zpěvnosti. Ulice rozhlaholí se hudbou a rámušem. Z výčepu: „Když mě má panenka nechce ráda mít...“, břink! Pivním táckem o stůl. Naproti je vinárna: „Když mě má panenka nechce ráda mít.“ U piana starý Bém, jak hlásá světelný nápis nad vchodem. Slyš! Za devátou stěnou šelestí, škundá a chrochtá gramofon: „Když mě má panenka...“. Z kasáren je slyšet harmoniku. Vojáci mají čepici se štítkem na ucho: „Když mě má panenka...“. Ovšem, pouze před desátou. Po desáté musejí býti vojáci pod dekou. Po této hodině však hornista troubí pořád jakési signály, čert ví proč. Patrně je takový rozkaz. Byli lidé, kteří na tuto noční zpěvnost velmi hubovali. Chodili na policejní ředitelství a říkali, že chtějí v noci spát, a ne poslouchati písničku „Když mě má panenka...“. Povídalo se také, že se něco stane. Prý vyjde zákaz nočních produkcí. Psalo se o tom v novinách. Tyhle pověsti utichly, ale neutichly noční zpěvy. Policejní ředitelství je asi toho názoru, že hudba zušlechťuje. Spát také je dovoleno. Možná si přetáhnout peřinu přes hlavu; vezmi prášky; počítej do tisíce; modli se otčenáš pozpátku; to všechno není policejně zakázáno. Avšak proti písni „Když mě má panenka...“ nelze činiti ničeho. Jen dočkejme. Brzy, brzičko bude nová píseň. Přijde, ani se nenadějeme. A potom, kde jsi, ó, panenko, co nechceš ráda mít?“ (PSF: 218–220¹³)

Některé z písňových textů podrobil Poláček analýze.¹⁴ Na dvou lidových písních – slovenské *Pásol Jano tri voli u hája* a české *Když jsem já ty koně pásal* dokonce z právního hlediska¹⁵ vysvětluje okolnosti jejich vzniku a odlišnost obou národů.

„Různé politické osudy, nesterýný temperament učinily ze dvou větví stejného kmene zásadně odlišný národnostní charakter. Různost těchto charakterů demonstrují nám nejlépe česká a slovenská píseň. [...] Obě pojednávají o následcích polního pychu. Slovenská: *Pásol Jano tri voly u hája*... Nějaký Jano pásal dobytek u háje. Najednou se zjevili hajduci, byli to ovšem uherští zbojníci. A pravili: „Daj nám, Jano halenu, prepásols nám jatelu.“ Jano jim ovšem halenu nedá, ale radši se s nimi porovná. Porovnal se s nimi, pustil

13. „Když mě má panenka ráda nechce mít“ a jiná próza. *Tribuna* 6. 7. 1924,

14. Např. Píseň o slavném loupežníkovi Rinaldovi (PSF: 55–59).

15. Po maturitě v rodném Rychnově nad Kněžnou odešel Karel Poláček na přání rodičů do Prahy studovat práva.

se s nimi v junácký mejdan, ale hajduků bylo více, Proto to Jano odnesl. Hajduci jej ubili. – Všimněte si právníckého podkladu celého případu. Píseň charakterizuje zvláštní právní poměry v zemích koruny svatoštěpánské. Předně není zjištěno, že Jano pásl na cizím. Za druhé je otázka, měli-li oni pánové, kteří volali pro domnělý pych Jana k odpovědnosti, legitimaci, aby jej proto pokutovali. Zdá se, že nikoliv; že to byli skutečně ,hajduci, ti uherští zbojníci'. A jejich právní postup charakterizuje maďarskou justici. Na místě chtěli bez dlouhých soudních cavyků od Jana halenu, Jano haleny nevydá a chopí se svépomoci, která je velmi rozšířena v primitivních právních poměrech. Počíná si udatně, ale podlehne přesile. Píseň má baladicky pochmurný ráz a končí se velmi poeticky tím, že ,leží Jano zabitý, rozmarýnom przykrytý'. A teď k české písni Když jsem já ty koně pásal. Nějaký pán pásal koně a přišla na něj ,dřimo-dřimo-dřimotička – koně vešli do žita'. Tu objevil se rozezlený sedlák, zatřásl spáčem a zvolal: ,Co ty šelmo, co tu děláš?' A nyní rozpředl se mezi nimi tento rozhovor: Čeledín se probudil, zazíval a pravil: ,Víte, hospodáři, já tento... já jsem si, pravda, trochu zdříml, a koně šli do škody. To chyba, to' se ví. Ale nejsem žádná šelma, abyste věděl. Já jsem hodné matky syn. Vy jste, to' se ví, sedlák a já jsem jenom čeledín. Ale toho šelmu si od vás nedám líbit. Kdyby mi to jiný řekl – tomu bych se postavil... ' A vidíme v duchu onoho pasáka, kterak se zdvihl, sebral koně a odcházeje domů liboval si, jak to tomu sedlákovi pověděl. Pak šel jistě do hospody, vypravoval tam onen výstup a dodal, že se měl co držet, aby tomu sedlákovi neukázal, co dovede. A pak si poručil ještě jednu na zlost.“ (PSF: 327–328¹⁶)

Téměř dokumentárním způsobem Poláček zachytil repertoár tzv. vojenských písní, jak českých, tak německých v období první světové války.

„Setník Klofanda se obrací a kývá na šikovatele; ten běží k němu, důstojník se naklání a něco velí. Šikovatel Tichatschke křičí: ,Singen!' Němečtí jednoročáci se vypjali a spustili: Drei Lilien, drei Lilien,/ die pflanzt' ich auf mein Grab, caratata... Ráz dva, táz dva. Bajonety zvoní, řada se vlní a kuň setníkův elegantně vrtí zadkem. Líbí se mu vojenský zpěv. Němci začínali druhou sloku, ale důstojník mává rukou. ,Die tschechische Mannschaft soll singen,‘

16. Češi a Slováci. *Tribuna*, 13. 6. 1926.

velí šikovateli. ‚Češi zpívat!‘ opakuje Tichatschke rozkaz. Profesor Pošusta zdvihl rukou a počal: ‚Pod Prešpurkem kraj Dunaja...‘ Avšak setník Klofanda zavrtil hlavou a šikovatel křičí: ‚Herstellt!‘ Zpěv uniká. ‚Fragen sie die Mannschaft, ob sie die Baruska können,‘ vzkazuje setník šikovateli. Technik hláska zazpíval: ‚Když jsem já šel od Vršovíc na posvěcení...‘ Sto hlasů vpadlo: carara, na posvěcení, / ona byla celá bílá, / líbila se mi. ‘ A zpíval stavitel Hlasivec, zpíval dr. Oskar Taussig, zpíval studující Štědrý, učitel Herzán. Mladí, staří, břichatí, plešatí pěli jako děti na výletě. Stejnokroj smazal všechny rozdíly a všech se zmocnila jará družnost a dětinská bezstarostnost. Co bude zítra, nevíme. Lékárníci, advokáti, prokuristé, učitelé pošinuli čapky na stranu. I profesor Pošusta zpíval: ‚Má roztomilá Baruško, vem mne s sebou na lůžko...‘ (HTB: 210–211)

Nakonec i v souvislosti s tématem konference oceníme Poláčka jako mistra synekdochy: ‚Jenomže člověk nemá bejt žádněj ejchuchu, aby pak nepřišlo ouvej.‘ (V: 144)

* * *

Prozaické a žurnalistické dílo Karla Poláčka je až nápadně protkáno odkazy na zvuky a tóny. Spisovatel je uplatňoval jednak jako stálý prostředek charakteristiky osob, prostředí a situací, jednak v rovině tematické. Ve své každodenní novinářské praxi si všímal hudebních projevů, z nichž jedny odcházely s mizejícím světem, druhé naopak nabývaly na síle. Nejen Poláčkovy fejetony a sloupky, ale celé jeho prozaické dílo podávají svědectví o zpěvním repertoáru obyvatel Čech, počínaje dobou před vypuknutím první světové války až po konec 30. let minulého století.

Nakolik byl sám Poláček veden k hudbě, o tom můžeme pouze spekulovat na základě autobiografických prvků v jeho prozaických dílech. Jeho většině čtenářů dobře známé „chození do houslí“,¹⁷ jež patřilo ke společenskému bontonu obyvatel maloměsta, potrápilo nejedno dítě, na druhé straně však tvořilo základ všeobecné hudebnosti. Podpora hudebnosti, systematicky pěstovaný kladný vztah k hudbě, který vytvořil potřebu hudbě naslouchat a v lepším případě ji i provozovat, to vše tvořilo kulturní kapitál tehdejší společnosti, jehož Poláček coby všímavý autor neváhal ve svém díle využít.

17. Časté zmínky o něm najdeme zejména v autobiograficky laděné knize *Bylo nás pět*.

Prameny a literatura:

- ČAPEK, Karel 1925: Písň lidu pražského. *Přítomnost* 2, č. 1, s. 3–9.
- BNP – POLÁČEK, Karel 1960: *Bylo nás pět*. Praha: Československý spisovatel.
- DNP – POLÁČEK, Karel 1994: *Dům na předměstí*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.
- HTB – POLÁČEK, Karel 1994: *Hrdinové táhnou do boje*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.
- OM – POLÁČEK, Karel 1994: *Okresní město*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.
- PSF – POLÁČEK, Karel 2001: *Povídky. Sloupky. Fejetony*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.
- V – POLÁČEK, Karel 1994: *Výprodáno*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.

Music and Tones in the Works of the Writer Karel Poláček

Based on her reading experience of certain works by the Czech writer Karel Poláček (1892–1945), the author noticed his striking interest in the acoustic environment. Fortunately, Poláček's collected works were made available in the 1990s, including a substantial part of his journalistic texts, so the author could confirm her hypothesis by analysing Poláček's works. She has concluded that Poláček's interest in the sound world permeated his entire work. This could be distinctly observed on the linguistic level, where the world of sound is expressed through sonic and expressive means. On a thematic level, Poláček's interest in the acoustic environment is evident in his attention to folk, semi-folk, and Czech tramp songs, their bearers, and musical performances in Prague entertainment venues, streets, squares, and peripheries. As the author has also noted, Poláček's literary treatment of military songs (of the Austro-Hungarian army) and the beginnings of jazz bands are quite interesting and useful for understanding the repertoire of the time.

Key words: Czech interwar literature; Karel Poláček; text analysis; acoustic environment; tramp song; military song; folk song; beginnings of jazz in Prague.

Medailony autorů:

Lee Bidgood, PhD, je docentem na Katedře apalačských studií na East Tennessee State University v Johnson City, kde vyučuje kurzy etnomuzikologie a studia bluegrassu, americké lidové a tradiční hudby. Je také vedoucím hudebního seskupení Global String Band a mandolínového orchestr ETSU. Na základě jeho výzkumu bluegrassové hudby v České republice vznikl film *Banjo Romantika* (2015) a kniha *Czech Bluegrass: Notes From the Heart of Europe* (2017).

Kontakt: BIDGOOD@mail.etsu.edu

Mgr. Ondřej Daniel, Ph.D., pracuje jako historik v Seminári o obecných a komparativních dějin v Ústavu světových dějin Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Je zakládajícím členem Centra pro studium populární kultury. Publikoval práce o úloze subkultur a násilí ve vývoji postsocialistické české populární kultury. V současnosti se zabývá výzkumem vztahu třídy akultury v současné české společnosti.

Kontakt: daniel@mdw.ac.at

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

David Livingstone, Ph.D., učí na Katedře angloamerických studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého. Ve své akademické práci se zabývá tématy jako Shakespeare, britský modernismus, dětská literatura a americká lidová hudba.

Kontakt: Livingstone@seznam.cz

Mgr. Jakub Machek, Ph.D., působí na katedře Mediálních studií Metropolitní univerzity v Praze. Ve svém výzkumu se zabývá vztahem mezi populární kulturou a českou společností od konce 19. století do současnosti. Je autorem monografie *Počátky populární kultury v českých zemích* (2017), spolueditoval několik kolektivních monografií.

Kontakt: jakub.machek@mup.cz

Jiří Moravčík je hudební publicista na volné noze věnující se world music a tradiční hudbě. Vedle spolupráce s hudebními periodiky (UNI, Harmonie, Folk, Crossroads) publikoval také v časopisech Reflex, Respekt a v denním tisku. Přípravuje a sám uvádí pořady na stanici Český rozhlas Vltava a v Českém rozhlase Hradec Králové.

Kontakt: jiri.moravcik@world-music.cz

Prof. PhDr. Martina Pavlicová, CSc., vystudovala etnologii na brněnské filozofické fakultě. Po absolvování interní vědecké aspirantury zde od roku 1992 působí v Ústavu evropské etnologie. Kromě historiografie a teorie etnologie se zaměřuje především na studium folkloru a folklorismu.

Kontakt: pavlicov@phil.muni.cz

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

PhDr. Jan Sobotka absolvoval obor knihovnictví a vědecké informace na Filozofické fakultě UK v Praze, působí v Národní knihovně. Od roku 1990 publikuje v hudebních periodikách a denících; spolupracoval s několika rozhlasovými stanicemi. Věnuje se především historii revivalu lidové hudby. Aktivně provozuje tradiční blues a blízké žánry.

Kontakt: brokenharp@centrum.cz

Mgr. 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 působí na brněnském pracovišti Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i. 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

Mgr. Barbora Turčanová získala bakalářský titul na Katedře etnologie a folkloristiky Univerzity Konstantína Filozofa v Nitre, poté absolvovala magisterské studium v Ústavu evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, kde pokračuje v doktorském studiu. Ve svém výzkumu se zaměřuje na proměny venkovské hudební kultury. Ústředním tématem jejího výzkumu je dechová hudba.

Kontakt: bobaturcanova@gmail.com

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@eu.cas.cz

PhDr. Marta Ulrychová, Ph.D., působila do roku 2019 na katedře antropologie Západočeské univerzity. Zabývá se hudebním životem západočeského regionu, publikuje v regionálním tisku, přispívá do časopisu PLŽ (Plzeňsky literární život) a Hudební rozhledy. Je předsedkyní spolku Genius loci českého jihozápadu, zaměřeného na kulturní dědictví regionu.

Kontakt: marta.ulrichova@gmail.com

PhDr. Iivi Zájedová, Ph.D., vystudovala Fakultu sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze. V letech 2000–2016 působila na Tallinnské univerzitě, od roku 2000 přednáší také na Fakultě sociálních věd UK o pobaltské regionální spolupráci. Posledních deset let se zabývá také výzkumem folklorního hnutí v Estonsku i v estonských diasporách.

Kontakt: iivi.zajedova@gmail.com

Notes on Contributors

Lee Bidgood, PhD is associate professor in the Department of Appalachian Studies at East Tennessee State University in Johnson City, TN, USA, where he teaches courses in ethnomusicology and in Bluegrass, Old-Time, and Roots Music Studies; he also leads the Global String Band and the ETSU Mandolin Orchestra. His research on bluegrass music in the Czech Republic led to the film *Banjo Romantika* (2015) and the book *Czech Bluegrass: Notes From the Heart of Europe* (2017).

Contact: BIDGOOD@mail.etsu.edu

Mgr. Ondřej Daniel, Ph.D. works as a historian in the Seminar on General and Comparative History within the Department of Global History at Charles University's Faculty of Arts (CZ). He is a founding member of the Centre for the Study of Popular Culture. He published works that synthesized his research on the role of subcultures and violence in the development of post-socialist Czech popular culture. His current work examines intersections of class and culture in contemporary Czech society.

Contact: daniel@mdw.ac.at

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

David Livingstone, Ph.D. teaches at the Department of English and American Studies, Faculty of Arts, Palacký University (CZ). His academic interests include Shakespeare, British Modernism, Children's Literature and American Folk Music.

Contact: Livingstone@seznam.cz

Mgr. Jakub Machek, Ph.D. lectures in the Department of Media Studies at the Metropolitan University Prague (CZ). In his research he deals with Czech popular culture from the end of the 19th century until the present day. He is the author of the monograph *Počátky populární kultury v českých zemích* [The Emergence of Popular Culture in the Czech Lands] (2017) and he has co-edited several collections of essays.

Contact: jakub.machek@mup.cz

Jiří Moravčík is a free-lance music publicist specializing in world music and traditional music. He cooperates with musica magazines (UNI, Harmonie, Folk, Crossroads) and in addition, his articles were published in the daily press too. He prepares programs on music and comments on them for Czech Radio Vltava and Czech Radio Hradec Králově.

Contact: jiri.moravcik@world-music.cz

Prof. PhDr. Martina Pavlicová, CSc. graduated in ethnology from the Faculty of Arts, Masaryk University, Brno (CZ). She started her academic path as a research fellow there, and since 1992 has been working at the Institute of European Ethnology, Masaryk University. Her research interests include historiography, the theory of ethnology, and the study of folklore and folklorism.

Contact: pavlicov@phil.muni.cz

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), University of Toronto (CAN), and elsewhere. With her lifelong interest in the media and ethnic, folk, and bluegrass music of English-speaking countries, she has helped promote the popularity of these genres in the Czech lands.

Contact: irenap@volny.cz

PhDr. Jan Sobotka graduated from the Faculty of Arts, Charles University, Prague (CZ) in library science and information science. He works at the National Library, Prague. Since 1990, he has published materials on the folk song revival in a variety of media, including radio. He is an active performer of blues music and related genres.

Contact: brokenharp@centrum.cz

Mgr. et Mgr. Milan Tesař is editor-in-chief of the Music Department of Radio Proglas. In his music writing activities, he cooperates with other Czech media (the Harmony and UNI magazines, Katolický týdeník / Catholic Weekly, the 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, Brno branch. 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 the preparation of song editions.

Contact: marta.toncrova@seznam.cz

Mgr. Barbora Turčanová did her bachelor's degree at the Department of Ethnology and Folklore Studies at the Constantine the Philosopher University in Nitra (Slovakia), then gained her master's degree at the Department of European Ethnology at the Faculty of Arts of Masaryk University in Brno (CZ), where she continues her doctoral studies. In her research, she focuses on the transformations of rural musical culture, especially brass band music.

Contact: bobaturcanova@gmail.com

PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D. works at the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, Brno branch. Her research interests include music folklore, folklorism, ethnocultural traditions in current society, and the popularization of folklore sources. She was an editor of the ethnological peer-reviewed journal *Národopisná revue* from 1997 and has been its editor-in-chief since 2018.

Contact: uhlikova@eu.cas.cz

PhDr. Marta Ulrychová, Ph.D. was a lecturer at the Department of Anthropology, University of West Bohemia, Pilsen (CZ) until 2019. 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 cooperates with *Plzeňský literární život* (Pilsen Literary Life). She is the president of the *Génius loci českého jihozápadu* (Genius Loci of the Czech South-West) association, which focuses on the cultural heritage of the region.

Contact: marta.ulrichova@gmail.com

PhDr. Iivi Zájedová, Ph.D. graduated from the Faculty of Social Sciences, Charles University, Prague (CZ), where she has been a lecturer in Baltic Area Regional Cooperation since 2000. In 2000-2016, she also worked at Tallinn University (Estonia). In the past decade, her research has included the folklore movement in Estonia and its diasporas.

Contact: iivi.zajedova@gmail.com



Účastníci kolokvia / Participants of the colloquy. Náměšť nad Oslavou 2021



Lucie Uhlíková a Marian Friedl demonstrují „házení peněz do cimbálu“ / Lucie Uhlíková and Marian Friedl demonstrating „throwing money at the dulcimer“



Irena Příbylová



Jakub Machek



Prezentace švédského dua Swedish duo Väsen / Presentation of Swedish duo Väsen



Všechna foto / All photos by Kamila Berndorffová 2021

Z mezinárodního kolokvia konaného od roku 2003 v Náměšti nad Oslavou v rámci hudebního festivalu Folkové prázdniny dosud vyšly tyto sborníky:

1. *Od folkloru k world music / From Folklore to World Music* (2003)
2. *Od východu na západ a od západu na východ / From the East to the West and From the West to the East* (2005)
3. *Kouzla ve world music / The Magic of World Music* (2006)
4. *Mé srdce je na Vysočině / My Heart's in the Highlands* (2007)
5. *Hledání kořenů: Nepřerušená cesta / Searching for Roots: A Journey Uninterrupted* (2008)
6. *Smích a pláč / Lough and Cry* (2009)
7. *Od folkloru k world music: Hudba a rituál* (2010)
8. *Od folkloru k world music: Cesty za vizí* (2011)
9. *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry* (2012)
10. *Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie* (2013)
11. *Od folkloru k world music: Svět v nás, my ve světě* (2014)
12. *Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu* (2015)
13. *Od folkloru k world music: Na počátku bylo...* (2016)

14. *Od folkloru k world music: Zrcadlení* (2017)
15. *Od folkloru k world music: O paměti* (2018)
16. *Od folkloru k world music: Hudba a spiritualita* (2019)
17. *Od folkloru k world music: Hudba a prostor* (2020)

Všechny sborníky jsou dostupné online na webu Folkových prázdnin
(<https://www.folkoveprazdniny.cz/kolokvium-uvod>)



MINISTERSTVO
KULTURY



Město
Náměšť nad Oslavou

Od folkloru k world music: Hudba a kapitál

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia
konaného ve dnech 27.–28. července 2021 v Náměšti nad Oslavou.

Redigovaly Irena Příbylová a Lucie Uhlíková.

Překlady: Irena Příbylová, Barbora Turčanová

Jazykové korektury: Bobby Pacewicz, 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 a Města Náměšť nad Oslavou.

Tisk: Printworld, Messering 5, DE-09603 Drážďany

Náklad 200 ks

228 stran

Náměšť nad Oslavou

2021

ISBN 978-80-907033-5-3

ISSN 2336-565X