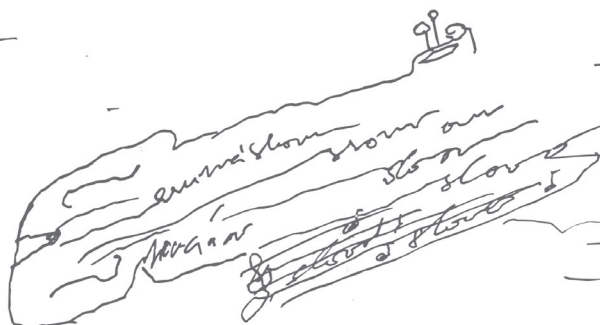


Od folkloru k world music:

HUDBA A SLOVO

Redigovaly Irena Příbylová a Lucie Uhlíková



Městské kulturní středisko, Náměstí nad Oslavou

2022

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia *Od folkloru k world music: Hudba a slovo*, pořádaného Městským kulturním střediskem v Náměšti nad Oslavou v červenci 2022. Setkání se uskutečnilo s finanční podporou Ministerstva kultury a města Náměšť nad Oslavou.

From Folklore to World Music: Music and Words international colloquy was organized by the Municipal Culture Centre in Náměšť nad Oslavou, Czech Republic, in July 2022. 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, 2022

ISBN je 978-80-907033-6-0

ISSN 2336-565X

OBSAH

Úvodem	5
Introduction	7
<i>Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková</i>	9
Když <i>hep hep</i> není <i>hop hop</i> : folklorní kulturní dědictví v kontextu politické korektnosti	
<i>Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková</i>	28
The Folk Song Cultural Heritage in the Context of Political Correctness: When <i>hep hep</i> is not <i>hop hop</i>	
<i>Marta Ulrychová</i>	50
Dudy, zpěv a poudačky aneb opožděná gratulace do západních Čech	
<i>Barbora Turčanová</i>	62
„Dechaři“ versus „překližkáři“: terminologické sondy do oblasti moravské dychovej hudby	
<i>Ivi Zájedová</i>	72
Estonský epos Kalevipoeg: odraz lidového zpěvu i neustálá hudební inspirace	
<i>David Livingstone</i>	82
The Word of God Made Song: The Cultural Impact of the African American Spiritual	
<i>David Livingstone</i>	93
A slovo se stalo písní: kulturní dopad afroamerického spirituálu	
<i>Matthew Sweney</i>	105
Luke the Drifter: Hank Williams’ Spoken Word Alter Ego	
<i>Matthew Sweney</i>	116
Tulák Luke: Hank Williams a jeho alter ego pro mluvené slovo	
<i>Irena Přibyllová</i>	127
Tajemství písňových textů Billa Monroea	

<i>Irena Přibyllová</i> The Secret of Bill Monroe's Song Lyrics	140
<i>Aleš Opekar</i> Od amerických spirituálů k české lidové baladě: Spirituál kvintet a zdroje jejich písňových textů v průběhu šesti desetiletí	153
<i>Lee Bidgood</i> Reflecting on Retexting of Songs: History, Case Study, and Engagement	175
<i>Petr Dorůžka</i> Hudba jako rychlovlak přes jazykové bariéry	184
<i>Jiří Moravčík</i> Historie a záchrana historických rukopisů z bájného města Timbaktu	193
Medailony autorů	205
Notes on Contributors	208

Od folkloru k world music: Hudba a slovo

Úvodem

O tom, že slovo živé – mluvené a zpívané – je základem pro slovo literární a umělé, psal již český literární vědec Bedřich Václavek (1897–1943), který se věnoval studiu lidové a zlidovělé písně zejména skrze jejich slovesnou složku. Vztah hudby a slova nalezneme v různých žánrech napříč historickými epochami, sociálními vrstvami a uměleckými styly, jež odrážejí obsah náboženský či světský – oratorium, opera, opereta, kuplet, šlágr, muzikál, ale i ukolébavka či dětská písnička. Stejně tak slovo o hudbě či hudební inspirace konkrétním slovem – zachycenou myšlenkou, příběhem či poezií, spadá do tohoto vztahu, který může být těsný i volný a otevřený. Slovo může hudbě vtisknout někdy nečekané poselství, může pohladit na duši, rozesmát, rozplakat, může být ale také sociální žalobou či políčkem do tváře. Hudba slovo umocňuje, ale může být i hudba beze slov, která přesto vypravuje.

Inspirativní téma „hudba a slovo“ zastřešovalo letošní již devatenáctý ročník mezinárodního kolokvia *Od folkloru k world music*, které se koná v rámci multižánrového hudebního festivalu Folkové prázdniny v Náměšti nad Oslavou. Jako každoročně se setkání zúčastnili nejen zástupci akademické a publicistické obce, ale i další zájemci o hudbu lidovou, populární, folkovou, etnickou a world music. Akce proběhla stejně jako v minulých dvou letech kombinovaným způsobem: většina referujících se kolokvia zúčastnila osobně, zbytek využil možnosti prezentovat svůj příspěvek online.

Program dvoudenního setkání bývá pravidelně rozdělen na část věnovanou folkloru – ať už v jeho tzv. první existenci, anebo v oblasti folklorního revivalu – a na část věnovanou hudbě etnické, populární, world music a dalším tzv. menšinovým žánrům. Často se však témata překrývají a nelze je jednoznačně oddělit. Bylo tomu tak i v letošním roce, kdy se většina přednášejících zaměřila především na texty písní. Hned úvodní referát řešil aktuální téma politické korektnosti hudebního folkloru nahlíženého očima dnešní společnosti. Další příspěvky se týkaly např. interpretů spojujících

své hudební nadání s vypravěčským talentem a hrou na dudy, dále hudební terminologie a muzikantského žargonu (na příkladu muzikantského žargonu z oblasti moravské dechové hudby) či estonského eposu *Kalevipoeg* jako inspiračního zdroje pro hudební a taneční tvorbu.

Několik mluvčích se zaměřilo na venkovskou hudbu USA – vyzdvihli význam mluveného blues (tzv. talking blues), překvapivě bohatého jazyka bluegrassových textů či nestárnoucího duchovního poselství černošských spirituálů. Další referující poukázali na možnosti i úskalí přenosu písňového textu (lidového, folkového, duchovního i světského) z kontinentu na kontinent; zdůrazněná byla vazba mezi USA a Českou republikou. Tištěnou podobu v tomto sborníku získaly jen některé příspěvky, přičemž některé jsou publikovány ve dvou jazykových verzích.

Dvoudenní kolokvium *Od folkloru k world music* je zajímavé nejen přednáškami, ale i následnými diskusemi, které obohacují a inspirují jak přednášející, tak publikum. Velmi očekávané je vždy i závěrečné setkání účastníků kolokvia s vybranými zahraničními hosty festivalu *Folkové prázdniny* – obě akce totiž sdílejí nejen místo, ale i hlavní téma. V roce 2022 v diskusi s účastníky kolokvia mluvily o svém vztahu k hudbě a slovu špičkové mladé interpretky z USA a Velké Británie – banjistka a zpěvačka Nora Brown a multiinstrumentalistky a zpěvačky sestry Rheingansovy, Rowan a Anna. Momentky z tohoto setkání jsou součástí fotografické přílohy sborníku. Ten stejně jako v minulosti přináší pestrou mozaiku přístupů k jednomu hlavnímu tématu a zároveň reflektuje aktuální vývoj v oblasti nonartificiální hudby „od folkloru k world music“. Věříme, že stejně jako všechny předchozí si najde své čtenáře.

From Folklore to World Music: Music and Words

Introduction

The fact that the living word—spoken and sung—is the basis for the literary and artificial word was already expressed by the Czech literary scholar Bedřich Václavek (1897–1943), who devoted himself to the study of folk and popular songs, especially through their verbal components. The relationship between music and words can be traced back to various genres across historical periods, social classes, and artistic styles, reflecting religious or secular content including oratorio, opera, operetta, couplet, schlager, musical, lullaby, or children’s song. Similarly, the relationship between word and music includes the musical inspiration of a certain idea, story, or poetry, as well as various texts about music. The word can affect music with a message that is sometimes unexpected: it can caress the soul, make us laugh, make us cry; it can also be a social indictment or a slap in the face. Music enhances the word, but there can also be music without words, which nevertheless tells a story.

The inspiring theme “music and words” headed the nineteenth international colloquium *From Folklore to World Music*, in Náměšť nad Oslavou, Czech Republic, in July 26–27, 2022. The event takes place alongside the multi-genre music festival Folk Holidays. It is intended not only for representatives of the academic and journalistic community, but also for others interested in traditional folk, popular, modern folk, ethnic, and world music. For health and safety reasons, this year’s colloquium was held in a combined manner, as in the past: most of the speakers attended the forum in person, while some took the opportunity to present their papers online.

The program of the two-day colloquium is regularly divided into a part devoted to folklore—either in its original existence or in folk revival—and a part devoted to ethnic, popular, and world music, as well as other related minority genres. Often, however, the topics overlap, as was the case in 2022, when most of the speakers focused on song lyrics. The opening paper dealt with the current issue of political correctness of musical folklore as seen through the eyes

of today's society. In other papers, the authors discussed outstanding performers who combine their musical talents with storytelling and playing the bagpipes; musical terminology and musician's jargon (using the example of Moravian brass band music), the Estonian epic *Kalevipoeg* as a source of inspiration for music and dance, and other word and music related areas.

Several speakers focused on the rural music of the USA—highlighting the importance of talking blues, the surprisingly rich language of bluegrass lyrics, and the timeless spiritual message of black spirituals. Several speakers pointed out the possibilities and drawbacks of transferring song lyrics (traditional and modern, spiritual and secular) from continent to continent, emphasizing the link between the U.S. and Czech Republic. Only a few of the many papers presented at the colloquium have made their way into print, and some are available in two language versions.

The two-day colloquium is interesting not only because of the presentations, but also for the subsequent discussions, which enrich and inspire both the speakers and audience. The final meeting of the colloquium is always highly anticipated, because participants meet the selected foreign guests of the Folk Holidays Festival. In 2022 in Náměšt' nad Oslavou, top young performers from the USA and Britain spoke about their relationship to music and word: banjo player and singer Nora Brown and the multi-instrumental singer sisters Rowan and Anna Rheingans. Pictures documenting the session are included in these pages. The volume, now in its 19th year, has maintained its original idea: to discuss one topic from several possible points of view, and to reflect on the current development of non-art music in the area “from folklore to world music.” We hope that the readers will enjoy the volume, as they have in the past.

KDYŽ HEP HEP NENÍ HOP HOP: FOLKLORNÍ KULTURNÍ DĚDICTVÍ V KONTEXTU POLITICKÉ KOREKTNOSTI

Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková

Požadavek na komplexní studium hudebního folkloru byl v české folkloristice přijat před více než sto lety, dvě složky písně – nápěv a text – ale byly a dodnes mohou být z mnoha důvodů studovány odděleně. Na jedné straně totiž platí, že jde o celek, v němž jedna složka podmiňuje druhou (nápěv svým způsobem determinuje počet slabik verše a naopak, vazba konkrétních nápěvů a textů je často regionálně specifická a skrze ni se studují charakteristické rysy folkloru jednotlivých regionů), na straně druhé obě složky fungují také samostatně – stejný nápěv se pojí s různými texty, varianty jednoho textu zase s různými nápěvy. Také dějiny zájmu o lidovou píseň dokládají, že hudba a slovo nebyly zkoumány rovnocenně. Důvody byly různé. Můžeme k nim přiřadit jak složitost hudebního zápisu oproti zachycení textu při samotném sběru, tak i různé účely související s dobovým kontextem či osobním zájmem badatelů. V romantismu se o texty lidových písní opírali básníci, inspirovali se v nich ke skládání tzv. ohlasů¹ i falz², v lidové slovesnosti hledali čistý národní jazyk, ale také národního ducha, jak to vidíme např. u Johanna Gottfrieda Herdera.³

1. Tzv. ohlas (ozvěna) představuje žánrový typ vzniklý stylizací poetiky lidové písně, v preromanticko-romantickém kontextu považované za estetický vzor. Ohlas usiluje o vyjádření nového obsahu prostřednictvím „národní“, zažitě formy (Peterka 2004: 457). Počátky ohlasové poezie spadají do konce 18. století, nejprve se objevují v anglické literatuře, v české literatuře se začínají uplatňovat na počátku 19. století. Spojeny jsou především s tvorbou F. L. Čelakovského.
2. K evropským falzům více viz Otáhal, Milan 1986: Význam bojů o rukopisy. In: *T. G. Masaryk a naše současnost II*. Praha: Nové cesty myšlení, s. 40–71. Dostupné z: <<http://www.rukopisy-rkz.cz/rkz/gagan/jag/rukopisy/dokument/otah-1.htm>>.
3. Srov. Johann Gottfried Herder 1778–1779: *Volkslieder*. 2 sv. Leipzig: Weygand (viz zejm. předmluva k druhému dílu).

V uměleckém prostředí můžeme v minulosti i současnosti nalézt dichotomii vztahu k lidovým písním, který je veden odděleně hudební či slovesnou linkou. A stejně tak je tomu v širokém spektru folklorního hnutí, kde na první pohled odlišení „původního lidového“ či „umělého autorského“ přínosu, ať již v hudební či taneční složce, často splývá. Zajímavým výzkumným „terénem“ je však pro folkloristické studium i v současnosti samotný folklorní materiál, který stál nejenom u zrodu odborného studia, ale zároveň do jisté míry kodifikoval i jeho předmět. Tradiční folklorní projevy jsou ve svých původních funkcích v podstatě již uzavřeny, jejich povaha a interpretace jsou ale stále aktuálním badatelským problémem.

O cenзуře i autocenзуře ve spojení s lidovou písní českých zemí a zejména s jejími edicemi bylo již v rámci náměšt'ského kolokvia pojednáno (Uhlíková 2012). Oficiální cenzura 19. století byla zaměřena na potírání všeho, co nějakým způsobem diskreditovalo náboženství či stát a ohrožovalo dobré mravy. **Dodržování společenských konvencí, estetických a etických** parametrů oficiální kultury (sdílené především měšťanskou společností a intelektuály) přímo podmiňovalo hodnocení, a tedy i úspěch, či neúspěch edičních aktivit jednotlivých osobností, které folklorní texty (nejen písně, ale také pohádky, pověsti ad.) vydávaly. Zmíněné společenské konvence umocněné ideovým zaměřením sběratelských aktivit, jež směřovaly k naplnění tehdejších vlasteneckých cílů a ideálů, ovlivňovaly ale už samotný terénní výzkum – víme, že mnozí sběratelé nezapisovali materiál, který nekonvenoval jejich přesvědčení. V případě textů písní šlo především o ty, jež obsahovaly obhroublý humor, drsnou satiru, erotické motivy a vulgarismy.⁴ Pokud byly zmíněné texty některými osvědčenými sběrateli zapsány, nebyly většinou do edic folklorního materiálu zařazovány, anebo byly cenzurou škrtnuty, popř. byl text upraven a inkriminované části byly změněny. Konkrétní příklady takového přístupu lze demonstrovat na edici

4. Např. sběratel František Sušil, katolický kněz, zapisoval často folklorní materiál na fáře či ve škole, kam si zval místní zpěváky, venkovské zábavy v hostincích nenavštěvoval, nedovoľoval ani, aby mu byly zpívány „neslušné“ písně (srov. Pavlicová 2012: 20; Uhlíková 2015: 341).

České národní písně (*Böhmische Volkslieder*), kterou především na základě tzv. guberniálního sběru⁵ vydal v roce 1825 Jan Ritter z Rittersberka (1770–1841).⁶

Původní verze:

*Šla židovka do Slanýho,
nesla žida zasranýho.
Žid se smál, až prskal.*

Otištěná verze:

*Šla židovka do Slanýho,
nesla žida opilýho.
Žid se smál, až prskal.*

(Markl 1987: 247, č. 33 – Plzeňsko, Chrudimsko)

*Kdybys byla katolička,
vzal bych si tě do srdéčka,
ale že jsi helvice⁷,
nevidím tě, opice.*

*Kdybys byla holka hezká,
vzal bych si tě do srdéčka,
ale že jsi opice,
tak tě nechci již více.*

(Markl 1987: 271, č. 63 – Budějovicko)

Uvedené písňové texty nebyly vybrány náhodně. Nutí nás totiž zamyslet se nad několika důležitými aspekty, které se k nim z pohledu současného bádání rovněž vztahují.

Tím prvním je otázka **objektivního zkoumání folklorní tradice** v celé její šíři, tedy autentického textu bez puristických

5. Akce byla započata roku 1819, v jejím průběhu však byly získány i starší zápisy písní a instrumentální hudby. Materiál shromážděný na území Moravy a Slezska byl uložen ve dvou ne zcela totožných exemplářích v archivu v Brně a ve Vídni, částečně vyšel v edici *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819*, připravené Karlem Vetterlem v roce 1994. V Čechách byl sběr ukončen až roku 1823, přičemž část materiálu vydal v roce 1825 Jan Ritter z Rittersberka ve svých *Českých národních písních (Böhmische Volkslieder)*. Celý materiál z Čech kriticky zpracoval a v roce 1987 vydal Jaroslav Markl pod názvem *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Po roce 1989 byla nalezena ještě jedna část guberniálního sběru z Čech, a to zápisy Thomase Antona Kunze. Faksimile vyšlo v roce 1995 v redakci Lubomíra Tyllnera.
6. Širší české veřejnosti jsou obdobné peripetie známy také např. ve spojení s texty písní, které si pro vlastní potřebu zapsal rakouský důstojník, nadšený josefinista a český vlastenec Jan Jeník z Bratřic (1756–1845). Vydávání těchto často „pohoršlivých“ písní bylo v průběhu dvou století rovněž podrobováno úpravám (viz Traxler 2011: 186–188).
7. Příslušnice reformované církve (kalvinistka); v minulosti byla tato konfese v českých zemích označována jako tzv. helvetské vyznání – odtud i označení *helvice*.

zásahů, nezakresleného pramene či s ním spjatého sociokulturního kontextu, a zejména její interpretace bez poplatnosti jakékoliv dobové ideologii. Tím druhým je **péče o uchování a rozvoj rozličných projevů tradiční lidové kultury, dnes coby součásti kulturního dědictví⁸ země**, k níž v českém kontextu směřoval už od konce 19. století a zejména ve 20. století zájem jednotlivců i specializovaných institucí (srov. *Koncepce účinnější péče... 2016–2020*: 2). K předcházejícím dvěma aspektům můžeme přidat ještě aspekt třetí, který sice zatím není folkloristy či etnology příliš zkoumán, nicméně patří do problematiky, kterou by dnes právě etnologie neměla pouštět ze zřetele – a tím je v názvu příspěvku zmíněná **politická korektnost**, která v posledních letech nabývá na sociální síle z nejrůznějších pohledů a ovlivňuje interpretaci řady kulturních projevů historických i současných.

Snahy o zachování rychle mizejících projevů tradiční lidové kultury, a to zejména lidové písně, hudby a tance, byly v českém prostředí prakticky po celou dobu 19. a 20. století spojovány s určitou ideologií a kulturní politikou, jíž byly do větší či menší míry podřizovány – některé prvky lidové kultury byly akcentovány, jiné naopak přehlíženy, některé písně či tance fungovaly jako symbol či znak, nesly tedy i další významy (např. polka jako symbol českého národního hnutí, podobně také lidový oděv v některých lokálních či regionálních formách – např. kroj plzeňský či kyjovský).

V dnešní svobodné společnosti se autentické znění folklorních textů a dalších dobových pramenů může jevit jako bezproblémová záležitost. Realita je však poněkud jiná, i když může být nesena spíše utilitárními důvody než snahami o vykreslení obrazu lidové kultury tak, aby posloužila jako politický nástroj (jak tomu bylo v mnoha případech v české minulosti – od romantismu a národních snah až po „zrození“ nové socialistické kultury). Otázkou však je, zda si dnešní společnost uvědomuje další souvislosti, jež s folklorem, potažmo s kulturním dědictvím, souvisejí.

8. Koncept kulturního dědictví je novodobý sociální konstrukt, o kterém již na tomto kolokviu také bylo vícekrát pojednáno (Pavlicová – Uhlíková 2013; Pavlicová 2016).

Folklor byl totiž ve svých původních funkcích úzce svázán s konkrétním sociálním prostředím a kulturní identitou⁹ a jeho existence byla součástí tradice. Jednou ze složek tradice je také sociální paměť a s ní spojené **kulturní stereotypy**. Právě ony jsou nejen zajímavou, ale především nedílnou součástí textů řady lidových písní.

Kulturní stereotypy se podílejí na formování a udržování identity, jinými slovy jsou to představy, které mají lidé sami o sobě a o příslušnících odlišných skupin. V identifikačním procesu plní především sociální roli – obranu hodnot a přijatých soudů té které společnosti či sociální skupiny. Identifikace znamená ztotožnění se s nimi. Pocit příslušnosti k určitému kolektivu je pro každého čímsi zřejmým. Jde o sdílený pocit „my – naši“, který zároveň odděluje „nás“ od „těch druhých, jiných, cizích“ (Kiliánová 2009: 18). To, co naopak vystupuje do popředí – a to často s emotivním zabarvením – jsou znaky těch druhých. Tento pohled na sebe sama byl a stále je zkomponovaný z řady různých elementů – oděv, jazyk, způsob chování, kulturní úroveň, náboženské praktiky. Odpověď na otázku vlastní identity je pak součástí obrazu těch druhých (jiných, cizích); pocit vlastní identity je tedy výsledkem konfrontace s jinými (Uhlíková 2005: 21). Označování těch druhých výrazy jako líný, špinavý, lakomý, hlučný apod. nicméně nevypovídá o reálných vlastnostech určité vnější skupiny, ale o vnímání vlastní skupiny (my) jako pracovitější, čistější, štedřejší, klidnější apod. Když sledujeme kulturní stereotypy, nejde o jejich pravdivost či nepravdivost. V první řadě nás totiž musí zajímat jejich nositel, protože stereotypy vypovídají především o něm, o jeho emocionálním obrazu světa a sebe sama (Uhlíková 2005: 24–25).

Ti „druzí“ mohou být příslušníci jiného etnika či náboženství, etnografické skupiny, sousední vesnice (ale třeba i jen některé části obce) či jiné sociální vrstvy. Jejich obraz ve folkloru představuje poměrně složitý komplex obecných představ, nejrozumnějších ideologických názorů, hodnotících postojů a historických zkušeností.

9. Kulturní identita – soubor sdílených hodnot a norem, který vymezuje určitou skupinu lidí a skrze něj se jedinec s touto skupinou identifikuje (Michálek 2018).

Specifické atributy, které v kontextu sledování reflexe „druhých“ nacházíme ve folklorních textech, souvisejí s tzv. fenoménem cizosti.¹⁰ Jde o antropologickou konstantu – lidsky univerzální, obecnou a jen málo proměnlivou strukturu obrazu „cizího“, který vychází z modelu protikladu „svůj“ a „cizí“. Projevuje se v binárních opozicích, např. čistý – špinavý, černý – bílý, hezký – ošklivý, morální – nemorální, sexuálně normální – sexuálně potentnější, hloupý – chytrý, normální – nadpřirozený (Uhlíková 2005: 23). Zobrazení jednotlivců či sociálních skupin vnímaných jako „cizích“ je tak velmi často negativní, což je podtrženo posměchem často až vulgárním. V lidových písních zaznamenaných v českých zemích¹¹ se setkáváme s přirovnáváním těch druhých k zvířatům či zvířecím potomkům, je jim přisuzován zápach, často jsou také erotické motivy či motivy týkající se chování, které je zpěvákem považováno za nenormální, pohoršlivé, odpudivé, nelidské či nečisté.

*Vy ste Židé, vy ste kmíni, je pravda,
a to proto, že vám roste chlupatá brada;
a to proto vaše šidění,
že ste všeci z jednej kozy zrození.*

(EÚB¹² A 887/185, Lidečko, 1887)

10. K tomu více srov. Staszak, Jean-François 2009: Other/Otherness. In: Kitchin, Rob – Thrift, Nigel (eds.): *International Encyclopedia of Human Geography*, vol. 8, Oxford: Elsevier, s. 43–47. Dostupné z: <<https://www.unige.ch/sciences-societe/geo/files/3214/4464/7634/OtherOtherness.pdf>>.

11. Jde o písně zapsané zhruba od počátku 19. století do 70. let 20. století. Z jednotlivých záznamů není vždy zcela zřejmé, zda šlo v době zápisu písně o živý repertoár, anebo o píseň, kterou zpěvák znal z doby svého mládí. Není vždy ani zcela zřejmé, po jak dlouhou dobu byla píseň součástí lidové tradice. Množství variant některých písní, jejich geografické rozšíření i široký časový záběr, do něhož jednotlivé zápisy spadají, nicméně dovolují do určité míry zhodnotit univerzálnost zobrazení „těch druhých“. Pro upřesnění časového rámce ještě dodejme, že sběratelé zapisovali především u starší a střední generace zpěváků. Záznamy z poloviny 20. století tak zachycují repertoár jednotlivců narozených v 70. a 80. letech 19. století.

12. EÚB – písňový fond uložený na brněnském pracovišti Etnologického ústavu AV ČR.

1. *Tancovala Adamica s Adamem,
uderil ju mezi nohy čaganem.*
2. *Abel s Kainem začali též krepčiti,
pléskali sa povrislama po riti.*
3. *Když to ostatní židáci viděli,
skákali tajč a jak tchoré smrděli.*
4. *Starý Noe stískel Nojku v kalupu,
a tož poslal Pámbu židom potopu.*

(EÚB A 232/71, Javorník, 1942)

*Poviztě mi, ludkově,
aj vaj, šulaj, šulaj dom,
co še stalo v Krakově,
aj vaj, šulaj, šulaj dom,
že se židek narodil,
hajdulu, hajdom,
hau, hau, hauhauhau,
cely Krakov zasmradžil,
hajdulu, hajdom,
hau, hau, hauhauhau,
narodžil se ve skrytě,
aj vaj, šulaj, šulaj dom,
se sviňami v korytě,
hajdulu, hajdom,
aj vaj, hauhauhau.*

(EÚB A 905/85, Klimkovice, 1954)

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Narodil se mladý švec,
tata pro ňho dělal klec,
že budě mět' vtaka,
malého prtaka.</i> | <ol style="list-style-type: none"> 2. <i>Narodila se mu cera,
smola se roztékla
všecky šydla poskakaly
za ševcem do pekla.</i> |
|--|---|

(EÚB A 1229/16, Štramberk, 1953)

1. *Martin Lutr, to by jeden zparchantilý kněz,
ten tu luteránskou víru po světě roznese.
Na rameně pytel nosí,
lutriány z něho trusí,
kudy šel, všudy sel lutriánský kněz, chachacha,
kudy šel, všudy sel lutriánský kněz.*
2. *Ten, když k nemocnému jede, fajku má v hubě,
s Pánem Bohem se stavuje v každé hospodě.
Gořalenku, pivo pije
a potom s holku tancuje
a pak nemocného zaopatřuje, chachacha,
a pak nemocného zaopatřuje.*
3. *A když on se nažhral dosti, tak si chtěl zapít,
aby on měl zase lepší chuť zaopatřit.
V jedné ruce drží žbánek,
v druhé asi dvacet párek,
na krku jelita, to pro helvíta, chachacha,
na krku jelita, to pro helvíta.*
4. *A když on se nažhral dosti, tak šel mezi svý,
jaké tam zázraky dělal, šak to každý ví:
trochu blůl, trochu srál,
zázraky dělal, chachacha,
trochu blůl, trochu srál, zázraky dělal.*

(EÚB A 1073/4, Brumov, 1908)

Jiná, torzovitá varianta, která je zase příkladem variačního procesu a proměn písňového textu v lidové zpěvní tradici:

*Martin Lutr, to byl jeden zparchantělý kněz,
ten tu rotu loteránskou po světě roznese.
Kady šel, tady sel loteránský kmen.*

(EÚB A 688/10, Šubířov-Chobyně, 1951)

Analýza textů českých lidových písní ukazuje, že obraz cizího souvisel především s odlišnou konfesí, ale také s lidmi, kteří byli kvůli svému povolání považováni za nečisté. To byli zejména ševci, kteří zpracovávali kůže mrtvých zvířat a štetiny z vepřů. V písních opět nacházíme motiv ďábelskosti cizího (v případě ševců je velmi často zmiňováno peklo a čerti), zvířeckosti (zvířecí původ či vzhled, stravovací návyky) a nečistoty.

1. *Když se první švec narodil,
tyjadrata, tyjadra,¹³
hned se celý svět zarmoutil,
tyjadrata, tyjadra.
Ďáblové v pekle řvali
a peklo zavírali,
tyjadrata, tyjadra.*

2. *Dal sem si mu boty dělat',
on se mně počal vymlouvat',
že on jich šít' nemože,
že nemá žádněj kože,*

3. *A já zas naň sakra zostra,
že mosí býť dozajista,
a on se ně vymluví,
zas že nemá škuciny.¹⁴*

4. *Běží sviňa po ulici,
švec na ni z okna vyskočí,
rukama drží svini
a zubama škuciny,*

5. *Když má švec kance potkati,
musí zasalutovati,
vítej, pane, králi náš,
ty nám škucinu dáváš.*

13. Citoslovce tyjadrata, tyjadra je součástí všech strof, pro větší přehlednost textu je zde ale dále vynecháváme.

14. Škucina je nářeční výraz pro štetiny.

6. *Když má švec býka potkati,
musí mu salutovati,
vítej, pane, králi náš,
ty nám kůžičku dáváš.*

(EÚB A 127/s. 25, Pržno, 1907)

*Na hoře v Táboře scípl tam vůl,
šli ševci na jarmark, vzali ho půl.
Přišli tam ševčíci, vzali plíce,
nadělali si z nich jitrnice.
Přiběhla ševcová, vzala vocas,
měli ho do řepy na dlouhý čas.*

(Brtník 2004: 311, Pelhřimovsko)

*Odpusťte, švec umřel, kam duše přijde,
kdo mu na pohřeb půjde, zatracen bude.
Svíčky mu nedáme, není je hoden,
protože zašival škramle od hoven.*

(EÚB A 1203/554, Velká Bíteš, 1938)

1. *Poslyšte, švec umřel, kam duše přijde,
bude mět očištec na suchej vrbě.*
2. *Na hrob mu nedáme žádné květiny,
protože trhával sviňám štětiny.*
3. *Na hrob mu nedáme také žádný kříž,
ať ho čert odnese do pekla si již.*

(EÚB A 1188/12, Otrokovice, 1964)

V lidových písních českých zemí je jednoznačně nejvíce jednotlivých aspektů cizího spojeno s obrazem Žida, nicméně řada písňových textů fungovala jako jakýsi základní model, do něhož byly vkládány dle potřeby různé skupiny těch druhých:

*Žydek se nam narodil,
šulaj, šulaj, šulaj,
cele mjesto zasmradil,
šulaj, šulaj, šulaj.
Žydek se nam narodil,
aj vaj, rum pum pum,
cele mjesto zasmradil,
aj vaj, rum pum pum.*

(EÚB A 1229/19, Štramberk, 1951)

*Dyž se švec narodil,
brm, brm, brm, brm, brm, brm
cely svět se nad tym zhryzyl,
brm, brm, brm, brm, brm, brm
čertiska v pekle řvaly,
brm, brm, brm, brm, brm, brm,
a vrata zavirali.*

(EÚB A 1229/15, Štramberk, 1952)

*Sýkora se ohřebila
na krakovském mostě,
pět židů ta porodila
a šesté židovče.*

(Vyhlídal 1908: 70, Haná)

*Sviňa se nam oprasila,
bumadra, bumadra, bumadra, bum,
devět mladých ševcův měla,
bumadra, bumadra, bumadra, bum.
Dyby byli ševci v pořadku,
mohli by si ju vzyť za matku,
holadra, holadra, holadra bum,
rydydy, rydydu, ve Vidňu dům.*

(EÚB A 1229/17, Štramberk, 1953)

Problém tzv. politické korektnosti v souvislosti s folklorem jako součástí kulturního dědictví nabývá v dnešní době nové významy. Svět se mění, více vnímáme citlivost určitých témat, vyrovnáváme se s kolonialismem či orientalismem, většinou je však vidíme jako problém těch druhých, nikoliv náš. Posměšné písně o židovské minoritě chápeme jako součást lidové tradice, většina těch, kteří se zapsaným folklorním materiálem pracují, však nezná historický kontext, ve kterém vznikl, a tak ani netuší, že na veřejnosti prezentuje texty, které odrážejí antisemitismus či antijudaismus našich předků. Jako příklad lze uvést písně, v nichž je použito citoslovce *hep, hep*. Na první pohled zcela nevinné slovo evokuje velmi podobné *hop*, *hop* a v některých písních tento význam skutečně má:

*Můj koníček, hep, hep, hep,
že já mosím odtud' jet,
ach, škoda, přeškoda,
mojich mladých let.*

(Peck 1884: č. 211)

V písních reflektujících židovskou minoritu má však citoslovce význam naprosto odlišný. Posměšný pokřik *hep, hep* souvisí s vlnou protizidovských násilností, která se v letech 1819–1831 zvedla v německých státech – šlo o tzv. *hep-hep* nepokoje (Peters 2012: 210), jež jsou dnes právě podle tohoto citoslovce nazvány a uváděny v encyklopediích (něm. *Die Hep-Hep-Krawalle*). Příčiny nepokojů jsou poměrně složité, mají kořeny ve společenském a hospodářském stavu Německa na počátku 19. století a mj. šlo o reakci na proces židovské emancipace.¹⁵ Názory na původ označení se různí. Někteří badatelé se domnívají, že šlo o akronym ze středověkého pokřiku křižáků „Hierosolyma est perditā“ (Jeruzalém je ztracen). Jiná hypotéza staví na předpokladu, že původně šlo o pokřik při hnání dobytka. Podle Josepha Jacobse, autora hesla „Hep! Hep!“ otištěného v *Jewish Encyclopedia* (1906),

15. Srov. „Hep! Hep!“ *Jewish Virtual Library. A Project of AICE* [online] [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.jewishvirtuallibrary.org/hep-hep>>.

bratři Grimmové ve svém slovníku vyvozují slovo *hep* z *Hab! Hab!* (volání na zvířata, zejména na kozy, používané v bavorské oblasti Horní Franky) a naznačují, že se používalo pro Židy kvůli jejich vousům. Jacobs dále uvádí, že výraz *hep* se stal synonymem pro výpad proti Židům (Jacobs 1906: 351). Nacházíme jej od té doby v celé řadě literárních textů. V českém prostředí se např. v článku otištěném v *Kalendáři českém-židovském* a věnovaném postavení Židů v Evropě, a zejména v Německu v 18. a 19. století dočteme: „*Posměšný výkřik hep-hep provázel je ulicemi, a napadlo-li nejposlednějšímu pobudovi, mohl slovy ‚mach mores Jud‘ přinutit žida, aby jej pozdravil.*“ (Teytz 1902: 124) O tom, že toto citoslovce bylo i v českých zemích všeobecně rozšířeno a fungovalo jako posměšný výraz, svědčí nejen dobová periodika, ale také literární prameny týkající se života na venkově. Jako příklad nám může posloužit např. kniha věnovaná životu a dílu kněze a sběratele Jindřicha Šimona Baara, kde v části popisující reflexi soužití křesťanské majority a židovské minority nacházíme Baarovu vzpomínku na malého syna židovských obchodníků. Chlapec měl hezké hračky, které ale nesměl ostatním dětem půjčovat. Ty se mu pak mstily tím, že na něj pokřikovaly: „*Hep – hep – hep, žid peče chleb, židovka koláče, žid se dal do pláče, že von jen chleb. Hep, hep!*“ (Teplý 1937: 41) Tento text fungoval v lidové tradici také jako píseň. Samotné citoslovce pak nacházíme s posměšnou funkcí rovněž v jiných lidových písních:

*Holešovský Abrhám,
počké, žide, já ti dám,
já ti, já ti, já ti dám,
já ti hlavu otrhám.
Hep, hep, hep!*

(EÚB A 776/4, Kojetín, 1952)

*Žide, hep, hep, hep,
vem si kůžky na chrbet
a běž s nima do Rakús,
tam ti dajú chleba kus.*

(Bartoš 1888: 126)

*Šelma, šelma, šelma žid,
chtěl on děvče ošidit,
nechtěla ho panna žádná,
že je černý jako vrana,
hep, hep, hep, chajdrnaj.*

(Bartoš 1889: č. 771)

*Hep, hep, hep,
Pinkas se vztek,
Pinkaska taky,
oba se vztekali,
aj, vaj.*

(Neruda 1921: 237)

Reflexe židovské minority ve folklorních textech ovšem souvisí také s křesťanským pohledem na ukřižování Ježíše Krista, z něhož byli židé v minulosti viněni. Toto pojetí nacházíme v duchovních písniích šířených prostřednictvím kancionálů a kramářských tisků, odkud se pak dostaly také do lidové kultury. Typickými jsou např. folklorní texty spojené s obyčejem honění Jidáše, který se dodnes dochoval v živé tradici v době Velikonoc.

*Klekání zvoníme,
Jidáše honíme.
Jidáš, Jidáš,
cos to učinil,
žes našeho Mistra
Židům prozradil?
Ted'ko za to musíš
v pekle hořeti,
s Luciperem d'áblem
tam přebývati.*

*Poledne zvóníme,
Idáša hóníme.
Židé nevěrní
jako psi černý,
kopali jámu Ježíši Pánu,
aby ho jali, ukřižovali,
na Velký pátek do hrobu dali,
na Bílou sobotu zas vykopali.*

*Za to budeš, ty Idášu,
v pekle d'áblem
až na věky věků
– Amen.*

(Frolcová 2001: 119)

Uvedená židovská (či protižidovská) tematika je rovněž součástí tanečních písní a tanců samotných. Tance s názvy *žid*, *židovka* či *židovská* jsou uveřejněny v řadě regionálních a lokálních folklorních edic (nejen českých, ale i v celém prostoru střední Evropy) a jsou vnímány jako tance žertovné. Již spisovatel Jan Neruda (1834–1891) ve svém pojednání *České národní tance* (1859) píše: „*Připomínám také Žida (Židovskou). Posuňky při tanci tomto jsou často ovšem dosti podivné a naši prstonárodní estetikové by řekli, že zcela neslušné; nemohu však tanec proto zatratit, znaje dobře práva, jaká bujnost lidu sobě osobiti může. Při podobných případech třeba jednoduše registrovat: trochu výstřednosti, trochu neslušnosti (ale jen dle salonních náhledů), dosti humoru, – ostatně z nepatrnějších tanců národních.*“ (Neruda 1921: 236) Nerudův komentář však pokračuje ještě podstatnějším sdělením: „*Smutnější při tom jest, že se často tímto tancem jevívá z větší části nerozumná zášť našeho lidu proti Židům, zášť to, která všude vzdělání na dosti nízkém stupni stojící dosvědčuje.*“ (Tamtéž) Lze usuzovat, že hranice mezi humorem a xenofobií v souvislosti s kulturními stereotypy byla i v době národního hnutí 19. století velmi tenká, nakonec i Neruda sám se později stal autorem protižidovského textu *Pro strach židovský* (1870). O povaze jeho antisemitismu a důvodech, které ho k tomu vedly, se vedou diskuse dodnes (Frankl 2014: 434–449).

Lidová tradice nikdy nebyla strnulá, reagovala na proměny kulturně-spoločenského kontextu, vyvíjela se společně se svými nositeli: některé prvky zanikly, jiné se proměňovaly – jejich důležitost klesala, projevy spjaté původně s repertoárem dospělých se stávaly součástí dětského folkloru, jiné se z roviny obřadní přesunuly do oblasti zábavy. Od konce 19. století nabývala na důležitosti také reprezentativní funkce a jevištní prezentace vybraných projevů lidové kultury. Snahy o zachování vybraných prvků lidové tradice však přinesly zásadní přelom v jejím přirozeném vývoji: prostřednictvím tištěných edic

folklorního materiálu či národopisné literatury i díky činnosti řady kulturních osobností a stále více institucionalizovaného folklorního hnutí se rekonstruovaly a oživovaly projevy již zaniklé, byla jim přisuzována funkce, která ne vždy korespondovala s rolí, jež tyto projevy zastávaly v tzv. prvotní existenci. Ve snaze zachraňovat „národní“ kulturu nebyl brán zřetel na proměnu venkova po stránce ekonomické, sociální, náboženské i demografické. Ztráta původního sociálního kontextu a významu tak dnes přináší otazníky, které si nejen veřejnost, ale také badatelé řadu let nepřipouštěli. Ti, jež dnes interpretují folklorní písně, tance a další prvky lidové tradice v masmédiích či na pódiu a vycházejí ze sbírek shromažďovaných od 19. století, mnohdy totiž jejich původní význam/funkci neznají. U řady projevů to vadit nemusí, ale v souvislosti s kulturními stereotypy je to vratká půda.

Folklorní text samozřejmě v případě zobrazování „těch druhých“ nedělá rozdílu a měří všem téměř stejně, v současném světě však na posměšnou píseň o ševcích (v tradiční podobě v podstatě už neexistujícího řemesla) nelze nahlížet stejným způsobem jako na její téměř shodnou variantu o příslušnících židovské menšiny, o žertovných písních s antisemitskými motivy ani nemluvě. Nemateriální kulturní dědictví, tak jak je chápáno a definováno na platformě UNESCO, je totiž v oficiálních dokumentech spojeno s ochranou lidských práv, se zásadami vzájemné úcty mezi společnostmi, skupinami i jednotlivci.¹⁶ Současná doba politické korektnosti tak ve folkloristice otevřela problematiku, která sice latentně existovala, ale z tohoto úhlu pohledu zatím nebyla

16. Srov. „Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage“. *UNESCO* [online] [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://ich.unesco.org/en/convention>>. Srov. též „Metodický pokyn pro vedení Seznamu nemateriálních statků“ zveřejněný na internetových stránkách Ministerstva kultury: „*Pro účely tohoto metodického pokynu se bere v úvahu pouze nemateriální kulturní dědictví slučitelné s právními normami týkajícími se lidských práv, včetně práv a povinností vyplývajících z mezinárodně právních instrumentů, jichž je Česká republika smluvní stranou, týkajících se práv duševního vlastnictví a užívání biologických a ekologických zdrojů, jakož i se zásadami vzájemné úcty mezi společnostmi, skupinami i jednotlivci a trvale udržitelného rozvoje.*“ Dostupné z: <<https://www.mkcr.cz/seznam-nematerialnich-statku-tradicni-lidove-kultury-ceske-republiky-299.html>>.

analyzována. Jak už bylo v příspěvku řečeno, kulturní stereotypy vypovídají především o jejich nositelích. Odborná literatura například uvádí, že v 19. století v USA byly negativní stereotypní pohledy na Židy obdobné jako v Evropě, protože byly přineseny protestantskými a katolickými imigranty¹⁷ (Rockaway – Gutfeld 2001: 357). I když 20. století, a zejména holokaust tyto negativní představy do určité míry proměnily, v odkazu kulturního dědictví je v konkrétních folklorních projevech dále předáváme. Je tedy zřejmé, že uchovávání folklorní tradice v propojení s konceptem kulturního dědictví a s akcentovanými hodnotami dnešní společnosti nemusí být vždy ve vzájemném souladu. Je očividné, že v řadě případů si ti, kteří dnes lidové písně interpretují na pódiích, tento problém neuvědomují. Dokazuje to mj. fakt, že právě jednu z variant lidové písně *Hep, hep, hep, žid peče chleba* natočila v letošním roce jedna z českých folklorních muzik. V jiném případě – tedy při uvědomění si problematičnosti folklorního materiálu – nastupuje u současných interpretů jistá míra cenzury, tak jak k ní sahaly z rozličných důvodů i předchozí generace. Trefným příkladem je výpověď jednoho z aktérů folklorního revivalu na Hornácku, která se týká úpravy textu lidové písně *Javorinko šedá* pojednávající o vraždě židovského obchodníka na moravsko-slovenském pomezí.¹⁸ V rozhovoru týkajícím se účasti na natáčení jednoho dílu z televizního pořadu *Folklorika* dotyčný uvedl: „...v baladě *Javorinko šedá* se zpívá: ‚A dyž ho zabili, šústím ho prikryli, tady budeš ležat, ej, haj, židáčku prašivý. ‘ To se nám zdá takové tvrdé, až nelidské, proti rasové, a tak zpíváme ,...ej, už vjecěj nepréjdeš z Uher do Moravy‘.“ (Vrba 2012)

*Text vznikl s podporou Specifického výzkumu MUNI/A/1432/2021 *Interetnické vztahy ve střední Evropě: soužití – konflikty – migrace* řešeného Ústavem evropské etnologie FF MU a s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378076 (Etnologický ústav AV ČR, v. v. i.).

17. Jen v letech 1820–1880 přišlo do USA z Irska a Německa téměř 10 milionů obyvatel, z nichž 200 000 bylo židovského původu (Rockaway – Gutfeld 2001: 357).

18. Upravené znění písně viz televizní pořad *Nové pověsti české* z cyklu *Folklorika*. Premiéra ČT 16. 6. 2012. Dostupné z: <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/1102732990-folklorika/312295350120013/>>.

Prameny a literatura:

- BARTOŠ, František 1888: *Naše děti*. Brno: J. Barvič.
- BARTOŠ, František 1889: *Národní písně moravské, v nově nasbírané*. Brno: Matice moravská.
- BRTNÍK, Miloslav 2004: *Zpěvník horáckých písní po lidech sebraných*. Jihlava: Horácké folklorní sdružení.
- FRANKL, Michal 2014: Nad reakcemi na knihu o Janu Nerudovi a jeho vztahu k Židům. *Česká literatura* 62, 2014, s. 434–449.
- FROLCOVÁ, Věra 2001: *Velikonoce v české lidové kultuře*. Praha: Vyšehrad.
- JACOBS, Joseph 1906: Hep! Hep! In: *Jewish Encyclopedia*. New York: Funk & Wagnalls, s. 350–351. Dostupné z: <<https://www.jewishencyclopedia.com/articles/7578-hep-hep>>.
- KILIÁNOVÁ, Gabriela 2009: Poňmanie základných konceptov v práci a výskumné otázky. In: KILIÁNOVÁ, Gabriela – KOWALSKÁ, Eva – KREKOVIČOVÁ, Eva (eds.): *My a tí druhí v modernej spoločnosti. Konštrukcie a transformácie kolektívnych identít*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV, s. 13–30.
- MARKL, Jaroslav: *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Praha: Editio Supraphon.
- NERUDA, Jan 1921: České národní tance. In: *Kritické a smíšené spisy Jana Nerudy*. Praha: F. Topič, s. 225–241.
- PAVLICOVÁ, Martina 2012: *Cestami lidového tance*. Zdenka Jelínková a česká etno-choreologie. Brno: Masarykova univerzita.
- PECK, Eduard 1884: *Valašské národní písně a říkadla s nápěvy do textu vřaděnými*. Brno, vl. nákl.
- PETERKA, Josef 2004: Píseň. In: MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, s. 455–462.
- PETERS, George F.: „Jeder Reiche ist ein Judas Ischariot: Heinrich Heine and the Emancipation of the Jews. *Monatshefte* 104, 2012, s. 209–231.
- ROCKAWAY, Robert – GUTFELD, Arnon 2001: Demonic Images of the Jew in the Nineteenth Century United States. *American Jewish History* 89, č. 4, s. 355–381.
- TEPLÝ, František 1937: *Ze života J. Š. Baara*. Praha: Novina.
- TEYTZ, V[iktor] 1902: Kus židovské anabase. *Kalendář česko-židovský* 22, s. 121–139.
- TRAXLER, Jiří 2011: Kritická edice písňových sbírek Jana Jeníka z Bratřic – příprava a současný stav. In: UHLÍKOVÁ, Lucie et al.: *Hudební a taneční folklor v ediční praxi*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., s. 177–210.
- UHLÍKOVÁ, Lucie 2005: Kulturní stereotypy v etnologii a v dalších společenských vědách. In: TYLLNER, Lubomír – UHEREK, Zdeněk (eds.): *Kultura – společnost – tradice I. Soubor statí z etnologie, folkloristiky a sociokulturní antropologie*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, s. 7–33.
- UHLÍKOVÁ, Lucie 2012: Právě perly písňové: edice českých lidových písní a rakouská cenzura. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds): *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 18–27.
- UHLÍKOVÁ, Lucie 2015: Duch a povaha národa v písni. Idealizovaný obraz lidové písně v tištěných sbírkách první poloviny 19. století. In: WÖGERBAUER, Michael – PÍŠA, Petr – ŠÁMAL, Petr – JANÁČEK, Pavel a kol.: *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře. 1749–2014*. Praha: Academia – Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., s. 333–344.
- VRBA, Antonín 2012: Na Horňáckých slavnostech zazní i balady od zpěváků zpod Javoriny. *Nové Slovácko. Týdeník pro Hodonínsko, Kyjovsko a Veselsko* 2, č. 29, 17. 7., s. 6. Dostupné z: <<https://docplayer.cz/700597-Monastyr-v-hrube-vrbce-se-promenil-v-detsky-tabor.html>>.
- VYHLÍDAL, Jan 1908: *Malívký z Hané*. Kroměříž: vl. nákladem.

Elektronické zdroje:

- „Hep! Hep!“ *Jewish Virtual Library. A Project of AICE* [online] [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.jewishvirtuallibrary.org/hep-hep>>.
- „Koncepce účinnější péče o tradiční lidovou kulturu v České republice na období 2016–2020.“ *Ministerstvo kultury* [online] [cit. 15. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.mkcr.cz/koncepce-ucinnejsi-pece-o-tradicni-lidovou-kulturu-v-ceske-republiky-na-leta-2016-az-2020-1108.html>>.
- MICHÁLEK, Lukáš 2018: „Kulturní identita.“ *MedKult* [online] 28. 12. [cit. 15. 7. 2022]. Dostupné z: <<http://medkult.upmedia.cz/Keywords/kulturni-identita/>>.
- „Metodický pokyn pro vedení Seznamu nemateriálních statků.“ *Ministerstvo kultury* [online] [cit. 15. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.mkcr.cz/seznam-nematerialnich-statku-tradicni-lidove-kultury-ceske-republiky-299.html>>.
- „Nové pověsti české. Folklorika.“ *Česká televize* [online] [cit. 14. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/1102732990-folklorika/312295350120013/>>.
- „Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage“. *UNESCO* [online] [cit. 16. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://ich.unesco.org/en/convention>>.

The Folk Song Cultural Heritage in the Context of Political Correctness: When *hep hep* is not *hop hop*

The paper explores folk songs written down in what is present-day Czech Republic from roughly the beginning of the 19th century to the 1970s. It shows how song lyrics were treated in the past when they did not conform to the social conventions, aesthetics, ethical ideals, and patriotic goals of the time. When such songs were written down by collectors, their lyrics were often modified, some parts being omitted, others changed. This practice was followed from the early 19th century until the fall of the communist totalitarian regime in 1989. At present, these authentic folk song lyrics seem non-controversial by some performers, but many lyrics are far from it. One of the components of tradition is social memory, which is associated with cultural stereotypes—the generally fixed ideas that people have about themselves and members of different groups. These “Others” are usually members of a different ethnicity, religion, or social class. Their image in folklore involves certain ideas, ideological views, evaluative attitudes, and historical experience. Using the example of otherness, which in Czech folk songs is mainly associated with the negative image of members of the Jewish minority, the paper shows the possible results of misunderstanding the historical context: the anti-Semitic motifs of some older songs and dances presented in public may not be evident to those who perform them today.

Key words: Folk song lyrics; cultural stereotypes; phenomenon of otherness; political correctness; censorship; Czech folk tradition; anti-Semitism in folklore.

THE FOLK SONG CULTURAL HERITAGE IN THE CONTEXT OF POLITICAL CORRECTNESS: WHEN *HEP, HEP* IS NOT *HOP, HOP*

Martina Pavlicová – Lucie Uhliková

The demand for a comprehensive study of musical folklore was accepted in Czech folklore studies more than a century ago, but the two components of a song—the tune and the text—have been studied separately for many reasons. On the one hand, a song is a unit where one component conditions the other. The tune determines the number of syllables of the verse and vice versa; the link between specific tunes and lyrics is often regionally specific. Through this, the characteristic features of the folklore of individual regions are studied. On the other hand, the two components of a song also function independently—the same tune is associated with different lyrics, and variants of one text may work with different tunes. The history of interest in folk song also shows that music and words have not been studied equally. The reasons for this include the complexity of musical notation versus writing down the text in the actual song collection, as well as various purposes related to the context of the time or the personal interest of the researchers. In the Romantic period, poets relied on folk song lyrics, in which they were inspired to compose echoes¹ and forgeries². They sought a pure national language but also a national spirit in folklore, as we can see, for example, in Johann Gottfried Herder³.

1. The echo represents a genre type created by the stylization of the poetics of folk song. It is considered an aesthetic model in the pre-romantic and romantic contexts. The echo seeks to express new content through a “national” experienced form (Peterka 2004: 457). The origins of echo poetry date back to the end of the 18th century, first appearing in English literature, and beginning to appear in Czech literature at the beginning of the 19th century. They are mainly associated with the work of F. L. Čelakovský.
2. For more on European forgeries, see Otáhal, Milan 1986: Význam bojů o rukopisy [The Significance of the Struggle for ‘The Manuscripts’]. In *T. G. Masaryk a naše současnost II*. Praha: Nové cesty myšlení. 40–71. Available at: <<http://www.rukopisy-rkz.cz/rkz/gagan/jag/rukopisy/dokument/otah-1.htm>>.
3. Cf. Johann Gottfried Herder 1778–1779: *Volkslieder*. 2 vols. Leipzig: Weygand (see especially the preface to the second volume).

In the artistic environment, both in the present and past, we can find a dichotomy of the relationship to folk songs, where it is conducted separately by the musical or verbal line. It works in a similar way within the broad spectrum of the folk movement, where at first glance the distinction often merges between ‘original folk’ and ‘artificial authorial’ compositions, whether in the musical or dance component. However, an interesting research field for folklore studies even today is the folklore material as such, which not only stood at the birth of professional study, but also codified its subject matter to a certain extent. While traditional forms of folklore expression are essentially closed in their original function, their nature and interpretation are still a current research problem.

The issues of censorship and self-censorship have already been discussed at the Náměšť Colloquy, especially in connection with the printed editions of folk songs of the Czech lands (Uhlíková 2012). The official censorship of the 19th century was aimed at combating anything that in any way discredited religion or the state, or threatened good manners. **The observance of social conventions, aesthetic, and ethical** parameters of official culture (shared mainly by bourgeois society and intellectuals) directly conditioned the evaluation and success or failure of the editorial activities of individual personalities who published folk texts (not only songs, but also fairy tales, legends, etc.). The social conventions, reinforced by the ideological focus of the collectors’ activities, which were aimed at fulfilling the patriotic goals and ideals of the time, influenced the field research as such. We know that many collectors did not record material that did not conform to their beliefs. In the case of song lyrics, mainly those containing crude humour, harsh satire, erotic motifs, and vulgarisms were omitted.⁴ When such texts were written down by

4. For example, the collector František Sušil, a Catholic priest, often wrote down folk material at various rectories or schools, where he invited local singers; he did not attend rural entertainment in taverns, nor did he allow “indecent” songs to be sung (cf. Pavlicová 2012: 20; Uhlíková 2015: 341).

certain enlightened collectors, they were usually not included in print editions of folk material, or they were censored, or the text was modified, and the undesirable parts were changed. Specific examples of this approach can be demonstrated in the edition of the *Bohemian National Songs* (*Böhmische Volkslieder*), published in 1825 by Jan Ritter of Rittersberk (1770–1841)⁵, mainly as the result of the gubernial collection⁶.

The original version:*

*Šla židovka do Slanýho,
nesla žida zasranýho.
Žid se smál, až prskal.*

The printed version:

*Šla židovka do Slanýho,
nesla žida opilýho.
Žid se smál, až prskal.*

(Markl 1987: 247, no. 33 – Plzeňsko, Chrudimsko)

[A Jewess went to the town of Slaný,
she carried a shitty Jew.
The Jew laughed and spluttered].

[A Jewess went to the town of Slaný,
she carried a drunken Jew.
The Jew laughed and spluttered].

* [Please note that the English version of the paper includes original song lyrics in various Czech and Moravian dialects, and (in square brackets) these illustrative translations into English are meant to keep the content, but not original rhyme—translator’s note.]

5. Similar issues are also known to the wider Czech public. For instance, fervent Josephist, Austrian officer and Czech patriot Jan Jeník of Bratřice (1756–1845) wrote down such song lyrics for his own use. The publication of these often “outrageous” songs was also subjected to modifications over the next two centuries (see Traxler 2011: 186–188).
6. The campaign was launched in 1819, but over the years, older records of songs and instrumental music were also obtained. The material collected in Moravia and Silesia was stored in two not completely identical copies in the archives in Brno and Vienna and was partly published in the edition of the *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819* [Gubernial Collections of Songs and Instrumental Music from Moravia and Silesia from 1819], prepared by Karel Vetterl in 1994. In Bohemia, the collection was not completed until 1823, and part of the material was published in 1825 by Jan Ritter of Rittersberk in his *Bohemian National Songs* (*Böhmische Volkslieder*). The entire material from Bohemia was critically processed and published in 1987 by Jaroslav Markl under the title *Nejstarší sbírky českých lidových písní* [*The Oldest Collections of Czech Folk Songs*]. After 1989, one more part of the Bohemian gubernial collection was discovered: the collection of Thomas Anton Kunz. A facsimile was edited by Lubomír Tyllner and published in 1995.

*Kdybys byla katolička,
vzal bych si tě do srdéčka,
ale že jsi helvice⁷,
nevidím tě, opice.*

*Kdybys byla holka hezká,
vzal bych si tě do srdéčka,
ale že jsi opice,
tak tě nechci již více.*

(Markl 1987: 271, no. 63 – Budějovicko)

[If you were a Catholic girl,
I would put you into my heart,
but because you are a Helvice
I don't see you, you monkey].

[If you were a pretty girl,
I would put you into my heart,
but because you are a monkey
I don't want you any longer].

The lyrics were not chosen at random. In fact, they make us reflect on several important aspects that are also related to them from the perspective of contemporary research.

The first aspect questions the **objective examination of the folk tradition** in its entirety: an authentic text without any purist interference, an undistorted source, or the socio-cultural context associated with it, and especially its interpretation without being indebted to any current contemporary ideology. The second aspect is the **care for the preservation and development of the various manifestations of traditional folk culture, today considered part of the country's cultural heritage**.⁸ In the Czech context, it has been the focus of the interest of individuals and specialised institutions since the end of the 19th century and especially in the 20th century (see in electronic sources *Koncepce účinnější péče*, 2016–2020: 2). In addition to the previous two aspects, we may add a third one, which, although not yet much explored by folklorists or ethnologists, is an issue that ethnology should not neglect today—the **political correctness** mentioned in the title of this paper. In recent years, its social strength has increased due to various perspectives, and it influences the interpretation of many historical and contemporary cultural manifestations.

7. *Helvice*—a member of the Reformed Church (Calvinist); in the past, this denomination was referred to in the Czech lands as the Helvetic denomination—hence the name of the female church member.

8. The concept of cultural heritage is a modern social construct that has been discussed several times at this colloquium (Pavlicová–Uhlíková 2013; Pavlicová 2016).

Efforts to preserve the rapidly disappearing manifestations of traditional folk culture, especially folk song, music, and dance, were made in the Czech environment practically throughout the 19th and 20th centuries. They related to certain ideologies and cultural politics, and were subordinated to them. Some elements of folk culture were accentuated; others on the contrary, were omitted. Some songs or dances functioned as a symbol or emblem, thus carrying other meanings (such as the Polka dance as a symbol of the Czech national movement, or similarly, regional folk costume such as those of Pilsen or Kyjov).

In today's free society, authentic versions of folk texts and other period sources seem not to cause any problems; the reality is somewhat different. It may be driven more by utilitarian considerations than by efforts to portray the image of folk culture to serve as a political tool, as was the case repeatedly in the Czech past: from Romanticism and national aspirations to the "birth" of the new Communist culture. However, the question is whether today's society is aware of otherness in the contexts related to folklore, thus to cultural heritage.

In their original functions, folk issues were closely tied to a specific social environment and cultural identity⁹, their existence being part of tradition. Some of the components of tradition are social memory and the **cultural stereotypes** associated to it. They are not only interesting to study, but are an integral part of the lyrics of many folk songs.

Cultural stereotypes are involved in the formation and preservation of identity; they are the ideas that people have about themselves and about members of different groups. In the identification process, they primarily play a social role—a defence of the values and accepted judgements of a particular society or social group. Identification means identification with them. The sense of belonging to a particular collective is something obvious to everyone. It is a shared feeling of "we, ours, us," which

9. Cultural identity—a set of shared values and norms that defines a particular group of people and through which an individual identifies with that group (Michálek 2018).

at the same time separates “us” from “others, different, strangers” (Kiliánová 2009: 18). On the contrary, what comes to the fore—and often with emotional nuance—are the signs of the other. This view of the self was and still is composed of several main different elements—clothing, language, behaviour, cultural status, and religious practices. Thus the answer to the question of one’s own identity is part of the image of the others; the sense of one’s own identity is the result of confronting others (Uhlíková 2005: 21). However, labelling others with terms such as lazy, dirty, stingy, or noisy does not say anything about the real characteristics of a certain external group, but about the perceptions within one’s own group: “we/us” as more industrious, cleaner, generous, or peaceful. When we observe cultural stereotypes, it is not about their truth or falsity. We must primarily be interested in the bearer of the stereotypes, because they tell us about him or her, their emotional image of the world and that of themselves (Uhlíková 2005: 24–25).

The Other may include members of another ethnic group or religion, ethnographic group, neighbouring village (or part of a village) or social class. Their image in folklore is rather a complex of general ideas, various ideological views, evaluative attitudes, and historical experiences. The specific attributes that we find in folklore texts in connection with the reflection of the Other are related to the phenomenon of Otherness.¹⁰ It is an anthropological constant—a humanly universal, general, and little changeable structure of the image of Otherness, which is based on the model of the contradiction between “one’s own” and “the Other”. It manifests itself in binary oppositions, such as clean–dirty, black–white, handsome–ugly, moral–immoral, sexually normal–sexually potent, stupid–clever, or normal–supernatural (Uhlíková 2005: 23). The portrayal of individuals or social groups perceived as the Other is thus very often negative, which is underlined by ridicule that is

10. For more, see Staszak, Jean-François 2009: “Other/Otherness.” In *International Encyclopedia of Human Geography*, vol. 8, edited by Rob Kitchin and Nigel Thrift. Oxford: Elsevier. 43–47. Available at: <<https://www.unige.ch/sciences-societe/geo/files/3214/4464/7634/OtherOtherness.pdf>>.

often even vulgar. In folk songs recorded in the Czech lands¹¹, we encounter comparisons of others to animals or animal offspring; they are considered foul-smelling, often linked to erotic motifs, or those concerning behaviour that is considered by the singer to be abnormal, offensive, repulsive, inhuman, or impure.

*Vy ste Židé, vy ste kmíni, je pravda,
a to proto, že vám roste chlupatá brada;
a to proto vaše šidění,
že ste všeci z jednej kozy zrození.*

(EÚB¹² A 887/185, Lidečko, 1887)

[You are Jews, you are caraway seeds, that is truth, / and that is because you grow your hairy beard;/ and this is caused by your cheating, / because you are all born of one goat.]

1. *Tancovala Adamica s Adamem,
uderil ju mezi nohy čaganem.*
2. *Abel s Kainem začali též krepčiti,
pléskali sa povrísłama po riti.*
3. *Když to ostatní židáci viděli,
skákali tajč a jak tchoré smrděli.*
4. *Starý Noe stiskél Nojku v kalupu,
a tož posłál Pámbu židom potopu.*

(EÚB A 232/71, Javorník, 1942)

- [1. Adam danced with Adamica, / he hit her between her legs with a stick.
2. Abel and Cain began to dance too, / they would hit their lower backs with straw binders.
3. When the other Jews saw it, / they danced the Tajč and stank like polecats.
4. The old Noah squeezed his wife in a hurry/, and so God sent flood to Jews.]

11. These are songs written down roughly from the beginning of the 19th century to the 1970s. It is not always clear from the individual records whether the song was live repertoire at the time of its recording, or a song that the singer knew from youth. Nor is it always clear whether the song was one that had been popular for a short or long time. However, the many variants of some songs, their geographical reach, and their time span over which the individual entries fell all allow us to somewhat assess the universality of the representation of “the Other”. To clarify the time-frame, let us add that collectors recorded mainly the older and middle generations of singers. The mid-20th century records capture the repertoire of individuals born in the 1870s and 1880s.
12. EÚB stands for *Etnologický ústav Brno*, that is the Brno branch of the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, where the song collection is housed.

*Poviztě mi, ludkově,
 aj vaj, šulaj, šulaj dom,
 co še stalo v Krakově,
 aj vaj, šulaj, šulaj dom,
 že se židek narodil,
 hajdulu, hajdom,
 hau, hau, hauhauhau,
 cely Krakov zasmradžil,
 hajdulu, hajdom,
 hau, hau, hauhauhau,
 narodžil se ve skrytě,
 aj vaj, šulaj, šulaj dom,
 se sviňami v korytě,
 hajdulu, hajdom,
 aj vaj, hauhauhau.*

(EÚB A 905/85, Klimkovice, 1954)

[Tell me, folks, / what happened in Krakow, / that a little Jew was born / and the whole of Krakow smelled of him, / he was born in a hiding place, / alongside sows in a trough.]

1. *Narodil se mladý švec,
 tata pro ňho dělal klec,
 že budě mět' vtaka,
 malého prtaka.*

2. *Narodila se mu cera,
 smola se roztěkla
 všecky šydla poskakaly
 za ševcem do pekla.*

(EÚB A 1229/16, Štrambersk, 1953)

- [1. A young shoemaker was born, / his father made a cage for him,
 / because he will have a bird, / a small cobbler.
 2. His daughter was born, / the cobbler's wax started to melt, / all the prickers (tools)
 jumped into hell / after the cobbler.]

1. *Martin Lutr, to by jeden zparchantilý kněz,
 ten tu luteránskou víru po světě roznes.
 Na rameně pytel nosí,
 lutriány z něho trusí,
 kudy šel, všudy sel lutriánský kněz, chachacha,
 kudy šel, všudy sel lutriánský kněz.*

2. *Ten, když k nemocnému jede, fajku má v hubě,
s Pánem Bohem se stavuje v každé hospodě.
Gořalenku, pivo pije
a potom s holkú tancuje
a pak nemocného zaopatřuje, chachacha,
a pak nemocného zaopatřuje.*
3. *A když on se nažhral dosti, tak si chtěl zapít,
aby on měl zase lepší chuť zaopatřit.
V jedné ruce drží žbánek,
v druhé asi dvacet párek,
na krku jelita, to pro helvíta, chachacha,
na krku jelita, to pro helvíta.*
4. *A když on se nažhral dosti, tak šel mezi svý,
jaké tam zázraky dělal,
šak to každý ví:
trochu blůl, trochu srál, zázraky dělal, chachacha,
trochu blůl, trochu srál, zázraky dělal.*

(EÚB A 1073/4, Brumov, 1908)

- [1. Martin Luther, who was a bastardized priest, / he spread the Lutheran belief all around the world. / He carries a sack on his shoulder, / spreading Lutherans from it; / wherever the Lutheran priest went, he sowed.
2. When he goes to see a sick man, he has a pipe in his mouth / stopping in each tavern with his God. / He drinks liquor and beer / and then he dances with a girl / and then he takes care of the ill person.
3. And when he has eaten enough, he goes for a drink, / to feel better for taking care of others. / He holds a jug in one hand/ and about twenty sausages in the other, / to give to a Helvetic/ and string of blood sausages hang from his neck, / for a Helvetic.
4. And when he had eaten enough, / he went among his flock, / and what miracles he performed, / everybody knows: / he vomited a bit, he shat a bit, he performed miracles.]

There is another variant, just a fragment, which is an example of the process of variation and transformation of the song text in the folk singing tradition:

*Martin Lutr, to byl jeden zparchantělý kněz,
ten tu rotu loteránskou po světě roznes.
Kady šel, tady sel loteránský kmen.*

(EÚB A 688/10, Šubířov-Chobyně, 1951)

[Martin Luther, he was a bastardized priest, / he spread the Lutheran louts all over the world. / Everywhere he went he sowed the Lutheran tribe.]

The analysis of the material shows that the image of the Other was mainly related to a different denomination, but also to people who were considered unclean because of their profession: mainly shoemakers, processing the skins/hides of dead animals and using bristles from pigs. In the songs, we find the motif of the Other, as well as the diabolical. In the case of shoemakers/cobblers, hell and devils are very often mentioned, as are animals (animal origin or appearance, eating habits), and the impure.

1. *Když se první švec narodil,
tyjadrata, tyjadra,
hned se celý svět zarmoutil,
tyjadrata, tyjadra.
Ďáblové v pekle řvali
a peklo zavírali,
tyjadrata, tyjadra.*
2. *Dal sem si mu boty dělat',
on se mně počal vymlouvat',
že on jich šít' nemůže,
že nemá žádněj kože,...*
3. *A já zas naň sakra zostra,
že mosí být' dozajista,
a on se ně vymluví,
zas že nemá škuciny, ...*
4. *Běží sviňa po ulici,
švec na ni z okna vyskočí,
rukama drží svini
a zubama škuciny, ...*
5. *Když má švec kance potkati,
musí zasalutovati,
vítej, pane, králi náš,
ty nám škucinu dáváš,...*
6. *Když má švec býka potkati,
musí mu salutovati,
vítej, pane, králi náš,
ty nám kůžičku dáváš,...*

(EÚB A 127/p. 25, Pržno, 1907)

1. When the first cobbler was born, / the whole world mourned immediately. / Devils in hell were crying / and were closing hell.
2. I asked him to make my shoes, / he started to make excuses: / that he could not make them, / because he had no hide.
3. I replied sharply, / it had to be done, / and he made excuses: / that he had no bristles.
4. A sow runs along a street, / a cobbler jumps out of a window, / he holds the sow with his hands / and the bristles with his teeth.
5. If a cobbler should meet a boar, / he must salute: / Master, our king, welcome, / you provide us with bristles.
6. If a cobbler should meet a bull, / he must salute: / Master, our king, welcome, / you provide us with hide.]

*Na hoře v Táboře scípl tam vůl,
šli ševci na jarmark, vzali ho půl.
Přišli tam ševčíci, vzali plíce,
nadělali si z nich jitrnice.
Přiběhla ševcová, vzala vocas,
měli ho do řepy na dlouhý čas.*

(Brtník 2004: 311, Pelhřimovsko)

[A bull died on the top of Tábor Mountain, / cobblers went to market, taking a half of it.
/ Young cobblers came there, they took away the lungs, / making sausages from it.
/ The cobbler's wife went there, / taking the tail, / serving it with beet root for quite a long time.]

*Odpusťte, švec umřel, kam duše přijde,
kdo mu na pohřeb půjde, zatracen bude.
Svíčky mu nedáme, není je hoden,
protože zašíval škramle od hoven.*

(EÚB A 1203/554, Velká Bíteš, 1938)

[Mercy! A cobbler has died; where will his soul go? / he who attends his funeral will be damned. / We won't give him any candles / because he repaired stained shoes.]

1. *Poslyšte, švec umřel, kam duše přijde,
bude mět očistec na suchej vrbě.*
2. *Na hrob mu nedáme žádné květiny,
protože trhával sviňám štětiny.*
3. *Na hrob mu nedáme také žádný kříž,
ať ho čert odnese do pekla si již.*

(EÚB A 1188/12, Otrokovice, 1964)

1. Come and listen, a cobbler has died; where will his soul go? / there will be purgatory for him on a dry willow.
2. We won't decorate his grave with flowers, / because he used to reap sow's bristles.
3. We won't put no cross on his grave either, / let the devil take him to hell now.]

In the folk songs of the Czech lands, most of the individual aspects of the Other are associated with the image of the Jew, but many song lyrics functioned as a kind of basic model into which various groups of the Other were inserted as needed:

*Žydek se nam narodil,
šulaj, šulaj, šulaj,
cele mjesto zasmradil,
šulaj, šulaj, šulaj.
Žydek se nam narodil,
aj vaj, rum pum pum,
cele mjesto zasmradil,
aj vaj, rum pum pum.*

(EÚB A 1229/19, Štramperk, 1951)

[A little Jew was born, / his foul smell has spread all over town.]

*Dyž se švec narodil,
brm, brm, brm, brm, brm, brm
celý svět se nad tym zhryzl,
brm, brm, brm, brm, brm, brm
čertiska v pekle řvaly,
brm, brm, brm, brm, brm, brm
a vrata zavírali.*

(EÚB A 1229/15, Štramperk, 1952)

[When a cobbler was born / the whole world was shocked / devils in hell cried out / and closed the gates.]

*Sýkora se ohřebila
na krakovském mostě,
pět židů ta porodila
a šesté židovče.*

(Vyhliďal 1908: 70, Haná)

[A tit (bird) became pregnant, expecting stallions / at a Krakow bridge, / she gave birth to five Jews / and the sixth one was a little Jew.]

*Sviňa se nam oprasila,
 bumadra, bumadra, bumadra, bum,
 devět mladých ševcův měla,
 bumadra, bumadra, bumadra, bum.
 Dyby byli ševci v pořadku,
 mohli by si ju vzýt za matku,
 holadra, holadra, holadra bum,
 rydydy, rydydu, ve Vidňu dům.*

(EÚB A 1229/17, Štramberk, 1953)

[A sow was expecting young ones, / she gave birth to nine young cobblers. / If the cobblers were all right, / she could have been their mother. / Boom, boom, boom, a house in Vienna.]

The issue of political correctness in relation to folklore as part of cultural heritage is taking on new meanings today. The world is changing; we are more aware of the sensitivity of certain issues and are coming to terms with colonialism and orientalism. However, we mostly see them as the problem of others, not ours. We understand mocking songs about the Jewish minority as part of the folk tradition, but most of those who work with written folklore material are unaware of the historical context in which it was written. Consequently, they have no idea that the texts they present in the public reflect the anti-Semitism or anti-Judaism of our ancestors. To illustrate this, we have chosen several songs that make use of the *hep, hep* interjection. At first glance, this seemingly innocent word evokes the very similar word *hop, hop*, which in some songs could indeed have this meaning:

*Můj koníček, hep, hep, hep,
 že já mosím odtud' jet,
 ach, škoda, přeškoda,
 mojich mladých let.*

(Peck 1884: č. 211)

[Hep, hep, hep, my little horse, / I am to leave this place, / oh pity, what a pity, / that my young years will be wasted.]

In songs reflecting the Jewish minority, however, it has a completely different meaning. The derisive shouts of *hep, hep* are related to the wave of anti-Jewish violence that rose in the German states between 1819 and 1831; they were called the hep-hep riots (Peters 2012: 210). Nowadays, they are named after this very phrase and listed in encyclopaedias (*Die Hep-Hep-Krawalle* in German). The causes of the riots were quite complex; they were rooted in the social and economic position of Germany at the beginning of the 19th century. They were one of the reactions to the process of Jewish emancipation.¹³ Opinions on the origin of the term vary. Some scholars believe that it was an acronym from the medieval Crusaders' shout [in Latin], *Hierosolyma est perdita* (Jerusalem is lost). Another hypothesis assumes that it was originally a herding-cattle call. According to Joseph Jacobs, author of the entry *Hep! Hep!* listed in the *Jewish Encyclopedia* (1906), the Grimm brothers in their dictionary derive the word *hep* from *Hab! Hab!* a herding call to animals, especially goats, used in dialect in the Bavarian district of Franconia. The Grimms suggest that it was applied to Jews because of their beards. Jacobs further states that the term *hep* had since become a synonym for an outbreak against the Jews (Jacobs 1906: 351). The term can be found in many literary texts. Here is an example from the Czech context: "The derisive shout of hep-hep [by mobs] accompanied them [the Jews] through the streets, and if even the last vagabond thought of it, he could force a Jew to greet him by saying the phrase 'mach mores Jud'.'" (Teytz 1902: 124) The full article was printed in the *Czech-Jewish Calendar* and was devoted to the position of the Jews in Europe, and especially in Germany in the 18th and 19th centuries. The fact that the *hep* interjection was widespread in the Czech lands and functioned as a mocking expression is evidenced not only by periodicals of the time, but also by literary sources concerning life in the countryside. In a book on the life and work of the priest and collector Jindřich Šimon Baar (1869–1925),

13. Cf. "Hep! Hep!" *Jewish Virtual Library. A Project of AICE* [online] [accessed July 20, 2022]. Available at: <<https://www.jewishvirtuallibrary.org/hep-hep>>.

we read a recollection of Baar on the coexistence of the Christian majority and the Jewish minority. There Baar remembers the young son of a Jewish merchant: the boy had nice toys, but he was not allowed to lend them to other children. They took revenge on him by shouting at him: “Hep! Hep! Hep! The Jew bakes bread, the Jewess bakes cakes, the Jew is in tears because he only made bread. Hep, hep!” (Teplý 1937: 41) In the folk tradition, this very text also functioned as a song. With a mocking function, the *hep* interjection can be found in several other folk songs:

*Holešovský Abrhám,
počké, žide, já ti dám,
já ti, já ti, já ti dám,
já ti hlavu otrhám.
Hep, hep, hep!*

(EÚB A 776/4, Kojetín, 1952)

[Abraham from Holešovice, / just you wait, Jew, just you wait, / I will pick off your head. / Hep, hep, hep!]

*Žide, hep, hep, hep,
vem si kůžky na chrbet
a běž s nima do Rakús,
tam ti dají chleba kus.*

(Bartoš 1888: 126)

[You Jew, hep, hep, hep! / put your hides in your backpack / and off you go to Austria,
/ they will give you a hunk of bread.]

*Šelma, šelma, šelma žid,
chtěl on děvče ošidit,
nechtěla ho panna žádná,
že je černý jako vrana,
hep, hep, hep, chajdrnaj.*

(Bartoš 1889: č. 771)

[A crafty bloke this Jew, / he wanted to cheat on a girl, / no maiden wanted to have him,
/ because he was black as a crow, / hep, hep, hep.]

*Hep, hep, hep, hep,
Pinkas se vztek,
Pinkaska taky,
oba se vztekali,
aj, vaj.*

(Neruda 1921: 237)

[Hep, hep, hep, hep, / Pinkas was angry, /his wife Pinkaska was angry too, / they both were angry.]

Nevertheless, the reflection of the Jewish minority in folklore texts is also related to the Christian view of the crucifixion of Jesus Christ, which Jews were blamed for in the past. This view can be found in the sacred songs disseminated through hymn books and chapbooks, from where they often entered folk culture. For example, folk texts associated with the custom of chasing Judas are typical, and have been preserved as a living tradition at Easter time.

*Klekání zvoníme,
Jidáše honíme.
Jidáši, Jidáši,
cos to učinil,
žes našeho Mistra
Židům prozradil?
Ted'ko za to musíš
v pekle hořeti,
s Luciperem d'áblem
tam přebývati.*

[We ring the angelus bell, / we chase Judas. / Judas, Judas, / what have you done, / that you have revealed our Master / to the Jews? / For this, you must now/ burn in hell/ dwell there/ with Lucifer the devil.]

*Poledne zvóníme,
Idáša hóníme.
Židé nevěrní
jako psi černý,
kopali jámu Ježíši Pánu,
aby ho jali, ukřižovali,
na Velký pátek do hrobu dali,
na Bílou sobotu zas vykopali.*

*Za to budeš, ty Idášu,
v pekle d'áblem
až na věky věků
– Amen.*

(Frolcová 2001: 119)

[We ring the bell at noon, / we chase Judas. / The infidel Jews, / as black as dogs, / they dig a hole for Lord Jesus, / to capture him, to crucify him, / to put him in a grave on Good Friday, / take him out of it on White Saturday. / For it, Judas, you will be / a devil in hell/ forever and ever.]

The subject of Jewish (or anti-Jewish) issues can also be found in dance songs and dances. Dances named the Jew, the Jewess or the Jewish exist in numerous regional and local folklore editions not only in the Czech Republic, but throughout Central Europe. They are perceived as jocular dances. In his treatise *Czech National Dances*, Czech writer Jan Neruda (1834–1891) notes already in 1859:

“I will comment on The Jew (The Jewish). The gestures in this dance are often rather strange, and our simple national aestheticians would say quite indecent; but I cannot condemn the dance, knowing full well the rights which the people with their exuberance can give themselves. In similar cases, one must simply notice this: a little eccentricity, a little indecency (but only according to salon views) [are to be accepted]; as well as quite a lot of humour—after all, these are merely minor national dances.” (Neruda 1921: 236)

However, Neruda’s commentary continues with an even more substantial message:

“What is sadder is that this dance often reveals, for the most part, the unreasonable resentment of our people against the Jews, a resentment which everywhere testifies to education [of the majority] on a rather low level.” (Ibid.)

It can be concluded that the line between humour and xenophobia in relation to cultural stereotypes was very thin, even at the time of the 19th century national movement. After all, Neruda himself later became the author of the anti-Jewish text *For Fear of the Jews* (1870). The nature of his anti-Semitism and the reasons that led him to it have been debated to this day (Frankl 2014: 434–449).

Folk tradition was never rigid; it responded to changes in the cultural and social contexts, evolving together with its bearers. Some elements disappeared, others changed—their importance declining; expressions originally associated with the adult repertoire became part of children's folklore, and others moved from the ceremonial level to the sphere of entertainment. Furthermore, the representative function and stage presentation of certain expressions of folk culture gained importance from the end of the 19th century. However, the efforts to preserve selected elements of folk tradition brought about a fundamental break in its natural development. Expressions that had already disappeared were reconstructed and revived through printed editions of folk material and ethnographic literature, as well as through the activities of numerous representatives of culture, and the increasingly institutionalised folklore movement. Some manifestations of folk culture were attributed to a function that did not always correspond to the role that they played in their original existence. In the attempt to save “national” culture, the transformation of the rural areas of the country was not considered in either economic, social, religious, or demographic terms. Today, the former loss of the original social context and meaning raises questions that not only the public but also scholars have failed to acknowledge for years. Indeed, those who today interpret folk songs, dances, and other elements of folk tradition in the mass media or on stage, drawing on collections assembled since the 19th century, are often ignorant of their original meaning or function. For many expressions, this may not matter, but in the context of cultural stereotypes, it is controversial.

The folklore text makes no distinction when it comes to the depiction of “the Other,” and measures everyone almost equally. However, in today's world, a mocking song about shoemakers, whose craft in the traditional form has almost disappeared, cannot be viewed in the same way as the song's almost identical version about members of the Jewish minority, not to mention jocular songs with anti-Semitic motifs. Indeed, intangible cultural heritage, as it is understood and defined by UNESCO, is also linked in official documents to the protection of human rights and the principles

of mutual respect among communities, groups, and individuals.¹⁴ The current era of political correctness has thus opened an issue in folklore studies which, although latently existing, has not yet been analysed from this perspective. Let us repeat that cultural stereotypes are primarily indicative of their bearers. Academic literature suggests that in the 19th century in the USA, negative stereotypical views of Jews were like those in Europe because they were brought to the country by Protestant and Catholic immigrants¹⁵ (Rockaway–Gutfeld 2001: 357).

Even though especially the Holocaust changed these negative ideas (as did other events of the 20th century), we continue to pass them on in the legacy of cultural heritage in specific folkloric expressions. It is clear, therefore, that the preservation of folk tradition in connection with the concept of cultural heritage and with the accentuated values of today's society may not always be in harmony with each other. It is obvious that people who perform traditional folk songs on stage today are often not aware of this problem. This is evidenced by the fact that one of the variants of the folk song “Hep, hep, hep, the Jew bakes bread” was recorded this year [2022] by one of the Czech folk ensembles. When present day performers are aware of the problematic nature of folk material, they apply a certain degree of censorship, just as previous generations have done for various reasons. A fitting example of this is the utterance of one of the actors of the folklore revival in the

14. Cf. Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. *UNESCO* [online] [accessed July 16, 2022]. Available at: <<https://ich.unesco.org/en/convention>>. Cf. also Methodological Instruction for the Maintenance of the List of Intangible Assets published on the website of the Ministry of Culture: “For the purposes of this methodological instruction, only intangible cultural heritage compatible with legal norms relating to human rights, including rights and obligations arising from international legal instruments to which the Czech Republic is a party, relating to intellectual property rights and the use of biological and ecological resources, as well as with the principles of mutual respect among communities, groups and individuals, and sustainable development shall be taken into account.” Available at: <<https://www.mkcr.cz/seznam-nematerialnich-statku-tradicni-lidove-kultury-ceske-republiky-299.html>>.

15. “Over 10 million immigrants arrived in the United States between 1820 and 1880, most from Germany and Ireland, including 200,000 Jews.” (Rockaway–Gutfeld 2001: 357).

Horňácko region. He commented on the adaptation of the lyrics of the traditional folk song *Javorinko šedá* (“The Gray Javorinka”) about the murder of a Jewish merchant on the Moravian-Slovak border.¹⁶ In an interview also concerning his participation in the filming of an episode of the folklore television program, the actor states:

“...in the ballad ‘The Gray Javorinka’ the lyrics go: ‘When they killed him/, they covered him with leaves /, there you will lie /, Hey, ho, you nasty Jew.’ This seems so harsh to us, almost inhuman, racist; instead, we sing ‘Hey, no more will you go from Hungary to Moravia’.” (Vrba 2012)

(translation Irena Příbylová)

*The text was written with the support of the 1432/2021 specific research study “Interethnic relations in Central Europe: coexistence—conflicts—migration” 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.

Bibliography:

- BARTOŠ, František. 1888. *Naše děti* [Our Children]. Brno: J. Barvič.
- BARTOŠ, František. 1889. *Národní písně moravské, v nově nasbírané* [The National Moravian Songs, Newly Collected]. Brno: Matice moravská.
- BRTNÍK, Miloslav. 2004. *Zpěvník horáckých písní po lidech sebraných* [The Horácko Region Songbook Collected among People]. Jihlava: Horácké folklorní sdružení.
- FRANKL, Michal. 2014. Nad reakcemi na knihu o Janu Nerudovi a jeho vztahu k Židům [Reflections Concerning the Book on Jan Neruda and his Attitude to Jews]. *Česká literatura* 62: 434–449.
- FROLCOVÁ, Věra. 2001. *Velikonoce v české lidové kultuře* [Easter in Czech Folk Culture]. Praha: Vyšehrad.
- JACOBS, Joseph. 1906. Hep! Hep! In *Jewish Encyclopedia*. New York: Funk & Wagnalls. 350–351. Available at: <<https://www.jewishencyclopedia.com/articles/7578-hep-hep>>.

16. For this modified version of the song, see the television program *New Czech Legends* from the *Folklorika* series. Premiere on Czech Television June 16, 2012. Available at: <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/1102732990-folklorika/312295350120013/>>.

- KILIÁNOVÁ, Gabriela. 2009. Ponímanie základných konceptov v práci a výskumné otázky [The Understanding of the Basic Concepts in Work and Research Questions]. *My a tí druhí v modernej spoločnosti. Konštrukcie a transformácie kolektívnych identít*, edited by Gabriela Kiliánová, Eva Kowalská, and Eva Krekovičová. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV. 13–30.
- MARKL, Jaroslav. 1987. *Nejstarší sbírky českých lidových písní* [The Oldest Collections of Czech Folk Songs]. Praha: Editio Supraphon.
- NERUDA, Jan. 1921: České národní tance [Czech National Dances]. In: *Kritické a smíšené spisy Jana Nerudy*. Praha: F. Topič. 225–241.
- PAVLICOVÁ, Martina. 2012. *Cestami lidového tance. Zdenka Jelínková a česká ethnochoreologie* [The Ways of Folk Dance. Zdenka Jelínková and the Czech Ethnochoreology]. Brno: Masaryk University.
- PECK, Eduard. 1884. *Valašské národní písně a říkadla s nápěvy do textu vřaděnými* [Wallachian National Songs and Rhymes with Tunes Included]. Brno, self published.
- PETERKA, Josef. 2004. Píseň [The Song]. In: MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka. 455–462.
- PETERS, George. F. 2012. „Jeder Reiche ist ein Judas Schariot: Heinrich Heine and the Emancipation of the Jews. *Monatshefte* 104: 209–231.
- ROCKAWAY, Robert – GUTFELD, Arnon. 2001. Demonic Images of the Jew in the Nineteenth Century United States. *American Jewish History* 89 (4): 355–381.
- TEPLÝ, František. 1937. *Ze života J. Š. Baara* [From the Life of J. Š. Baar]. Praha. Novina.
- TEYTZ, V[iktor]. 1902. Kus židovské anabasy [A Piece of Jewish Anabasis]. *Kalendář česko-židovský* 22: 21–139.
- TRAXLER, Jiří. 2011. Kritická edice písňových sbírek Jana Jeníka z Bratřic – příprava a současný stav [The Critical Edition of the Song Collections of Jan Jeník of Bratřice: The Preparation and Current Situation]. In UHLÍKOVÁ, Lucie et al. *Hudební a taneční folklor v ediční praxi*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i. 177–210.
- UHLÍKOVÁ, Lucie. 2005. Kulturní stereotypy v etnologii a v dalších společenských vědách [Cultural Stereotypes in Ethnology and Other Social Sciences]. In *Kultura – společnost – tradice I. Soubor statí z etnologie, folkloristiky a sociokulturní antropologie*, edited by Lubomír Tyllner and Zdeněk Uherek. Praha: Etnologický ústav AV ČR. 7–33.
- UHLÍKOVÁ, Lucie. 2012. Pravé perly písňové: edice českých lidových písní a rakouská cenzura [Genuine Song Gems: Various Editions of Czech Folk Songs and Austrian Censorship]. In *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry*, edited by Irena Příbylová and Lucie Uhlíková. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko. 18–27.
- UHLÍKOVÁ, Lucie. 2015. Duch a povaha národa v písní. Idealizovaný obraz lidové písně v tištěných sbírkách první poloviny 19. století [The Spirit and Nature of Nation in a Song. An Idealized Image of Folk Songs in the Printed Collections of the first Half of the 19th Century]. In WÖGERBAUER, Michael – PÍŠA, Petr – ŠÁMAL, Petr – JANÁČEK, Pavel et al. *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře. 1749–2014*. Praha: Academia – Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. 333–344.
- VRBA, Antonín. 2012. Na Hornáckých slavnostech zazní i balady od zpěváků zpod Javoriny [The Hornácko Festival Will Also Feature the Ballads from around the Javorina Singers]. *Nové Slovácko. Týdeník pro Hodonínsko, Kyjovsko a Veselsko* 2, no. 29, 17. 7., p. 6. Available at: <<https://docplayer.cz/700597-Monastyr-v-hrubce-vrbce-se-promenil-v-detsky-tabor.html>>.
- VYHLÍDAL, Jan. 1908. *Malůvky z Hané* [Folk Paintings from the Haná Region]. Kroměříž: vl. nákladem.

Elektronické zdroje:

- “Hep! Hep!” *Jewish Virtual Library. A Project of AICE* [online] [accessed July 20, 2022]. Available at: <<https://www.jewishvirtuallibrary.org/hep-hep>>.
- “Strategy of Improved Care for Traditional Folk Culture in the Czech Republic 2016–2020.” *Ministry of Culture of the Czech Republic* [online] [accessed July 15, 2022]. Available at: <<https://www.mkcr.cz/strategy-of-improved-care-for-traditional-folk-culture-in-the-czech-republic-2016-2020-1472.html?lang=en>>.
- MICHÁLEK, Lukáš. 2018. “Kulturní identita.” *MedKult* [online] 28. 12. [accessed July 15, 2022]. Available at: <<http://medkult.upmedia.cz/Keywords/kulturni-identita/>>.
- “Metodický pokyn pro vedení Seznamu nemateriálních statků.” *Ministerstvo kultury* [online] [accessed July 15, 2022]. Available at: <<https://www.mkcr.cz/seznam-nematerialnich-statku-tradici-lidove-kultury-ceske-republiky-299.html>>.
- “Nové pověsti české. Folklorika.” *Česká televize* [online] [accessed July 14, 2022]. Available at: <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/1102732990-folklorika/312295350120013/>>.
- “Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.” *UNESCO* [online] [accessed July 16, 2022]. Available at: <<https://ich.unesco.org/en/convention>>.

Summary

The article explores folk songs written down in what is present-day Czech Republic from roughly the beginning of the 19th century to the 1970s. It shows how song lyrics were treated in the past when they did not conform to the social conventions, aesthetics, ethical ideals, and patriotic goals of the time. When such songs were written down by collectors, their lyrics were often modified, some parts being omitted, others changed. This practice was followed from the early 19th century until the fall of the communist totalitarian regime in 1989. At present, these authentic folk song lyrics seem non-controversial by some performers, but many lyrics are far from it. One of the components of tradition is social memory, which is associated with cultural stereotypes—the generally fixed ideas that people have about themselves and members of different groups. These “Others” are usually members of a different ethnicity, religion, or social class. Their image in folklore involves certain ideas, ideological views, evaluative attitudes, and historical experience. Using the example of otherness, which in Czech folk songs is mainly associated with the negative image of members of the Jewish minority, the paper shows the possible results of misunderstanding the historical context: the anti-Semitic motifs of some older songs and dances presented in public may not be evident to those who perform them today.

Key words: Folk song lyrics; cultural stereotypes; phenomenon of otherness; political correctness; censorship; Czech folk tradition; anti-Semitism in folklore.

DUDY, ZPĚV A POUDAČKY ANEB OPOŽDĚNÁ GRATULACE DO ZÁPADNÍCH ČECH

Marta Ulrychová

Jistě jste si povšimli jedné zajímavé věci – vynikající interpret folkloru se obvykle vyznačuje dvěma i více talenty. Stejná věc platí ostatně i u jiných hudebních žánrů. V následujícím příspěvku si povšimneme několika osobností, jež spojily své nadání ke hře na dudy a ke zpěvu s vypravěčským talentem, který mohly rozvinout buď v kratších literárních útvarech, anebo v drobných folklorních formách. V prvním případě se jedná o vzpomínkovou prózu anebo črtu ze života vesnických či maloměstských lidiček s charakteristikou jejich práce, zábav, vzájemných vztahů a běžných každodenních starostí, tedy formy povětšinou prodechnuté starosvětskou idylikou. Druhý případ představují anekdoty a humorky, pro něž jsem použila nářečního chodského termínu „poudačky“. Můj příspěvek je zároveň opožděnou gratulací třem osobnostem západočeského folklorního revivalu, jejichž kulatá jubilea a jedno půlkulaté v důsledku covidové pandemie unikly pozornosti širší veřejnosti a omezily se zpravidla jen na soukromou sféru. Prvním z nich je hornobřízský rodák Zdeněk Bláha, druhým jeho vrstevník, celoživotní přítel a spoluhráč Antonín Konrády z Domažlic, třetím Bláhův jediný žák, zpěvák a dudák, plzeňský rodák Václav Švík.

Chceme-li charakterizovat osobnost **Zdeňka Bláhy** (* 1929), jsme chyceni do sítě jeho přčetných aktivit, z nichž nevíme, kterou dříve preferovat. Ve svém stručném pojednání se tedy přikloním k obvyklé biografické metodě, která má v případě folklorních interpretů své opodstatnění. Bláha se narodil a prožil dětství v době velké hospodářské krize v městečku Horní Bříze, ležícím cca 11 km severně od Plzně. Díky ložiskům kaolinu se již od 80. let 19. století původní ves stala centrem keramického průmyslu. K pravidelnému setkávání světa vesnice s továrenskými úředníky a dělníky docházelo nejen na místních zábavách, ale v malé místnosti holičského krámu Bláhova otce, lidového muzikanta a organizátora tamějšího hudebního života



Zdeněk Bláha

(Bláha 2017: 10–11). A právě díky tomuto prostředí pánských návštěv, tudíž i rychlé výměny informací ze života nejbližšího okolí, ale i rádoby politických debat a glos se rozvinul Bláhův pozorovací talent, jeho téměř všetečná touha po poznání, zároveň pak i rozšafný humor, s nímž později dokázal bavit a poučit své posluchače na rozhlasových vlnách a při pódiových vystoupeních. V neposlední řadě jím dokáže oblažit i čtenáře svých knih. V kontaktu s obyvateli severního okraje Plzeňska zůstal Bláha i jako absolvent obchodní školy v době svého prvního zaměstnání v Hospodářském družstvu v Plasích (tamtéž: 16–17). Pod otcovým dohledem navštěvoval v plzeňské hudební škole hodiny houslí, posléze v době dospívání ho zaujal kontrabas a teprve po absolvování základní prezenční vojenské služby přišly na řadu i dudy (tamtéž: 14–18).

Vojnu si Bláha odbyl u protileteckého dělostřelectva v Plzni v kasárnách na Slovanech, kde také zahájil svoji kulturní činnost jako vedoucí vojenského uměleckého souboru Plamen. V Plzni, tentokrát v dělostřeleckých kasárnách na Borech, mu však v soutěžích svým souborem Chop-ráz konkuroval jiný voják. Nebyl jím nikdo jiný než později známý skladatel Zdeněk Lukáš (tamtéž: 18–20). Z této

rivality se zrodilo celoživotní přátelství, které se v následujících letech utvrdilo, když Lukáš, stojící u zrodu plzeňské rozhlasové redakce tzv. lidové tvořivosti, přizval ke spolupráci právě Zdeňka Bláhu (tamtéž: 21). To už bylo v době, kdy se Bláha, a to konkrétně v Klatovech, dostal poprvé ke hře na dudy. Velkými inspirátory mu v tomto směru byli dudák František Bíba z Dolní Bělé a domažlický „král dudáků“ Bohumil Kraus. Teprve po deseti letech Bláha v letech 1960–1964 svou hru na dudy zdokonalil na pražské konzervatoři ve třídě Alberta Peka (tamtéž: 19–20).

V plzeňské redakci pod Lukášovým vedením Bláha pronikl do tajů harmonie, což zanedlouho uplatnil v prvních úpravách lidových písní, a to především z vlastních zápisů, které pořizoval od útlého mládí právě v okolí svého rodiště.¹ Zde bych ráda zdůraznila, že se nejedná o žádné odložené partitury, ale úpravy dodnes hrané jak dětskými a mládežnickými, tak i dospělými muzikami.

Další hudební činnost Zdeňka Bláhy je neodmyslitelně spjatá s Plzeňským lidovým souborem (PLS, zal. 1953 redaktorem Miroslavem Šmídem), v němž se Bláha coby redaktor uplatnil jako hráč, dramaturg, upravovatel, dirigent a po odchodu Z. Lukáše (1969) i jako vedoucí, mající na starosti veškerou organizační agendu (tamtéž: 25). Tato funkce byla o to závažnější, že Bláha zde pracoval s profesionálními muzikanty rekrutujícími se povětšinou ze členů Plzeňského rozhlasového orchestru (zal. 1946). PLS nepořádal samostatná pódiová vystoupení, byl stále připoután k rozhlasovému studiu, a to obvykle ve večerních a nočních hodinách, tedy poté, co hudebníci odvedli své každodenní penzum na poli symfonické nebo komorní hudby a zpěváci zase povinnosti v rámci své občanské profese.² Díky experimentálnímu studiu se Plzeň pravidelně účastnila

1. Dnešní bilance Bláhových sběrů ze severního Plzeňska činí více než 500 písňových jednotek, úpravy (ve slangu plzeňských muzikantů zvané „bláhoviny“ dosáhly v databázi Ochranném svazu autorském tisícovky).
2. Základ tělesa tvořila smyčcová skupina se dvěma klarinetu a flétnou, k níž se podle potřeby přidávaly bicí nástroje, dudy, 2 trubky, 2 lesní rohy a fagot. Kolem PLSu se seskupilo jádro skladatelů, jež tvořilo protiváhu brněnskému, ostravskému a bratislavskému studiu. Za vše hovoří jména Kabeláčových žáků – Zdeňka Lukáše (1928–2007), Jaroslava Krčka (*1946), Jana Málka (*1938), Jana Slimáčka (*1939), k nimž se posléze připojil Josef Krček (*1946) a Jiří Teml (*1935) (Ulrychová 1996: 434–436).

soutěže Prix de musique folklorique de Radio Bratislava, v níž Bláha coby interpret dvakrát (1982, 1991) obdržel ve skladbě Jaroslava Krčka první cenu. Vítězství si přivezl i ze zahraničí, a sice ze soutěže dudáků ve Francii v roce 1976 (Bláha 2017: 20). V této souvislosti připomeňme také *Koncert pro dudy, smyčce a bicí*, který mu koncem 70. let napsal Jan Málek (tamtéž: 91).

V letech 1958–1998 Bláha připravoval a konferoval pro celostátní vysílání odpolední sobotní pořad *Hrají a zpívají Plzeňáci*, za nějž v roce 1986 obdržel Cenu Československého rozhlasu (Tamtéž: 29–31). V letech 1993–2002 denně vysílal dopolední půlhodinový pořad *Špalíček lidových písní*, později jen jednou týdně. V roce 2003 mu tehdejší ředitel Vladimír Bako neprodloužil smlouvu externího spolupracovníka, nicméně pražská hudební redakce brzy prosadila jeho návrat a Bláha mohl opět zasednout k mikrofonu. O přípravě *Špalíčků* napsal: „*Při jejich přípravě se vždy snažím, aby posluchačům přinášely „pět P“: Potěchu, pohodu, pohlazení, poučení i pobavení. Nejen v písničkách, ale také v doprovodných textech, v nichž se snažím vybrané písně tematicky doplňovat. Pro mne jsou tyto půlhodinky brouzdáním mezi lidmi, s kterými jsem žil, kteří mě hodně naučili a kteří ledacos vtiskli do mé paměti.*“ (Bláha 2011: 3) Podobné pořady Bláha připravoval pro stanici Vltava v relacích *Cesty za folklorem*, *Země zpívá*, *Klenotnice lidové hudby*, *Píseň v srdci zrozená*.

Nerudovský úděl – každý den napsat a navíc odvysílat krátký text reagující na aktuální podněty ze svého okolí – Bláhu přivedl k myšlence připomenout formou portrétů a dalších kratších próz výrazné osobnosti, s nimiž se setkal jak při své profesi, tak ve svém rodišti. Vždy jsou podmíněny osobním vztahem a vzájemnými pravidelnými kontakty. Kniha věnovaná Horní Bříze pod názvem *Lidé a lidičky hornobřížští* (1998) se blíží etnografické próze typu *Lidských dokumentů* (1900) Augusty Šebestové³. Dnes s odstupem čtvrtstoletí lze Bláhova půvabná vyprávění prodchnutá laskavým humorem, porozuměním pro lidské slabosti, láskou k domovu,

3. Augusta Šebestová (1852–1933), rodačka z Kobyli na Moravě, sběratelka a národopisná pracovnice.

ale především úctou k předcházejícím generacím hodnotit jako spolehlivé svědectví o životě malého města v konkrétním časovém úseku počínaje 30. lety 20. století až po jeho sklonek.⁴ Mnoho cenného materiálu přinášejí kapitoly věnované výročnímu zvykosloví („Masopustní veselí“, „Velikonoční ráchání“, „Velikonoční pomlázka“, „Májky a máje“, „Ledecká pout“, „Naši šumavští sousedé“), část vzpomínek patří také hornobřizským muzikantům („Já nic, já muzikant“, „Muzikantské podsvětí“, „Soutěž o nejlepšího tanečníka polky“). Jako znalec často peprného, ale trefného muzikantského výraziva se autor pustil i do oblasti metaforických přirovnání, frazeologismů a přísloví („Do hospody skokem, z hospody krokem“, „Všechny muzikantské cesty vedou od hospody k hospodě“ aj.). Útlomitní čtenáři necht' odpustí, ocitujeme-li zde několik průpovědek vyjadřujících nadměrné požití alkoholu, jež Bláha zaznamenal od lidového muzikanta, kontrabasisty Karla Šlaufa: „*Ten si přihnul, ten přebíral, je pěkně nacáknutej, je nalitej, ten si jí vede, ten jí má, chytil jí, namazal se, hleďte ho, Bumbálka, hoří mu v troudniku, ten zná mluvnicki, ten bručí, plete krajky, je zcuchanej. Někde se zdrcnul, nařuknul, je namol, nachmelenej, zmrskanej, napařenej, ncumranej, je jako motyka, jako slíva. Má těžkej jazyk, má špičku, opičku, má v hlavě, v kotrbě, má páru, drbici, cvrčky v palici, má nakoupeno. Svítí mu z očí, motá se, mazal deku, mazal kouli, mazal šišku, udělal si bene, sedla mu na záda, vyrazil si z kopejtky, kouknul se ke dnu.*“ (Bláha 1998: 38–39)

Dalším počinem, jímž Bláha zviditelnil své rodiště, bylo založení folklorního souboru Úsměv. Stalo se tak v roce 1957. Zatímco taneční složku tvořili ryzí amatéři, příslušníci různých profesí, v kapele převažovali profesionálové (Ulrychová 1999: 84–85). Později se vedení taneční složky ujala jeho druhá žena Věra Bláhová-Rozsypalová (1941–2010), která zde vytvořila do dnešních dnů stále prezentované choreografie (Bláha 2017: 52–56).

4. Takto Bláha navázal na knihy vzpomínek *Moji milí, drazí* (1995, 1998) napsané někdejší ředitelkou Národopisného muzea Plzeňska Marií Ulčovou (1925–1998), s níž často spolupracoval a která mohla do jisté míry být i jeho inspirátorkou.

Nelze rovněž opomenout Bláhovu účast na přípravě folklorních festivalů. Má na svém kontě řadu pořadů na Mezinárodním folklorním festivalu Strážnice, na Chodských slavnostech a na Mezinárodním dudáckém festivalu ve Strakonici (do roku 2016), kde byl též několikrát jmenován předsedou programové komise.

Zdeněk Bláha je podepsán pod osmi gramofonovými deskami, devatenácti CD a osmi publikacemi, v nichž se věnuje svým přátelům z Chodska, spolupracovníkům z plzeňského rozhlasu a hornobřízským rodákům. Za jeho činnost se mu dostalo řady ocenění.⁵

Konečně je čas se zmínit o Bláhově velké celoživotní lásce – Chodsku, kam pravidelně zajížděl, kde hrál, vystupoval, zapisoval a natáčel. Zde se také v dílně nástrojaře a výrobce dud Jakuba Konrádyho (1905–1987) setkal s jeho synovcem Antonínem, celoživotním přítelem a spoluzakladatelem Konrádyho dudácké muziky.

Antonín Konrády (* 1931) vyrostl ve zdech královského města Domažlice v nepříliš majetné, ale hudbymilovné rodině městského zaměstnance. V dětství hrál na heligonku, klavír, s nepatrným úspěchem na housle, ale s o to větší razancí na bubínek. Na dudy začal hrát v době dospívání pod vedením výtečného domažlického dudáka Rudolfa Svačiny (1900–1997). Po válce se vyučil radiotechnikem, což se mu později hodilo při ozvučování pořadů a výroby netradičních nápaditých ozembouchů. Bezprostředně po válce ho také neminula obliba jazzových kapel. Svůj sen hráče na bicí si plnil v domažlickém orchestru Mistral (Fliegelová 2012: 9–72).

Antonín Konrády je dodnes hvězdou kapely, kterou v roce 1955 spoluzaložil. Muzika se brzy prosadila při místních oslavách, záhy také překročila naše hranice (nejčastěji byla a je zvána do sousedního Německa). Protože plnila především zábavní funkci, Antonín osvěžoval (a je tomu tak dodnes) její vystoupení svými

5. Kromě již výše uvedené Ceny Československého rozhlasu (1986) to byla Cena Ministerstva kultury za celoživotní práci s folklorem (2007), Pamětní medaile Města Domažlic (2009), bylo mu uděleno Čestné občanství města Horní Bříza (2010), byl uveden do Sině slávy v Národním ústavu lidové kultury ve Strážnici (2009) a do Dvorany slávy na Krajském úřadě v Plzni za celoživotní přínos v oblasti folklorních tradic.



Antonín Konrády

„poudačkami“, které vypráví jen tak mimochodem v krátkých pauzách mezi jednotlivými písněmi. Zůstává jejich nejlepším interpretem díky osobitosti svého projevu kořeněného nářečím a intonací obyvatel jihozápadních Čech. Podle vlastních slov jich má na svém repertoáru kolem devadesáti. Mnohé z nich se opírají o všeobecně známé syžety. Setkáváme se u nich s typem, který brněnský folklorista Oldřich Sirovátka klasifikoval jako tzv. dějovou, epickou anekdotu s trojdílnou stavbou (Sirovátka 2000: 167). Nejčastější jsou však v Konrádyho repertoáru anekdoty, které bychom mohli zařadit do oblasti tzv. nechtěného humoru (tamtéž: 168). Jedná se většinou o útvary líčící věrohodnou událost, jež mají svou formou blízko k humorkám či memorátům. V Konrádyho „poudačkách“ se to jen hemží starými tetkami a strýčky majícími problémy se sklerózou. Nevím, zda jsou tyto projevy někde uloženy v rozhlasové či soukromé fonotéce. Antonín Konrády k nim sahá většinou na akcích komornějšího charakteru. Jistě by si zasloužily zaznamenat a podrobit hlubší analýze. Přináším malou ukázkou, která je ovšem převzata z publikace, postrádá tudíž mnohá specifika interpretovy mluvy.

„Dvě babičky zalejvaly hrob na klenečském hřbitově a vzpomínaly, co s těma svejma dědouškama v tom životě krásnýho prožily, až ta jedna povídá: ‚Ty Manko, kolipak tě je vůbec let?‘ Manka povídá: ‚Mně, mně už holka táhne na vosumasedumdesát.‘ ‚Hmmm.‘ ‚A kolipa je tobě, Hanče?‘ ‚Holka, ani se neptej. Mně už táhne na vosumadevadesát.‘ ‚Vosumadevadesát?‘ ‚To už abys nechodila ze hřítova domu!‘“ (Fliegelová 2012: 107)

„V Klenčí na lajci pod lipou seděl starej děřeček a naříkal. Přišel k němu takovej mladej chasník a zeptal se ho: ‚Dědečku, copa tak naříkáte, copak se vám stálo?‘ ‚Ale nic, já mám doma takovou pěknou ženušku k pomilování...‘ ‚A už to nejde tak jako za mlada, vete?‘ povídá chasník. ‚Ale jó,“ povídá dědek, ‚de to furt, jenže já si nemůžu vzpomenout, kde bydlím!‘“ (Fliegelová 2012: 161)

Třetí osobností, pro niž je námi vybrané specifické spojení hudby a slova charakteristické, je **Václav Švík** (*1946). Když se před osmdesáti lety snažil sběratel Oldřich Blecha charakterizovat lidovou píseň z Plzeňska a její nositele, sáhl ke slovům jako „žertovná rozvážnost“, „furiantství“ či „dobrosrdečná humornost“ (Ulrychová 1997: 433). Ptáme-li se, čím projev nám může v současné době podobné charakteristiky evokovat, pak je to jednoznačně právě Václav Švík. Vedle Zory Soukupové (1922–1981), Věry Příkazské (*1931), Jaromíra Horáka (1918–1984) či Jiřího Pospíšila (1927–2004) je bezpochyby jedním z nejlepších interpretů české lidové písně. Vyrostl v Přešticích, městě ležícím na jih od Plzně, má tedy blízko jak k plzeňskému, tak chodskému folkloru. Působil v Souboru písni a tanců Škoda Plzeň (dnes soubor Mladina), v současné době je již dlouholetým zasloužilým členem Konrádyho dudácké muziky. Zde se od Antonína Konrádyho přiučil mnohým „poudačkám“ a stal se rovněž jejich osobitým interpretem. Jeho projev je však zemitější a stále úsměvný. Jako dudák je jediným žákem Zdeňka Bláhy, tedy výjimkou potvrzující pravidlo. Jak k tomuto sblížení došlo, se dozvídáme přímo z Bláhových vzpomínek:

„Bylo to v sedmapadesátém roce, kdy jsem předsedal porotě na ústředním kole soutěže tvořivosti mládeže v Brně. Desítky mladých soutěžících dudáků tam tehdy vévodil jedenáctiletý Vašek Švík



Václav Švík

z Přestic. Při hodnocení jeho vystoupení jsem ocenil nejen výborné dudání, ale také pěkné prozpěvování. Bohužel ty moudré řeči, které vedl mezi písničkami, nebyly vhodné k jeho věku, myslím, že mu je napsal pan učitel Jiří Kajer.⁶ Co se ale nestalo? V poslední řadě sedící Vaškova maminka vyskočila ze židle jako píchnutá žihadlem a s přestickým temperamentem vykřikla: „Jen nemyslete, pane Bláho, náš Vašek je sečtělej!“

6. Jiří Kajer (1904–1969) se narodil ve Spáleném Poříčí. Vřelý vztah k Chodsku zásadním způsobem ovlivnil jeho gymnaziální profesor, významný chodský národopisec Jan František Hruška. Po několikaleté praxi získal Kajer místo učitele v Poběžovicích. V nedalekém Postřekově se oženil a založil zde tzv. národopisnou skupinu, pro niž sestavoval pásma lidových písní a vyprávění. Podílel se také na přípravách odhalení Baarova pomníku na Výhledech. Kromě hudebního folkloru se zajímal i o lidová vyprávění, zejména humorky. V roce 1939 po zabrání horního Chodska se natrvalo odstěhoval do Plzně. Zatímco jeho *Chodské pohádky* (1932) zůstávají u našich odborníků téměř bez povšimnutí (Tille je ve svém soupisu neuvádí), druhá sbírka *Vod hu nás* (1941) byla v tehdejší situaci chápána jako manifestace, jako „*tichá, ale proto důraznější připomínka, že Chodsko je naše*“ (Ulrychová 2005: 639).

Brno mělo své pokračování. V hudební redakci plzeňského rádia zazvonil telefon. Pan Bláha prý má na vrátnici návštěvu. Čekala tam na mě maminka Šviková se svou ratolestí a hned na mě po přešticu spustila: „Jdeme od pana učitele Kajera, který vám vzkazuje, že už Vašíka na dudy víc nenaučí a vy že to dokážete. V košíku mám dvacet vajec, a pokud si Vaška vezmete do parády, jsou vaše. Jestli ne, tak je tady před vašima vočima rozbiju na cimpr campr.“ Vrátná se jen křížovala a představa, že bych musel rozbítá vejce hadrem vytírat, mě donutila říci ANO! Pan učitel Kajer mu [Václavovi] dal v dudání dobré základy a já provedl tu nadstavbu. Hned jsem pro něho také napsal variace na několik chodských písniček a zkusil je s ním ve studiu natočit. Pravdu díím, do té doby jsem se nesetkal s tak krásným dětským sopránkem a výsledek natáčení byl obdivuhodný. Naštěstí se v rozhlasovém archivu tyto nahrávky dochovaly.“ (Bláha 2017: 26)

Všichni tři výše uvedení gratulanti patří k silné generaci interpretů hudebního folkloru, která u nás vyrostla, a to jak v Čechách, tak na Moravě, ve specifických podmínkách poválečného vývoje, kdy se folklor stal jedním z žánrů, upřednostňovaných naší kulturní politikou. Ta dávala šanci mladým lidem, podporovala jejich chuť a tvořivé schopnosti. Nově vznikající soubory, ale i jednotlivci nalézali podporu u velkých podniků, které nadšené interprety zpětně využívaly ke své reprezentaci. Pěstovat scénický folklor mělo i své výhody v podobě cest do zahraničí, zejména pak do západních zemí, na něž by dotyční v tamějších podmínkách nemohli ani pomyslet.

Byla to zároveň také doba regionálních stanic, které zaměstnávaly erudované redaktory a disponovaly vlastními tělesy, zaměřenými pouze na interpretaci lidové hudby. Jejich studiové nahrávky obohacovaly rozhlasovou fonotéku pravidelnými frekvencemi. V Plzni to byl především Plzeňský lidový soubor. Sem, do redakce a studií Československého rozhlasu v Plzni však našla cestu i řada vynikajících zpěváků a hudebníků z Plzeňska a Chodska, jejichž interpretační výkony znamenaly pro jistý konkrétní region závaznou normu a v celostátním vysílání se pak stávaly jeho vizitkou. Zásadní roli zde sehrál Zdeněk Bláha, jemuž jsem z tohoto

důvodu věnovala v příspěvku největší pozornost. Troufám si říci, že bez jeho činorodosti by plzeňské studio nezískalo svými pořady onu prestiž, již se po dlouhou dobu v celostátním kontextu těšilo.

To, co jsem zde uvedla, platí o všech našich oslavencích, úzce spjatých právě s plzeňskými soubory a rozhlasovým studiem. Díky němu tito interpreti vešli ve známost širokého okruhu posluchačů, kteří je posléze – při živém setkání – vnímali již jako dobře etablované populární osobnosti. Dnes se jejich akční rádius, což vzhledem k věku platí zejména o Václavu Švíkovi, omezuje právě jen na živá setkání v rámci besed, plesů a festivalových vystoupení. V rámci této primární komunikace se pak dostává ke slovu i mluvené slovo, jež svou bezprostředností působí jako nečekaně navozená improvizovaná zábava.

Zdeněk Bláha, Antonín Konrády a o generaci mladší Václav Švík dnes náleží k nejvýraznějším osobnostem západočeského folklorního hnutí. Třikrát políbení múzou (což každému není dáno) rozdávali a rozdávají pohodu a radost nejen ve svém regionu, ale díky rozhlasovým a televizním relacím i v celonárodním kontextu. Patří jim velká gratulace, ale také obdiv a uznání nás, jejich vděčných posluchačů a obdivovatelů.

Literatura:

- BLÁHA, Zdeněk 1998: *Lidé a lidičky hornobřízští*. Horní Bříza: Keramika.
- BLÁHA, Zdeněk 2011: *Špalíčky lidových písní. Rozhlasová ohlédnutí*. Horní Bříza: Zdeněk Bláha.
- BLÁHA, Zdeněk 2017: *Můj život s lidovou muzikou*. Plzeň: NAVA.
- FLIEGELOVÁ, Ludmila 2012: *Antonín Konrády. Veselé vzpomínání na muzikantský život s Konrádyho dudáckou muziku*. Domažlice: vl. nákl.
- SIROVÁTKA, Oldřich 2002 (1987): Technika anekdoty aneb Jak se dělají vtipy. In: *Folkloristické studie*. Brno: Etnologický ústav Akademie věd České republiky.
- ULRYCHOVÁ, Marta 1996: Ohlédnutí za Plzeňským lidovým souborem. In: *Folklorní hnutí v ČR po r. 1945 – II*. Praha: Folklorní sdružení, s. 433–436.
- ULRYCHOVÁ, Marta 1997: Oldřich Blecha a lidová píseň Plzeňska. In: *Hudební kultura XV. Hudba a její posluchači*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, Pedagogická fakulta, s. 67–77.
- ULRYCHOVÁ, Marta 2005: Prozaický folklor na Chodsku. In: *Český les. Příroda – historie – život*. Praha: Baset, s. 635–640.

Bagpipes, Singing, and Stories: Belated Congratulations to West Bohemia

The paper focuses on three personalities of the West Bohemian folk revival, who share a similar talent for bagpipe playing, singing, and storytelling. They are Zdeněk Bláha (*1929), Antonín Konrády (*1931), and Václav Švík (*1946). Bláha's talent for storytelling is revealed not only in spoken form but also in his writing, where he recalls various characters from his birthplace, as well as images from the musical life of West Bohemia, as related to his professional life. Bláha's activities have been numerous: collecting, arranging, performing, and organizing. As a conductor of the radio music ensemble (the Pilsen Folk Ensemble), he focused on the interpretation of regional folk music. He also founded the Úsměv folklore ensemble. Finally, he is a board member of the International Bagpipe Festival in Strakonice, involved in programing and competition jury responsibilities. Frequent participant, Antonín Konrády is also an excellent bagpiper, outstanding singer, and popular storyteller about people in the Chodsko region. Bláha's only pupil Václav Švík is presented in this paper as one of the best contemporary performers of Czech folk song. Included also is an amusing excerpt from Blaha's reminiscent prose about Švík as a bagpiper.

Key words: Folk revival, Czech lands, bagpipe playing, storytelling, memoirs, humorous stories, Zdeněk Bláha, Antonín Konrády, Václav Švík.

„DECHAŘI“ VERSUS „PŘEKLIŽKÁŘI“: TERMINOLOGICKÉ SONDY DO OBLASTI MORAVSKEJ DYCHOVEJ HUDBY

Barbora Turčanová

Slová a slovné spojenia, ktoré majú povahu kolektivizovaných slovesných prejavov, sú okrem iného konkrétnou formou vyjadrenia názoru určitej komunity. Dychová hudba ako fenomén pôsobiaci na moravskom vidieku už minimálne od polovice 19. storočia nesie so sebou za obdobie svojho fungovania aj rôzne vrstvy verbálne vyjadrených postojov voči nej samotnej. Z pohľadu slovesnej folkloristiky je možné niektoré z nich vnímať ako prejavy slovesného folklóru, teda ustálené, kolektívom prijaté a v niektorých prípadoch aj tradíciou normované slovesné prejavy; iné sú súčasťou terminológie – laickej, ale aj odbornej – späté s vývojom dychovej hudby v celých českých zemiach, alebo len v určitom konkrétnom regióne.¹

Už samotný názov môjho príspevku napovedá, že slovesné prejavy fungujú okrem iného ako prostriedok vymedzenia sa, sú výsledkom konkrétnych naratívov, ktoré sa pod vplyvom rôznych faktorov menia. Počiatky vývoja dychovej hudby siahajú do 17. storočia. Za toto obdobie sa zmenila jej funkcia, prostredie pôsobenia, repertoár a nástrojové obsadenie. Tieto premeny boli ovplyvnené vývojom spoločnosti v nadnárodnom (európskom) aj národnom (českom) prostredí a s tým súvisiacimi zmenami podmienok fungovania dychovej hudby, ktoré sa na území dnešnej Českej republiky za spomínané obdobie udiali.

Prvú terminologickú sondu predstavuje samotný názov dychovej hudby ako inštrumentálneho zoskupenia. Ten sa niekoľkokrát zmenil. Jednotlivé pomenovania reflektujú, ako sa označovanie

1. V nasledujúcom príspevku vychádzam z poznatkov získaných počas môjho etnologického výskumu dychovej hudby na Morave, konkrétne v oblasti dnešného Jihomoravského kraja, kde sa pohybujem od roku 2017. Táto hudobná produkcia a s ňou spojené naratívy má ale nepochybne širší geografický presah.

tejto hudobnej produkcie vyvíjalo a čo bolo vnímané ako jej charakteristický znak.

Ako uvádza Jan Trojan v *Slovníku české hudební kultury*, najstarší český výraz používaný pre inštrumentálne zoskupenie, ktoré dnes poznáme ako dychová hudba, je „turecká hudba“. Toto pomenovanie existuje vo viacerých jazykových mutáciách naprieč Európou (nemecky *türkische Musik*, francúzsky *musique turque*) a jeho pôvod je vo vojskách tureckých janičiárov, ktorých súčasťou boli dychové hudobné súbory (Trojan 1997: 955). Milan Bartoš, autor publikácie venovanej vzniku a vývoju dychovej hudby v prostredí dnešnej Českej republiky, uvádza druhú polovicu 17. storočia ako obdobie, kedy turecké vojská dorazili do strednej Európy a stali sa dôležitým medzníkom vo vývoji stredoeurópskych vojenských hudieb. V skúmanom moravskom prostredí pôsobili vojenské dychové orchestre predovšetkým v posádkových mestách. V druhej polovici 19. storočia sa dychové kapely začali udomáčňovať aj vo vidieckom prostredí a stávajú sa súčasťou lokálnej hudobnej tradície (Bartoš 1956: 14).

Pomenovanie „turecká hudba“ reflektuje vnímanie dychovej hudby ako určitého nového fenoménu, vychádza z jej geografického/etnického pôvodu, nevypovedá – v porovnaní s inými formami inštrumentálnych zoskupení – o konkrétnom nástrojovom zložení. Odráža to podľa môjho názoru práve cudzosť alebo novosť tejto hudobnej produkcie na počiatku jej prenikania do hudobnej kultúry európskych krajín.

Podobným príkladom je označenie „nemecká muzika“, ktoré poznáme z článku uverejnenom v roku 1882 v časopise *Světozor*. Jeho autor Jan Herben tu v časti venovanej popisu tradičných hodov v obci Hlohovec píše: „*Gajdoš hrál v hospodě mužákům, německá muzika před hospodou pod širým nebem chase.*“ (Herben 1882: 47) Pôvod tohto – podľa mojich doterajších zistení ojedinelého – pomenovania súvisí pravdepodobne tiež s vojenským prostredím, alebo s kultúrou nemeckých obcí kedysi národnostne zmiešanej oblasti južnej Moravy a Dolného Rakúska. V každom prípade vyjadruje vnímanie tohto druhu hudobnej produkcie ako niečoho nedomáckeho, rovnako ako pomenovanie „turecká muzika“.

Ako sa dychová hudba stávala postupne bežnejšou, široké vrstvy obyvateľstva začali používať názov „plechová muzika“. Základom tohto označenia je už materiál, z ktorého sú vyrobené dominantné nástroje tohto zoskupenia. Nové pomenovanie dokladá zmenu postoja k tomuto druhu hudby – nie je už vnímaná ako „cudzia“, súčasne je ale čo do kvality hudobnej produkcie natoľko odlišná (najmä v intenzite), že sa to prenieslo i do jej obecného pomenovania.

Etnomuzikológ Dušan Holý v monografii *Podluží* spomína ešte jedno pomenovanie, ktoré odkazuje na zvuk dychových nástrojových zoskupení, ktorý bol zásadne odlišný od hudobnej produkcie gajdošov či sláčikových kapiel, a to „břeskavá muzika“ (Holý 1962: 147).

Vďaka priemyselnej revolúcii v 19. storočí došlo k výraznému zlepšeniu akustických možností jednotlivých plechových nástrojov. Dychové orchestre okrem iného prešli zmenou repertoáru – už neinterpretovali len signálne a pochodové skladby, ale stali sa ústredným hudobným telesom interpretujúcim novú (dobovú) hudobnú tvorbu. V období tzv. národného hnutia boli tieto kapely podľa českého muzikológa Pavla Kurfürsta v mestskom prostredí povýšené na národného činiteľa podnecujúceho vlastenecké uvedomenie, čo znamenalo vysokú popularitu dychovej hudby v širokých vrstvách verejnosti (Kurfürst 2002: 660).

V období národného hnutia sa duch národa hľadal vo vidieckom prostredí, predovšetkým vo folklórnych prejavoch roľníckeho obyvateľstva. Ľudové piesne sa tak stali inšpiráciou pre hudobnú tvorbu českých skladateľov, ktorí tvorili priamo pre obsadenie dychového orchestra. K tým najznámejším patril kapelník sokolskej dychovej hudby z Kolína František Kmoch (1948–1912). Táto nová hudobná produkcia si získavala veľkú popularitu aj vo vidieckom prostredí, kde časom v mnohých prípadoch prešla procesom asimilácie a stala sa súčasťou lokálneho nielen spevného, ale aj hudobného a tanečného repertoáru (viď Turčanová 2021: 74).

Po vzniku Československa vyústilo pôsobenie dychových orchestrov a ich popularita do vzniku nového hudobného žánru – tzv. lidovky. Ide o skladby vytvárané v zámernej nadväznosti na folklórne (ľudové aj zľudovené) piesne; po hudobnej stránke sú

to predovšetkým polky, pochody a valčíky obsahovo preferujúce sentimentálnu vidiecku a milostnú tematiku.² Josef Kotek v už citovanom *Slovníku české hudební kultury* datuje vznik tzv. éry lidovky do druhej polovice 20. rokov a dáva ju do súvislosti s rozvojom moderných masmédií – prostredníctvom rozhlasu, gramofónových nahrávok, ale aj lacných notových úprav sa tento žáner masovo šírila do všetkých kútov republiky (Kotek 1997: 511). Podľa Kotka sa „slovo lidovka se zprvu uplatňovalo jako hovorový, někdy i pejorativně využívaný výraz, dnes však z nedostatku výstižnějšího pojmenování funguje jako odborný termín“ (tamtiež). Vysoká obľúba piesní spadajúcich do tohto žánru zapríčinila ale aj postupný úpadok estetickej a interpretačnej úrovne lidovky. Práve v tejto nadprodukcii, v súčinnosti s nekvalitnou interpretáciou a gýčom, môžeme hľadať počiatok Kotkom spomínaného pejoratívneho významu pomenovania lidovka a takisto aj počiatok názorovej kontroverznosti, ktorá voči dychovej hudbe panuje v českej spoločnosti dodnes. Keď v roku 1938 vydal český muzikológ Karel Vetterl výsledky svojho prieskumu spoločenskej hudobnosti na príklade rozhlasových poslucháčov, musel konštatovať, že najpočítvanejší hudobný žáner predstavuje dychová a vojenská hudba a ironicky túto najpopulárnejšiu hudobnú produkciu nazval „vrcholem požitku“ (Vetterl 1938: 43). Pojmy ‚dechovka‘ a ‚lidovka‘ časom získali v spoločnosti totožný význam – boli a dodnes sú používané aj ako pomenovanie pre nástrojové zoskupenie (dnes často viditeľné napr. vo vysielaní Šláger TV), aj ako pomenovanie pre hudobný žáner, pričom samotný termín dechovka označuje *Slovník spisovné češtiny* za hovorový.³

Napriek nárastu obľuby dychovej hudby (predovšetkým na Morave, ale aj v Čechách), ktorý prišiel v 70. rokoch 20. storočia (Turčanová 2021: 75 – 76), nedosahovala jej popularita takého vrcholu, ako počas spomínaného obdobia národného hnutia alebo v medzivojnovom Československu. Produkcia dychovej hudby

2. Viac o lidovke viď Kotek 1994: 97.

3. Srov. *Internetová jazyková příručka* [online] [cit. 15. 10. 2022]. Dostupné z: <<https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=dechovka>>.

súperila o poslucháčsku popularitu s postupne sa rozvíjajúcou populárnou hudbou. Po páde komunistického režimu na konci roku 1989 bola nová moderná hudobná produkcia pre obyvateľov vtedajšieho Československa slobodne dostupná. Dychovka ako hudobný žáner, ako aj nástrojové zoskupenie začala byť časťou spoločnosti vnímaná ako kultúrny prežitok, ako hudba, ktorú obyvateľstvo každodenne počúvalo z éteru monopolne vysielajúceho štátneho rozhlasu aj televízie. V 90. rokoch 20. storočia prišlo k takej premene vnímania dychovej hudby, že pomenovanie ‚dechovka‘ začali aj sami interpreti dychovej hudby vnímať negatívne. V mediálnom priestore, konkrétne na obrazovkách vtedy ešte Československej televízie v relácii *Klub přátel dechovky*⁴ a neskôr koncom 90. rokov na stránkach časopisu *Slovácka dechovka*⁵, prebiehala debata o používaní tohto pomenovania. Pod pojmom ‚dechovka‘ sa v spoločnosti rozumela gýčová ľudková produkcia, s čím sa muzikanti v dychových kapelách nedokázali stotožniť a navrhovali používať slovné spojenie ‚dechová hudba‘, ktoré podľa nich nenieslo tak pejoratívny význam.

Okrem vyššie spomínanej oficiálnej terminológie sa v kontexte pomenovávania alebo označovania dychovej hudby stretávame aj so žargónom. Ten vychádza nielen od muzikantov pôsobiacich v dychových hudbách, ale aj od hudobníkov venujúcich sa iným hudobným žánrom. A niekedy môže byť zdrojom žargónových slov aj nemuzikantské prostredie.

So zmenou politického režimu v roku 1948 sa muzikanti z dychových kapiel začali slovne vymedzovať voči masovo sa rozvíjajúcemu folklórnemu hnutiu. Kultúrna politika postavila predovšetkým vidiecke dychové kapely kvôli ich nízkej interpretačnej úrovni do priamej opozície s folklórnymi súbormi a ich muzikami, ktoré začali byť vnímané ako jediný správny reprezentant lokálnej tradičnej kultúry. Príznačné sú v tomto kontexte negatívne vyjadrenia folkloristu Vladimíra Úlehly (1888–1947), autora publikácie *Živá*

4. Archív ČT, vysielané v programe ČT3 dňa 29. 3. 2021.

5. Vyjadrenie šéfredaktora časopisu Stanislava Pěněčka vid' *Slovácka dechovka* 2000, č. 4, s. 24.

piešeň,⁶ o tom, že dychová hudba je ničiteľom ľudovej piesne (Úlehla 1949: 55, 149, 176, 190, 339), že vedie k „nezvratnému zániku hudecké hry, k zániku tak dokonalému, že dnes na rôznych slavnostech vystupujú pravé slovácké dechové kapely z X. Y.‘, čož je takový protimluv jako pravé dřevěné benátské sklo“ (Úlehla 1949: 65). Dychové hudby boli radikálnymi zástancami tzv. folklórnej autenticity odmietané, ako to dokladá etnológ Josef Jančář v publikácii venovanej folklórnemu festivalu v Strážnici, kde cituje stanovisko Predsedníctva národopisnej sekcie Zemskej osvetovej rady v Brne k návrhu programu 2. ročníka strážnických slávností, chystaných na rok 1947: „K slavnostem nelze připustit jako hudbu plechové hudební nástroje.“ (Jančář 1995: 49)⁷ V dôsledku podobných názorov vznikol najmä na juhomoravskom vidieku súboj o popularitu založený na dobovo podmienenom konštrukte folklóru a jeho „správnej“ podoby v oblasti hudobných a tanečných tradičných prejavov. V muzikantskom žargóne ho reprezentuje binárna opozícia ‚dechaři‘ (muzikanti z vidieckych dychových kapiel) a ‚překližkáři‘ (muzikanti z cimbalových/sláčikových kapiel), pričom konkurencia oboch skupín je prítomná v skúmanom regióne dodnes. Dychovkári vnímajú konštrukt nazývaný folklór ako niečo obmedzujúce, v prípade niektorých lokalít predovšetkým na Podluží dokonca ako niečo obťažujúce. Ich označovanie členov cimbalových kapiel termínom ‚překližkáři‘ (podľa drevených dosiek – preglejok, česky *překližek*, z ktorých sú vyrobené husle, viola a kontrabas), tak možno vnímať aj ako akúsi podobu psychohygieny.

V súčasnosti sú dychové kapely predovšetkým na Slovensku silno napojené na lokálne festivity, u určitej skupiny obyvateľov prevažuje ich vnímanie ako niečoho domáceho, sú pre nich súčasťou lokálnej identity. Táto samozrejmä blízkosť sa odrazila aj v používaní slov ‚dechna‘ či ‚dechula‘ – hovorových pomenovaní pre dychové kapely.

6. Úlehla v publikácii zhrnul výsledky svojej zberateľskej práce a štúdia ľudovej piesne.

7. Dopis z 12. 12. 1946 bol adresovaný ministerstvu vnútorného obchodu a zaslaný aj predsedovi Pracovného výboru II. Celoštátnych národopisných slávností v Strážnici JUDr. Oto Ševčíkovi. Sú pod ním podpísaní prof. Antonín Václavík, prof. Vladimír Úlehla a ďalší členovia sekcie. Ide ale o ideu V. Úlehlý.

Dychová hudba bola po roku 1948 negatívne vnímaná nielen členmi folklórneho hnutia, ale aj mnohými ďalšími skupinami obyvateľstva. Jej rozhlasová produkcia bola takmer každodenná, naopak vysielanie populárnej hudby (a to predovšetkým tzv. západnej) bolo značne obmedzené, a to práve aj dychovou hudbou (Klusák 2021: 23). Tá predstavovala pre mnohých zastaraný, nemoderný hudobný žáner spojený s dedinským prostredím a vekovo staršími ľuďmi. Práve tu možno hľadať pôvod zaujímavého pomenovania dychovej hudby, ktoré často uvádza „prvá dáma moravskej dychovej hudby“ Ivana Slabáková⁸ pri spomínaní na svoje začiatky s dychovou hudbou Moravanka. Je to historka o tom, ako jej mama odovzdala telefonický odkaz od kapelníka muziky Jana Slabáka so slovami: „*Volal ti nějakej dědek od prdlavky.*“ (Mynářová 2022) Použitý výraz „prdlavka“ je v hovorovej češtine používaný v kontexte označenia niekoho ako slabocha⁹ alebo niečoho ako slabého,¹⁰ v druhom význame súvisí s hovorovým výrazom „prd“ alebo „prdy“. Môžeme len usudzovať, či použité slovo „prdlavka“ reflektuje fakt, že hovorca tým chcel naznačiť, že dychovú hudbu považuje za niečo podradné, alebo tým vyjadroval skutočnosť, že mu táto hudobná produkcia evokuje „prdy“ (znenie niektorých sprievodných nástrojov v dychových kapelách skutočne môže kreatívnemu poslucháčovi pripomínať unik črevných plynov).

Posledným príkladom, na ktorom môžeme demonštrovať vymedzovanie sa prostredníctvom pomenovania dychovej hudby, je názov Vepřovanka, ktorý som zaznamenala pri mojom terénnom výskume: dňa 22. augusta 2021 popoludní hrala v priestore brnenského parku Lužánky dychová kapela v štandardnom obsadení vidieckej dychovej hudby. Nechýbala ani speváčka dvojica. Muzikanti mali na sebe elegantné čierne nohavice, v ktorých mali

8. Ivana Slabáková (* 1947), manželka zakladateľa DH Moravanka Jana Slabáka, speváčka, moderátorka Českého rozhlasu Brno.

9. Srov. Význam slova [online] [cit. 12. 10. 2022]. Dostupné z: <<https://www.vyznam-slova.com/prdlavka>>.

10. Napr. polievka prdlavka – „málo sytá polévka s pár kuličkami hrachu, prdlavka snad kvůli tomu, že v polévce bylo ‚prd‘ – nic“ (Měšťanová 2018: 178).

zastrčené biele košeľe. Ukážkovo interpretovali najväčšie hity dychovkového repertoáru – *V tej starej forote, Tá skalická brána, Škoda lásky*¹¹. Koncertujúca kapela sa ale nesnažila skryť, že sa na moravskú vidiecku dychovku iba hrá. To, že z ich strany ide o vtip, demonštrovala svojím názvom uvedeným na plagáte – Dychová hudba Vepřovanka. Prečo práve Vepřovanka? Ako som spomínala v úvode tohto príspevku, slovesné prejavy fungujú ako spôsob vymedzenia sa voči niečomu. Pomenovanie Vepřovanka v tomto prípade pochádzalo od muzikantov z prostredia produkcie tzv. vážnej hudby, ktorí sa voči dychovkovému žánru vymedzili slovom, ktoré hanlivým a zároveň smiešnym spôsobom odkazuje na vidiecke prostredie, kde má dychová hudba najsilnejšie väzby.¹²

Záver

Dychová hudba v prostredí dnešnej Českej republiky prešla v očiach širokej verejnosti za dobu svojho vývoja významnými zmenami – od národného činiteľa a jedného z najobľúbenejších hudobných žánrov až k zatracovanej a zosmiešňovanej hudobnej produkcii. Názorová kontroverznosť vo vzťahu k dychovej hudbe je v českej spoločnosti zreteľne prítomná. Zatiaľ čo jedna skupina vníma produkciu dychových kapiel za zastaranú, gýčovitú a nepotrebnú, druhá časť sa s dychovou hudbou identifikuje ako s reprezentantom „svojej“ kultúry. Príkladom sú niektoré oblasti južnej Moravy, kde je dychová hudba vnímaná ako súčasť etnokultúrnych tradícií a je spätá s lokálnou identitou. Názorová kontroverznosť sa tu objavuje iba v súvislosti s postojmi niektorých jedincov preferujúcich hudobno-tanečný folklór v podaní tzv. folklórneho hnutia.

11. Znalec, alebo len fanúšik moravskej vidieckej dychovky by však z tejto konkrétnej produkcie potešený nebol. Moravská dychovka by takéto skladby na koncerte nezahrála a už vôbec nie z nôt. V muzikantskom žargóne sú to totiž tzv. „pytlvky“ či „kulovky“, teda skladby, ktoré sa hrávajú na zábavách a v sprievodoch a ktoré každý muzikant pozná (a musí ovládať) spamäti.

12. Zaujímavé je aj slovné vymedzenie sa muzikantov z prostredia tzv. vážnej hudby. Tu sa „dechaři“, teda muzikanti hrajúci na dychové plechové nástroje, nazývajú „žesťari“, bez hanlivého významu.

Názorové strety priaznivcov a odporcov dychovej hudby je možné badať aj vďaka spomínaným slovesným prejavom. Mnohé z nich fungujú iba v konkrétnych kolektívoch a môžeme ich chápať ako súčasný slovesný folklór.

* Text vznikol s podporou Špecifického výskumu MUNI/A/1381/2021 *Metóda zvukového dotazníka v etnologickom výskume*, ktorý realizuje Ústav európskej etnológie FF MU.

Literatúra:

- BARTOŠ, Milan 1956: *Dechový orchestr. Metodická příručka pro vedoucí a členy souborů lidové tvořivosti*. Praha: Orbis.
- HERBEN, Jan 1882: Na dolnorakouském pomezí. *Světobzor* 16, č. 47 (17. 11.), s. 554–555, č. 48 (24. 11.), s. 567–568, č. 49 (1. 12.), s. 579–581, č. 50 (7. 12.), s. 590–591, č. 51 (15. 12.), s. 603–604.
- JANČÁŘ, Josef 1995: *Strážnická ohlédnutí. 50 let Mezinárodního folklorního festivalu ve Strážnici*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- KLUSÁK, Pavel 2021: *GOTT. Československý příběh*. Brno: Host.
- 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.
- KOTEK, Josef 1997: Lidovka. In: Vysloužil, Jiří – Fukač, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, s. 511 – 512
- 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.
- MĚŠŤANOVÁ, Květa 2018: *Mluvená čeština napříč generacemi*. Disertační práce. České Budějovice: Ústav bohemistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.
- PĚNČÍK, Stanislav 1998: *Když zazpívají křídlovky*. 1. díl. Břeclav: Moraviapress.
- TROJAN, Jan 1997: Turecká hudba. In: VYSLOUŽIL, Jiří – FUKAČ, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, s. 955.
- TURČANOVÁ, Barbora 2021. Dychová hudba na Slovácku a jej sociálny a kultúrny kapitál. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a kapitál. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko*, s. 70 – 79.
- ÚLEHLA, Vladimír 1949: *Živá píseň*. Praha: F. Borový.
- VETTERL, Karel 1938: K sociologii hudebního rozhlasu. *Musikologie* 1, s. 27 – 44.

Elektronické zdroje:

MYNÁŘOVÁ, Alexandra 2022: „Jan a Ivana Slabákovi: Konec Moravanky je pro nás pořád hodně silný.“ *Český rozhlas* [online] 20. 5. [cit. 10. 10. 2022]. Dostupné z: <<https://region.rozhlas.cz/jan-a-ivana-slabakovi-konec-moravanky-je-pro-nas-porad-hodne-silny-8750122>>.

“Dechaři” versus “Překližkáři”: A Terminological Probe into Moravian Brass Band Music

Brass band music as a specific expression of folk culture in Moravia, Czech Republic relates to various forms of verbal communication. In the Czech cultural environment, it is often accompanied by controversial opinions: naming, nicknames, and society-wide narratives demonstrating the ideas that individuals or social groups have about brass band music. Various verbal expressions often function as definitions that seem to go against the musical production and repertoire of wind (brass) bands. Such expressions are used to distinguish other public performance from wind (brass) bands. Representatives and listeners of classical and popular music and some members of the folklore movement perceive the production of wind (brass) bands as being in direct opposition to their interpretation of music and dance. The paper illustrates this practice using examples from the region of South Moravia, where brass band music has a specific position.

Key words: Brass band music, Czech Republic, verbal communication, musician's jargon, musical taste

ESTONSKÝ EPOS KALEVIPOEG: ODRAZ LIDOVÉHO ZPĚVU I NEUSTÁLÁ HUDEBNÍ INSPIRACE

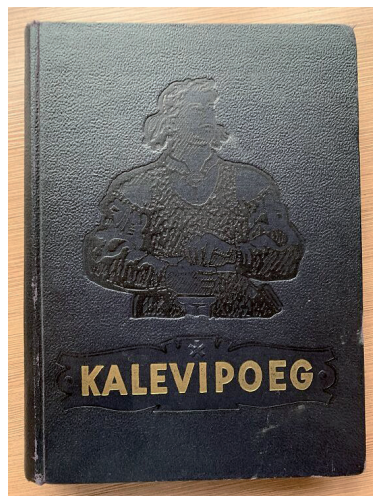
Iivi Zájedová

Vztah hudby a slova nalezneme v různých žánrech napříč historickými epochami. Základem literárního slova je živé slovo – jak mluvené, tak zpívané. Tento nerozměrný příspěvek pojednává o estonském eposu *Kalevipoeg*, do češtiny přeloženém filologem a esperantistou Milošem Lukášem (1897–1976) pod názvem *Syn Kalevův*¹ (Kreutzwald 1959). Vydání Lukášova překladu v roce 1959 v českém prostředí nevzbudilo ve své době větší pozornost a estonská folklorní poezie a próza jsou zde dodnes málo známy.² V následujícím textu se proto pokusím stručně představit pozadí vzniku eposu, jeho obsah a kompozici ve vztahu k hudbě a jeho inspirační hodnotu pro umělce. V textu uváděné části eposu jsou převzaty z estonského vydání publikovaného v roce 1951 (Kreutzwald 1951; obr. 1).

Autor eposu, estonský básník, prozaik, publicista, národní buditel a organizátor veřejného života Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803–1882), se narodil na panství Jõepere v estonském kraji Virumaa v rodině nevolníka, jeho otec se však v roce 1815 z nevolnictví vyvázal. Mladý Friedrich vystudoval na krajské německé škole v Rakvere a Tallinnu, stal se učitelem na základní škole v Tallinnu a poté byl dva roky domácím učitelem v Petrohradě. V letech 1826–1833 studoval medicínu na univerzitě v Tartu, zúčastňoval se však pilně také přednášek o literatuře. Mohl být jistě obětavým lékařem, ale mnoho času věnoval sběru estonských lidových pohádek a pověstí. Byl prvním významným estonským

1. Český název není zcela vhodně zvolen, protože neodráží fakt, že Kalevipoeg je jméno hlavního hrdiny (byť jeho doslovný překlad opravdu znamená syn Kalevův).

2. Do českého jazyka byly Naděždou Slabihoudovou přeloženy také Kreutzwaldovy pohádky, které měly nečekaný úspěch. Viz Kreutzwald, Friedrich Reinhold 2000: *Báchorky ze země tisíce ostrovů*. Praha: East.



Obr. 1. Kreutzwald, Friedrich Reinhold:
Kalevipoeg. Eesti rahva eepos.
 Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus. 1951

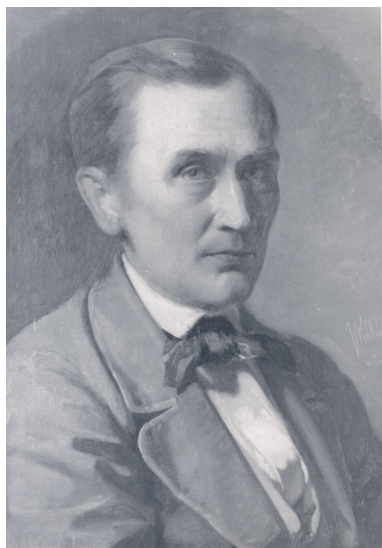
buditelem a organizátorem národního života (obr. 2). Tvořil v době, kdy tištěné estonské slovo bylo determinováno církevní politikou ovlivňovanou německou šlechtou, která Estonsku v té době reálně vládla, a kdy ruská carská cenzura potlačovala jakýkoliv svobodnější projev.³

Kreutzwald již od mládí sbíral lidové písně, pohádky, pověsti, přísloví a rčení. Jeho dílo lze označit jako pozdně romantické. Na eposu *Kalevipoeg* pracoval plných deset let. Tisk jeho první verze carská cenzura nepovolila. Dílo vyšlo až v letech 1857–1861, a to po částech, v přepracované a rozšířené podobě o 18 994 verších. Zásahu na vydání měla Estonská učená společnost (Õpetatud Eesti Selts), nejstarší estonská vědecká organizace.⁴ První kompletní edice eposu vyšla až v roce 1862 ve Finsku.⁵

3. Kreutzwald, Friedrich Reinhold [heslo]. 2000. In: *Eesti Entsüklopeedia EE* [Estonská encyklopedie], 14. Eesti elulood. Tallinn: Eesti Entsüklopeedia EE, s. 183–184.

4. Byla založena na univerzitě v Tartu v roce 1838 s cílem studovat estonskou historii a prehistorii, jazyk, literaturu a folklor. Společnost je doposud činná, má 115 aktivních a 19 čestných členů.

5. Kreutzwald, Friedrich Reinhold [heslo]. 2000. In: *Eesti Entsüklopeedia EE* [Estonská encyklopedie], 14. Eesti elulood. Tallinn: Eesti Entsüklopeedia EE, s. 183–184.



Obr. 2. Friedrich Reinhold Kreutzwald.
Olejomalba Johanna Kõlera z roku 1864

Jedním z iniciátorů myšlenky vytvořit estonský epos byl před Kreutzwaldem Friedrich Robert Faehlmann (1798–1850). Ve své práci *Die Sage vom Kallewi poeg* (*Muistend Kalevipojast*) vydané německy v Tartu roku 1839⁶ popsal velkou část příběhů Kalevipoega, a to na základě estonských legend a příběhů s protiněmeckou orientací.⁷ Jeho přípravné práce později použil právě Kreutzwald, jemuž se dalším vzorem stala i *Kalevala* vytvořená na základě karelo-finských lidových zpěvů finským spisovatelem Eliasem Lönnrotem (1835–1936). S *Kalevalou* má *Kalevipoeg* kromě čtyřstopých trochejů společné i tropy, paralelismy a náslovný rým. Epos je výpravným dílem, k němuž Kreutzwald s využitím malého množství jiných zdrojů (antické eposy, *Kalevala*, *Zpěvy Ossianovy*) přidal vlastní doplňky. Šlo o texty vytvořené v duchu lidových veršů, které měly doplnit předpokládané chybějící části eposu rekonstruovaného z dochovaných torz folklorních podání.

6. V estonštině vyšla až v roce 1915.

7. Faehlmann, Friedrich Robert [heslo]. 2000. In: *Eesti Entsüklopeedia EE* [Estonská encyklopedie], 14. Eesti elulood. Tallinn: Eesti Entsüklopeedia EE, s. 63.

Obr. 3. *Vanemuine s varytem.*
Adolf Charlemagne (†1901), Eduard
Magnus Jakobson (†1903) – Wanemuine
kandle healed



Finský folklorista Honko Lauri považuje *Kalevipoega* za typický tradiční epos, jehož údajné slabiny a mezery jsou dány tím, že se autor díla snažil co nejvěrněji respektovat původní pramen – folklorní materiál. Některé části byly totiž původně zpívané, a tak mají formu lidových písní, tudíž i úzké spojení s hudbou (Honko – Nyman 2001: 119).

Abychom získali konkrétnější přehled o tom, jak epos *Kalevipoeg* souvisí s hudbou, je třeba k této otázce přistupovat z několika hledisek. Především je zajímavé všimnout si v textu eposu zmínek o hudebních projevech.⁸ Dílo se skládá z dvaceti příběhů, jimž předchází Kreutzwaldovo Doporučení a Úvodní věnování. Hned první věta eposu – přímá výzva k bohu písně jménem Vanemuine – zní: „*Püüj mi varyto své, Vanemuine!*“⁹ (Obr. 3) Již tento k hudbě

8. V příspěvku použité citace pocházející z vydání publikovaného v roce 1951. Z estonštiny je přeložila Iivi Zájedová.

9. V estonštině „*Laena mulle oma kannelt Vanemuine!*“ Pojmem *varyto* je zde označen *kannel*, dodnes velmi rozšířený estonský lidový hudební nástroj. Jde o drnkací strunný nástroj patřící do skupiny krabicových ceter.

směřující počáteční text předznamenává fakt, že právě hudba je charakteristickým, nosným a stále se opakujícím motivem eposu. V celém díle není jediný příběh, který by nezahrnoval píseň, zpěv, hudbu. Setkáváme s formulacemi jako „*noční zvuky, něžné hlasy*“ (Kreutzwald 1951, Doporučení: 10), „*chvála písničkáři*“ (tamtéž, Úvod: 11), „*Zpívalo se proti lesu, křičelo se proti ostrovu Hiiu, nebo píseň padla na [hrad] Kuressaari*“ „*Zpíval brzy, zpíval pozdě*“ (tamtéž, III. příběh: 53), „*Zpívalo se sedm tajných písní*“ (tamtéž, XI. příběh: 169). V textu jsou zmiňovány pastýřské písně, zpěv chlapců a dívek, zpěv starých žen u kolovratů, ale také smířčí písně (písně s usmířovací funkcí), v nichž vládou moudrá slova a jimiž zpěvák sedící spolu s hráčem na varyto u stolu mezi ostatními nechal „*píseň vzlétnout*“ (tamtéž, XIX. příběh: 293).

Z postav eposu se poměrně často objevuje sám Kalevipoeg a jeho přátelé, kteří jsou zároveň výtečnými zpěváky. Hlavní hrdina údajně zpíval tak, až „*moře hučelo a skály mu odpovídaly ozvěnou*“ (tamtéž: III. příběh: 51–52). Výbornou zpěvačkou byla i Kalevipoegova matka Linda a také písně jeho bratrů se rozléhaly přes celý les (tamtéž, III. příběh: 50–56; V. příběh: 82; VIII. příběh: 124). Chváleny jsou i písně Ostrovní panny (estonsky *Saarepiiga*) (tamtéž, IV. příběh: 62). Ústřední hrdinové eposu stejně jako další postavy jsou důstojnými potomky samotného boha písní Vanemuine. Používaným hudebním nástrojem je zde varyto a lesní roh (tamtéž, Doporučení: 3–4, XX. příběh: 306). Scénami s výrazným hudebním obsahem jsou např. písně Kalevipoega vracejícího se z lovu a hledajícího matku či jeho písně zpívané při návštěvě otcova hrobu (tamtéž, XIX. příběh: 53, 54, 113).

Dalším důležitým momentem je výstavba textu eposu na základě folklorního podání. V první části převládají texty vycházející z tzv. runových písní (spojených s recitativním způsobem přednesu vycházejícím z jednoduchých, všeobecně známých „*nápěvů*“). V druhé části nacházíme texty novějších lidových písní, které jsou rozměrnější, lyričtější a méně recitativní – jako příklady lze uvést písňové texty *Vesluj, zpěváku*, přímo svým hlasem (*Sõua laulik, lausa suuga*) a *Když začnu zpívat píseň* (*Kui ma hakkam laulemaie*) (tamtéž: 17). Dále můžeme v díle najít písně o matce či otci (tamtéž, II. příběh: 36, 39), o tanci (tamtéž,

I. příběh: 22–26), chmelu, moři, orbě, o velkém dubu, velkém volu, cudné panně, válečném poselství, válce, o říši divů aj. Za pozornost stojí především množství tzv. písní na houpačce. Pro Estonce vždy souvisely se setkáváním mladých lidí, kteří se při houpání seznamovali (Zájedová 2020: 116).

Písněové texty zařazené Kreutzwaldem do eposu se buď pojí se známými nápěvy, anebo naopak jejich melodii neznáme. Právě druhá skupina se stala inspiračním zdrojem pro řadu tvůrčích osobností, které tyto texty zhudebnily. Připomenout můžeme např. dodnes populární píseň skladatele Tuudora Vettika (1898–1982) *Kukačko, zlatý ptáčku můj, kukej* (*Kuku, kagu, kuldalindu*) (tamtéž: 59). Lidové zpěvy jsou přítomné v celém eposu, není však vždy možné zpětně zjistit, které konkrétní části textu představují folklorní podání a které byly dotvořeny Kreutzwaldem. U prokazatelně lidových textů pak v řadě případů nevíme, z jaké části Estonska pocházejí ani do jaké míry byly rozšířeny.

Vytvoření eposu se stalo jedním z nejvýraznějších fenoménů estonského národního obrození a přineslo vzrušující podněty do tamního kulturního života, potažmo i do estonské hudby. Texty eposu se začaly široce využívat v umělecké tvorbě. Jako první zdůraznil význam díla coby tvůrčího zdroje estonský muzikolog, skladatel, novinář a lingvista Karl August Hermann (1851–1909), jedna z nejvýraznějších osobností estonského národního hnutí.¹⁰ Také první estonský profesionální skladatel Rudolf Tobias (1873–

10. Hermannem zhudebněné texty z eposu *Kalevipoeg* jsou např. součástí jeho edice *Eestirahva laulud segaoorile, vihk I.* [Písň estonského lidu pro smíšený sbor, sešit I]. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts, 1890.

11. Rudolf Tobias byl první mezinárodně uznávaný estonský skladatel. Uznání se dočkal již za svého života v Německu. Důležitou roli sehrály jeho vokálně symfonické grandiózní formy, zejména oratorium *Des Jona Sendung* (*Znamení Jonášovo*). Tobias vystudoval konzervatoř v Petrohradě (varhany u Ludvíka Homilie a skladbu u Nikolaje Rimského-Korsakova), poté působil v letech 1898–1904 jako varhaník a dirigent kůru petrohradského estonského chrámu sv. Jana. V roce 1908 opustil Estonsko. Žil krátce v Paříži, Mnichově, Drážďanech, v Praze a Dubí, na konci roku 1908 se přestěhoval do Lipska a v roce 1910 se usadil v Berlíně. Působil zde jako varhaník a novinář, později získal řádnou profesuru na Královské hudební akademii. Zemřel na zápal plic ve věku čtyřiceti pěti let. Srov. „Rudolf Tobias.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online]. [cit. 10. 10. 2022]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Tobias>.

1918)¹¹ pochopil význam eposu pro estonskou kulturu a začal na jeho základě psát operu. Brzká smrt zabránila Tobiasovi v jejím dokončení, z jeho tvorby však můžeme zmínit jiná díla vycházející s tematiky eposu, např. melodram *Sen Kalevipoega* (*Kalevipoja unenägu*), balady *Protože panna je krásná* (*Sest neitsi on kaunis*) a *Mladý Kalev před branami pekla* (*Noor Kalev põrguvärvate ees*).

Epos se stal v estonském prostředí extrémně populárním a řadu z něj čerpaných motivů nalezneme jak v estonské artificiální sféře, tak v lidové tradici. Zrození Estonské republiky v roce 1918 dalo silný impuls k rozvoji profesionálního divadla, včetně tanečního; domácí tvorba vycházející z estonského kulturního dědictví a vytvořená (v případě tanečního divadla) na hudbu místních skladatelů se však na scénu dostala až ve 30. letech. Jedním z prvních zpracovaných témat se stal právě estonský národní epos – první taneční interpretace nazvaná *Suita Kalevipoeg* vznikla v roce 1934, choreografii vytvořila Gerd Negro na hudbu Eugena Kappa, Evalda Aava a Adolfa Vedra. Suita měla tři části: Mladý Kalevipoeg; Kalevipoeg a Ostrovní panna; Smrt Kalevipoega (Einasto 2017: 85). V době vzniku inscenace v Estonsku stejně jako jinde v Evropě sílilo národní cítění, jež přivádělo na scénu literárního národního hrdinu a pohybový materiál inspirovaný lidovými tanci. Zahájeny byly také práce na uvedení baletu *Kalevipoeg* v divadle Estonia, ale v důsledku sovětské okupace a válečných událostí v letech 1940–1944 se tento záměr neuskutečnil. Po válce využila texty eposu pro svou tvorbu řada estonských skladatelů jak ze starší, tak mladší generace. Tato tendence zintenzivnila zejména v roce 1961, kdy se slavilo 100. výročí vydání díla, ale lze ji kontinuálně sledovat během celého období sovětské okupace Estonska. V oblasti sborové tvorby byla vytvořena řada svérázných písňových suit, vznikla i rozměrnější hudební díla. Zmíněný balet *Kalevipoeg* na hudbu Eugena Kappa¹² se v divadle Estonia dostal na jeviště až v letech 1948 (choreografka Helmi Tohvelman), 1953 (choreografové Ida Urbeli a Udo Väljaots; obr. 4) a 1961

12. „„Mõõkade tagumine“ balletistüüdist „Kalevipoeg“, Eugen Kapp, HNSO.“ *YouTube* [online] [cit. 15. 10. 2022]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=psO0y-9a-wc>>.



Obr. 4. Balet *Kalevipoeg*. Část „Tanec vodních víl“ (*Näikeneidude tants*). Tallinn 1953.
Zdroj: Dr. Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuseum DrKM F 230: 30

(choreografové Vladimir Burmeisteri a Senta Ots), inscenován byla také roku 1950 v Tartu v divadle Vanemuine (choreografka Ida Urbel). Novou taneční verzi na Kappovu hudbu nastudoval v divadle Vanemuine v roce 1985 choreograf Ülo Vilimaa a o rok později v divadle Estonia šéf baletu Tiit Härm. Je pravděpodobné, že cesta *Kalevipoega* na taneční scénu bude pokračovat, protože toto dílo si zaslouží nové uchopení, dokonalejší než ty předchozí a splňující požadavky moderního umění (Einasto 2017: 105). Epos není coby inspirační zdroj ani zdaleka vyčerpán, vznikají další a další z něj vycházející hudební díla různých žánrů a forem.

Kreutzwaldův epos měl na Estonce zásadní vliv, přinesl obrodu estonského písma, byl a nadále zůstává významnou tvůrčí inspirací pro hudební skladatele, tanečníky, zpěváky, dramatiky

či výtvarníky.¹³ Již téměř 130 let je toto dílo součástí celonárodního estonskému povědomí, je jedním z hlavních symbolů estonské kultury. Motivy čerpané z eposu jsou využívány v celé řadě uměleckých oblastí, jsou stále znovu zpracovány, a to v široké škále přístupů od stylově věrného přebásnění přes volné zpracování až po karikaturu a parodii.¹⁴ Zdá se, že velmi důležitým počinem by se pro Estonce mohlo stát vytvoření opery zpracovávající děj eposu. Naplnil by se tak nesplněný úkol skladatele Rudolfa Tobiasse z počátku 20. století. Je jen třeba, aby se našel talentovaný hudební tvůrce.

Literatura:

- HONKO, Lauri – NYMAN, Aarre 2001: *Eepoksia ja eepostutkimusta Itamerestä Intiaan*. [Eposy a epický výzkum od Baltského moře po Indii]. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- EINASTO, Heili 2017: Tantsitud „Kalevipoeg” läbi rahvuslike soostereotüüpide prisma [Taneční zpracování „Kalevipoega“ prizmatem národních genderových stereotypů]. *Philologia Estonica Tallinnensis*, Vol. 2, s. 85–107.
- Faehlmann, Friedrich Robert [heslo]. 2000. In: *Eesti Entsüklopeedia EE* [Estonská encyklopedie], 14. *Eesti elulood*. Tallinn: Eesti Entsüklopeedia EE, s. 63.
- Kalevipoeg [heslo]. 1989. In: *Eesti Entsüklopeedia EE* [Estonská encyklopedie], 4. Tallinn: Kirjastus „valgus“, s. 245.
- Kreutzwald, Friedrich Reinhold [heslo]. 2000. In: *Eesti Entsüklopeedia EE* [Estonská encyklopedie], 14. *Eesti elulood*. Tallinn: Eesti Entsüklopeedia EE, s. 183–184.
- KREUTZWALD, Friedrich Reinhold 1951: *Kalevipoeg. Eesti rahva eepos* [Kalevův syn. Epos estonského lidu]. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- KREUTZWALD Friedrich Reinhold 1959: *Syn Kalevův*. Z estonského originálu Kalevipoeg vybral, přeložil, doslov a poznámky napsal Miloš Lukáš. Praha: Svět sovětů.
- ZÁJEDOVÁ, Iivi 2020: Svět vytvořený runovými písněmi: propojení prostoru a hudby v tvorbě Veljo Tormise. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a prostor*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 114–122.

13. Při zadání termínu „Kalevipoeg pildis“ vyhledavač Google nabízí desítky výtvarných děl zpracovávajících motivy estonského eposu.

14. Televizní pořad režiséra Suleva Nõmmika z roku 1981 obsahoval baletní pantomimu Kalevipoeg. Šlo o mnohovrstevnou parodii. Ironizovala přehnanou ambicióznost sovětských amatérských vystoupení (např. když si členové zájmových kroužků zemědělských družstev vybírali k umělecké prezentaci materiál, na který jim tzv. nestačily síly, a jejich představení pak působila nechtěně komicky), zesměšňovala také formy a klišé klasického baletu či scénického zpracování lidového tance.

Internetové zdroje:

„Mõõkade tagumine“ balletisüüdist „Kalevipoeg“, Eugen Kapp, HNSO.“ [„Kování mečů“ z baletní suity]. *YouTube* [online] [cit. 15. 10. 2022]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=psO0y-9a-wc>>.

„Rudolf Tobias.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online]. [cit. 10. 10. 2022]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Tobias>.

Estonian Epic *Kalevipoeg*: A Reflection of Folk Singing and Perpetual Musical Inspiration

The paper provides an interesting comment on the Estonian epic *Kalevipoeg* (or *The Son of Kalev* in English). Its author, Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803–1882), collected folk songs, myths, fairy tales, proverbs, and peculiar sayings. He worked on the epic for a full ten years. The first version of the work was not allowed to be printed due to tsarist censorship: in a revised and expanded form (with 18,994 verses), *Kalevipoeg* was published in parts thanks to the Estonian Learned Society (Õpetatud Eesti Selts) in 1857–1861. The question of how the epic relates to music is examined from several perspectives: especially with focus on the text, whose very first sentence reflects the musical production. Such a musical beginning becomes a very characteristic and supporting feature of the entire epic. There is not a single story in the epic that does not include song and music. Kreutzwald's epic also had a profound effect on the Estonian people, initiating a revival both nationally and socially. Sparking interest in Estonian literature, it was a source of creative enthusiasm for numerous writers, composers, playwrights, and other artists.

Key words: music and literary text, Friedrich Reinhold Kreutzwald, Estonian culture, national epic, folk tradition as an inspiration.

THE WORD OF GOD MADE SONG: THE CULTURAL IMPACT OF THE AFRICAN AMERICAN SPIRITUAL

David Livingstone

I arrived in Czechoslovakia in the summer of 1990 and was impressed by many things, among them the musical culture of the country. One of the puzzling aspects, however, was the startling interest in American country music, a genre I had always despised growing up (I have changed my opinion since). I was also pleasantly surprised when I first saw a grainy recording of the crowds on Wenceslas Square in Prague singing the American hymn or gospel song “We Shall Overcome” (“*Jednou budem dál*”) in Czech on 17 November 1989 in connection with the so-called Velvet Revolution. Although not an official African-American spiritual, having been written by Charles Albert Tindley in 1901 and later changed slightly and popularized by Pete Seeger, I began to be curious as to how these kinds of songs made their way to the Czech Lands. Soon after I came across the music of the band Spirituál kvintet and their wide repertoire of songs many of which were translations and adaptations of American classic spirituals, hymns, gospel standards and folk songs. Having grown up (like many Americans) in a conservative Christian household, I was curious as to why these particular songs resonated with people who were so, on the whole, diametrically non-religious. Many people seemed to be singing the songs without any knowledge of the biblical origins of the words and the cultural significance of the imagery.

Previous papers from this journal have helped me reach an understanding of the Czech/Slovak fascination with this specific genre. Irena Příbylová outlined the history of the first concerts of spirituals by African-Americans in the Czech Lands, including of course Paul Robeson, in her contribution to the volume *From Folklore to World Music: Music and Spirituality* (Příbylová 2019). This helped me understand how the spiritual initially took root in the country. Kristýna Navrátilová, in the same volume,

looked at how these songs were then translated and/or adapted in Czechoslovakia in the second half of the twentieth century (Navrátilová 2021). She specifically points out how a lack of knowledge of the history of slavery and the Bible made translation and interpretation problematic. Both articles drew attention to the fact that the ‘spiritual’ aspect of spirituals was often ignored in favor of the political, with its implied criticism of capitalist racist USA. At this year’s colloquium, Aleš Opekar provided an enlightening, comprehensive overview of the sources which Spirituál kvintet drew from for their recordings.

Just as anonymous ballads are often the first texts included in literary anthologies of English literature, spirituals are placed first in *The Norton Anthology of African American Literature* (Gates – Smith – Andrews /eds./ 2014),¹ these being among the first texts which have survived down to the present day. The beginnings of the African American spiritual are hidden from us, but date back to the early days of slavery, with the rhythms, of course, originating back in West Africa. Slaves in the Deep South and elsewhere were rapidly converted to Christianity and exposed to biblical stories and European hymns. The words of this tradition were consequently ‘translated’ into the idiom of the slaves and often made into song. Christianity was often viewed by the white population as a way of controlling and reconciling the slaves to their lot, along the lines of Marx’s celebrated view of religion as “the opium of the people.” This was far from the case, however, as the biblical stories, particularly those in the Old Testament dealing with the enslavement and liberation of the Israelites, struck a deep chord in relation to their own struggle for freedom. Spirituals make reference to Moses, obviously a symbol of a leader guiding the people toward freedom, contrasted with “Old Pharaoh” as the slave-master or the political leadership in the South. Prophets such as Elijah in “Swing Low, Sweet Chariot” are also symbols of righteous leaders voicing dissenting voices to the subjugation of the slaves. The river Jordan, referenced in “Roll Jordan, Roll” and elsewhere, is of course

1. The texts of the songs are all taken from here unless stated otherwise.

a symbol of cleansing and reaching the Promised Land of freedom. The focus of spirituals is almost exclusively on the stories and accounts from the Old Testament as opposed to the New Testament.

These songs were passed down from generation and generation and, of course, evolved over time. Sandra Jean Graham, in her book dedicated to spirituals, points out the folk nature and fluidity of the songs: "In the absence of a permanent written aural record they lived only in performance, and each performance was unique." (Graham 2018: 1)

The development of the genre can arguably be seen as the mirror image of Blackface Minstrelsy of the nineteenth century where white musicians and performers appropriated and adapted (and ridiculed) African American cultural traditions. The texts and themes of the spirituals were drawn from the religion of the oppressor, but subverted to be used against them and provide community and hope. Many of the spirituals seemingly had coded, veiled messages concerning escaping slavery or divine punishment for the white masters. Nathan Huggins expressed this powerful aspect of the songs as follows: "And like many spirituals, there is great pathos in its promise of ultimate justice..." (Huggins 1971: 67)

Many of these songs were also impacted, if not inspired, by the revival movements within American Protestant Christianity of the late nineteenth century and the Pentecostal movement of the early twentieth century. These developments within both the Black and White Church often revolved around themes connected with baptism, the wearing of white robes and 'going down to the river'. The concepts of 'speaking in tongues' or being moved in the 'spirit' with fainting spells and reviving were also part and parcel of the tradition.² Finally, the camp meeting with the preacher calling out to his lost sheep to repent and embrace salvation profoundly impacted not only the spiritual, the gospel tradition, but also the look and sound of the Black Church. Henry Louis Gates Jr. discusses the seminal role of the Black Church in the African-American community and how it provided a forum for musical genres like

2. The soul legend James Brown would often dramatize these religious states of transcendence in his performances.

the spiritual, which challenged the status quo: “What the church did do, in the meantime, as Black people collectively awaited freedom, was to provide a liminal space brimming with subversive features.” (Gates 2021: xix) This subversion was fascinatingly taking place right under the noses of the slave-masters.

The genre of the African-American (Negro) spiritual finally moved from the log cabin and the cotton fields to the international stage in the nineteenth century with the founding of the Fisk Jubilee Singers, a university choir established at Fisk University in Nashville, Tennessee in 1866.³ The choir went on tour in the North in 1871 featuring mostly traditional songs and arrangements of the day popular with white audiences. To their surprise, the most positive responses came from the songs they had previously usually only sung among themselves, which came to be known as the spiritual. One of the original Fisk Jubilee Singers, Ella Sheppard, explained why they had originally been reluctant to include the spirituals in the program, these being, “sacred to our parents, who used them in their religious worship and shouted over them” (Robbins 2017: 230). Once performed in public, however, there was no looking back and the songs became the focus of the performances, not merely a novelty. “It was only after many months that gradually our hearts were opened to the influence of these friends and we began to appreciate the wonderful beauty and power of our songs.” (Robbins 2017: 230). Additional African American choirs soon emerged. It should be noted that the Fisk Jubilee Singers, at least initially, tried to ‘dignify’ the songs (understandably given the circumstances) by ‘correcting’ the grammar and singing in ‘standard’ American English. The spiritual eventually gave rise to the gospel tradition which continues to flourish up to the present day.

Arguably the most well-known spiritual is “Swing Low, Sweet Chariot”, dated around 1865, which references, as mentioned earlier, the prophet Elijah and his ascending to heaven by chariot, escaping death.

3. The Fisk Jubilee Singers are still going strong and continue to perform and record to much popular and critical acclaim.

I looked over Jordan, and what did I see,
Coming for to carry me home.
A band of angels coming after me,
Coming for to carry me home.

The appeal of the message is obvious, celebrating the consolation of eternal life and the final heavenly reward which should compensate for all of the earthly woes which the slaves have experienced. Unlike many of the spirituals, the author of this song is known, this being the author Wallace Willis, a Choctaw freedman,⁴ who also wrote the spiritual “Steal Away to Jesus”.

Swing low, sweet chariot,
Coming for to carry me home.
Swing low, sweet chariot,
Coming for to carry me home.

The spiritual was eventually called to the attention of the Fisk Jubilee Singers who were instrumental in popularizing it with the first recording of the song (in 1909). The version given above is the one which has become most well-known worldwide, but one can get a sense of what the song might have sounded like, prior to being dressed in ‘suit and tie’, from a version in John A. Lomax’s collection of folk songs, published originally in 1934, which is based on a field recording from, in all probability, one year earlier.⁵

I ain’t never been to heaven but Ah been told,
Comin’ fuh to carry me home,
Dat de streets in heaben am paved with gold,
Comin’ fuh to carry me home.

Swing low, sweet chariot,
Comin’ fuh to carry me home,
Swing low, sweet chariot,
Comin’ fuh to carry me home.

(Lomax 1994: 608–610)

4. Freed slaves who were adopted by the Native-American Choctaw tribe.

5. John Lomax carried out his first field recordings for the Library of Congress in the year 1933, a year before the publication of the volume.

The anonymous spiritual “Down By the Riverside, or Ain’t Gonna Study War No More” was once again first recorded by the Fisk Jubilee Singers in 1920. It also became a folk, gospel and jazz standard having been recorded by a wide range of artists. A few of the most famous names will have to suffice: Louis Armstrong, Pete Seeger, Elvis Presley, Mahalia Jackson, etc. The anti-war sentiments of the song also made it of particular interest during the 1960s in connection with the protests against the Vietnam War. The text of the song is once again drawn from and inspired by Old Testament imagery, this time from the book of Isaiah 2:4, which is as follows in the King James translation which would have been the standard of the day.

“And he shall judge among the nations, and shall rebuke many people: and they shall beat their swords into plowshares, and their spears into pruninghooks: nation shall not lift up sword against nation, neither shall they learn war anymore.”⁶

This is usually interpreted as a prophecy about the coming of the Messiah, who for Christians would be obviously Jesus, who will bring peace and justice and comfort the oppressed.

Gonna lay down my sword and shield
Down by the riverside
Gonna lay down my sword and shield
Down by the riverside
To study war no more

The song mixes apocalyptic imagery from the Bible with additional references to baptism and the abandonment of earthly possessions and concerns. The chorus is the most memorable and ideally suited for call and response (so called responsorial singing).

I ain’t gonna study war no more
gonna study war no more
gonna study war no more
I ain’t gonna study war no more
gonna study war no more
gonna study war no more

6. King James Version.

The song also makes reference to ‘war shoes’ and a ‘long white robe’, with many other possible added verses which can be added to extend it.

Alan Lomax, the legendary musicologist and collector of field recordings, along with his pioneering father John Lomax, does not mince words when lauding the spiritual “Go Down Moses”: “In the editor’s opinion it is the finest of American folk songs.” (Lomax 1964: 82) The language, story and imagery are once again drawn from the Bible, specifically the book of Exodus which relates the struggles of Moses, with God’s vengeful assistance, to gain freedom for the Israelites from the Pharaoh in Egypt. The following version, by the Fisk Jubilee Singers from 1872, was among the first spirituals recorded in sheet music.

When Israel was in Egypt’s land
Let my people go
Oppress’d so hard they could not stand
Let my people go

Go down Moses
Way down in Egypt land
Tell old Pharaoh
Let my people go

Unlike some of the earlier discussed songs, the message of this spiritual sounds out loud and clear and would have undoubtedly made the white slave owners fairly apprehensive.

Thus said the Lord, bold Moses said,
Let my people go
If not I’ll smite your firstborn dead
Let my people go

No more in bondage shall they toil
Let my people go
Let them come out with Egypt’s spoil
Let my people go

There are various theories as to the authorship of the spiritual, including the possible contribution of the African-American abolitionist Harriet Tubman. If not penning it herself, she definitely made use of it as another of the code songs used to help slaves escape along the Underground Railroad.⁷ The song has, once again, been covered by numerous artists, most famously by Paul Robeson, whose deep bass voice provided the spiritual with suitable grandeur and poignancy.

One of the most powerful depictions of the importance of the spiritual during slavery is in the Oscar-winning film *12 Years a Slave* from 2013 directed by British director Steve McQueen and based on the autobiographical book by Solomon Northup. The protagonist is an African-American classical musician from the North who has been kidnapped and sold into slavery in Louisiana. Initially maintaining a certain distance from his fellow slaves due to a sense of superiority, he finally has an epiphany on the occasion of a singing session at the funeral of one of his fellow slaves involving the spiritual “Roll, Jordan Roll”. The slaves are gathered outside around the makeshift graveyard where the African-Americans are buried and the song leader (the actress and singer Topsy Chapman) sings out the first verse only accompanied by the clapping of the others.

Went down to the River Jordan
Where John baptized three
Well, I woke the devil in hell
Said, ‘John ain’t baptized me!’⁸

The river Jordan has great symbolic significance in both Judaism and Christianity, being the final crossing-point before entering the Promised Land for the Israelites. It is also a symbol of cleansing and baptism, being the place where John baptized Jesus. The song thus not only references seeking freedom through escape

7. “Wade in the Water” is yet another of the spirituals apparently used by Tubman, among others, to guide slaves to freedom, containing ‘secret meanings’ or ‘coded’ messages.

8. This version comes from the film *12 Years a Slave*. Fox Searchlight Pictures, 2013.

to the North, but also eternal freedom after death. In addition, the song seems to be a lament over the outsider, ‘unbaptized’, state of the slaves. The rest of the slaves join in on the chorus, with the exception of Northup, who is still holding back although obviously torn with sorrow and pain.

I said roll, Jordan, roll
Roll, Jordan, roll
My soul’ll rise in heaven, Lord
For the year when Jordan rolls.

The verse is repetitive, as is often the case with spirituals, and seems to evoke the eternal flowing of the river, providing cleansing and healing. The words also express hope for eternal life and consolation. After the second verse and the repetition of the chorus a third time, Northup can no longer help himself and joins in hesitantly, but soon full-heartedly, visibly ‘laying down his burden’ and achieving, at least, temporary respite and consolation from his misery.

There are, of course, many different versions of this song, but this one in the film poignantly captures the essential role spirituals played in the lives of slaves. Anne Powers in a discussion of the use of music in the film demonstrates how this was an essential role of the spiritual:

“ ‘Roll, Jordan Roll,’ a primary example of slaves’ claiming and subverting a Christian message to express their own needs and send their own messages, becomes, voiced by Northup, a sound of pained acceptance but also a tool of empowerment within the system designed to dehumanize him.” (Powers 2013)

Northup eventually gains his freedom, but this is the moment when he achieves a certain inner freedom and also a sense of community and solidarity. Powers goes on to discuss the importance of rivers generally in African-American spirituals:

“Songs like this one, speaking of rivers, often sent coded messages about the hope for escape—for passing over the Mississippi or the Ohio and northward. They also established a temporary autonomous zone within people’s hearts.” (Powers 2013).

African-American spirituals are not only the heart and soul, but also the root of almost all American music. Apart from their influence on later genres, they are essential and invaluable records and expressions of African-American history and culture. Alan Lomax has nothing but the greatest respect for them as cultural artefacts:

“By the time of the Civil War, the Negro had created a body of religious folk-songs which matched in beauty the best of European hymnology. These spirituals, collected by the abolitionists and used by them to demonstrate that the Negro had a Christian soul and therefore deserved freedom, were the first American folk songs to be seriously studied.” (Lomax 1964: 12)

The songs were not only labor songs used to pass the time and make back-breaking work in the field a little bit more bearable, but also provided the singers with spiritual consolation and hope. The spirituals were the beginning of the African-American Church which played and still plays a key role in the Black community. The songs also spoke of retribution and punishment of the wicked, these being the white masters who had, in an irony of history, provided the raw material for the texts of the spirituals: The Bible and the sermons in Church. While the Blackface Minstrel tradition of the nineteenth century arguably robbed African-Americans of their culture, the African-American spiritual could be viewed as the flip side, so to say, using the White Man’s religion against him. Finally, some of the songs were actually coded messages about escape to the North along the Underground Railroad, and abolitionists, both black and white, were instrumental in popularizing the genre.

Bibliography:

- 12 Years a Slave*. Director: Steve McQueen. Fox Searchlight Pictures, 2013.
- GATES, Henry Louis Jr. 2021. *The Black Church: This Is Our Story, This Is Our Song*. New York: Penguin Press.
- GATES, Henry Louis Jr. – SMITH, Valerie – ANDREWS, William L. (Eds.). 2014. *The Norton Anthology of African American Literature*. New York: W.W. Norton.
- GRAHAM, Sandra Jean. 2018. *The Spirituals and the Birth of a Black Entertainment Industry*. Urbana: University of Illinois Press.
- HUGGINS, Nathan Irvin. 1971. *Harlem Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- LOMAX, Alan. 1964. *The Penguin Book of American Folk Songs*. Harmondsworth: Penguin Books.
- LOMAX, A. John – LOMAX, Alan. 1994. *American Ballads and Folk Songs*. New York: Dover.
- NAVRÁTILOVÁ, Kristýna. 2019. Černošské spirituály a gospels v českém prostředí v letech 1948–1989. In *Od folkloru k world music: Hudba a spiritualita*, edited by Irena Přibyllová and Lucie Uhlíková. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko. 198–216.
- POWERS, Anne. 2013. “‘12 Years a Slave’ Is This Year’s Best Film About Music.” *NPR* [online] [accessed August 25, 2022]. Available from: <<https://www.npr.org/sections/therecord/2013/11/12/244851884/12-years-a-slave-is-this-years-best-film-about-music>>.
- PŘIBYLOVÁ, Irena. 2019. Česká stopa: afroamerické spirituály v koncertní síni. In *Od folkloru k world music: Hudba a spiritualita*, edited by Irena Přibyllová and Lucie Uhlíková. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko. 156–183.
- ROBBINS, Hollis – GATES, Henry Louis Jr. (eds.). 2017. *The Portable Nineteenth Century African American Women Writers*. New York: Penguin.

Summary

The paper focuses on several of the most well-known spirituals (*Sing Low; Sweet Chariot; Go Down Moses; Down by the Riverside*) and looks at how the words of the Bible and the sermons of preachers inspired the lyrics of these songs. The words of the spirituals, inspired in particular by the Biblical stories of the enslavement of the Israelites in Egypt, liberation and the reaching of the Promised Land, mirrored the plight of African Americans not only during slavery, but during the Reconstruction era and up to the time of the Civil Rights movement. The Fisk Jubilee Singers were pioneers in introducing the genre, not only to the rest of the United States, but also to the world.

Key words: African-American spirituals; gospel music; Fisk Jubilee Singers; slavery.

A SLOVO SE STALO PÍSNÍ: KULTURNÍ DOPAD AFROAMERICKÉHO SPIRITUÁLU

David Livingstone

Přijel jsem do Československa v roce 1990 a byl jsem ohromen mnoha věcmi, mimo jiné i hudební kulturou tohoto státu. Jedním ze záhadných aspektů byl – pro mne překvapivý – zájem o americkou country hudbu, žánr, kterým jsem během svého dospívání opovrhoval (od té doby se můj názor ale změnil). Byl jsem také mile překvapen, když jsem poprvé zhlédl zrnitý filmový záznam davu, který během události tzv. sametové revoluce zpíval v Praze na Václavském náměstí 17. listopadu 1989 v češtině americký gospel *We Shall Overcome* (*Jednou budem dál*). Ačkoliv se nejedná o skutečně autentický afroamerický spirituál, neboť tuto píseň napsal v roce 1901 Charles Albert Tindley (1851–1933) a později ji upravil a zpopularizoval Pete Seeger (1919–2014), začalo mne zajímat, jak se spirituály a gospels dostaly do českých zemí. Brzy poté jsem narazil na hudbu skupiny Spirituál kvintet a na jejich široký repertoár písní, z nichž mnohé jsou překlady či adaptace klasických amerických spirituálů, hymnů, gospelových standardů a lidových písní. Jelikož jsem (jako většina Američanů) vyrostl v konzervativní křesťanské rodině, přemýšlel jsem, z jakého důvodu právě tyto písně rezonovaly mezi lidmi, kteří byli většinou spíše nevěřící. Mnozí z nich zpívali ony písně bez jakéhokoliv povědomí o biblickém původu písňových textů a kulturním významu jejich obraznosti.

Předchozí sborníky z náměšťských kolokvií mi pomohly pochopit, proč tento hudební žánr Čechy a Slováky tolik fascinuje. Ve sborníku *Od folkloru k world music: Hudba a spiritualita* z roku 2019 nastínila Irena Příbylová historii prvních koncertů spirituálů v podání Afroameričanů v českých zemích; zahrnula samozřejmě i Paula Robesona (viz Příbylová 2019). Její text mi pomohl porozumět tomu, jak v této zemi spirituály zapustily kořeny. Kristýna Navrátilová se ve stejném sborníku zabývala tím, jak byly v Československu v druhé polovině 20. století

spirituály a gospels překládány či adaptovány. Výslovně zde konstatovala, že nedostatečná znalost historie otrokářství a Bible vyzněla v překladech a interpretacích značně problematicky (viz Navrátilová 2019). Oba příspěvky poukazují na skutečnost, že duchovní aspekt spirituálů byl často přehlížen a pozornost se přenesla na jejich politické vyznění, které bylo chápáno jako kritika kapitalismu a rasismu v USA. Na letošním kolokviu [2022] pak Aleš Opekar představil obsáhlý a poučný přehled zdrojů, ze kterých skupina Spirituál kvintet při nahrávání vycházela.

Tak jako bývají anonymní balady často mezi prvními texty zahrnutými do literárních antologií anglické literatury, jsou i spirituály zařazeny na začátku *The Norton Anthology of African American Literature* (Gates – Smith – Andrews /eds./ 2014)¹, neboť se jedná o jedny z nejstarších textů, které se zachovaly do současnosti. Úplné počátky afroamerických spirituálů jsou nám skryty, lze je však datovat to raných dnů otroctví a jejich rytmy mají pochopitelně svůj původ v západní Africe. Otroci tzv. hlubokého Jihu, ale i ostatních oblastí USA poměrně rychle konvertovali ke křesťanství, z něž přejali kulturu biblických příběhů a evropských náboženských chvalozpěvů. Slova z biblické tradice byla následně „překládána“ do ustálených rčení a často se stávala zárodky písní. Křesťanství bylo bílými obyvateli často vnímáno jako způsob, jak otroky udržet pod kontrolou a smířit je s jejich údělem, tak trochu v duchu s Marxovým později oslavovaným pohledem na náboženství jako „opium lidstva“. Avšak biblické příběhy, zejména starozákonní, které se zabývají otroctvím a vysvobozením Izraelitů, ve společnosti otroků silně rezonovaly s jejich vlastním usilováním o svobodu. Spirituály často odkazují na Mojžíše, zjevný symbol vůdce vedoucího lid ke svobodě, naopak „Starý faraon“ byl chápán jako symbol otrokářství či jižanského politického vedení. Ale i proroci jako například Eliáš v písni *Swing Low, Sweet Chariot* (*Vozíčku, ke mně leť*) jsou symboly spravedlivých vůdců projevujících pobouření nad podrobením otroků. Řeka Jordán, ke které odkazuje text písně *Roll Jordan, Roll* (*Jordán*) a dalších, je

1. Pokud není uvedeno jinak, pocházejí všechny anglické texty z tohoto zdroje.

zřejmým symbolem očištění a dosažení svobodné zaslíbené země. Spirituály se ve svých námětech téměř výlučně zabývají příběhy starozákonními, ve srovnání s těmi novozákonními.

Tyto písně se předávaly z generace na generaci a časem samozřejmě měnily svou podobu. V knize věnované spirituálům poukazuje Sandra Jean Grahamová na jejich lidový charakter a plynulost: „*Kvůli neexistenci trvalých písemných záznamů svých znění existovaly pouze v provedeních, přičemž každé z nich bylo jedinečné.*“ (Graham 2018: 1)

Vývoj afroamerických spirituálů snad lze chápat jako zrcadlový obraz minstrelů 19. století, v jejichž rámci si bílí hudebníci a interpreti – s načernalými obličejí – přisvojovali, adaptovali (a zesměšňovali) afroamerické kulturní tradice. Slova a náměty spirituálů byly přebírány z náboženství utlačovatele, avšak obráceny proti němu, aby posilovaly společenství a dávaly naději. Mnohé ze spirituálů skrývaly šifrovaná, skrytá poselství o útěku z otroctví a božím trestu pro bílého muže. Nathan Huggins vyjádřil tento mocný aspekt následovně: „*Tak jako u mnohých spirituálů je zde v příslibu konečné spravedlnosti přítomen velký patos...*“ (Huggins 1971: 67).

Mnohé ze spirituálů byly ovlivněny, pokud ne přímo inspirovány, revivalistickými hnutími uvnitř americké protestantské církve na konci 19. století a v rámci letničního hnutí na počátku 20. století. Jejich vývoj v rámci jak černošské, tak i bělošské církve se často zabýval křtem, nošením bílých rouch a „přicházením k řece“. Ale i koncepty jako „mluvení cizími jazyky“ nebo pohnutí „ducha“ včetně mdlob a ožívování byly denním chlebem této tradice.² Konečně pak shromáždění pod širým nebem, kdy kazatel vyzýval své ztracené ovečky k pokání a přijetí spásy, významně ovlivnila nejen spirituály a tradici gospelu, ale podstatně se odrazila i na vizuální a zvukové podobě černošské církve. Henry Louis Gates Jr. diskutuje o klíčové roli černošské církve v afroamerické komunitě a o tom, jakým způsobem představovala fórum pro hudební

2. Legenda amerického soulu James Brown tyto duchovní stavy často předváděl během svých představení.

žánry jako je spirituál, které napadaly status quo: „*To, co církev udělala v mezičase, kdy černoši kolektivně očekávali vysvobození, bylo, že poskytla liminální prostor překypující rozvratnými živly.*“ (Gates 2021: xix) A tento rozvrat probíhal překvapivě přímo pod nosem otrokářů.

Žánr afroamerického (černošského) spirituálu se v 19. století přesunul ze srubů a bavlníkových plantáží na mezinárodní scénu, a to v souvislosti se založením Fisk Jubilee Singers, univerzitního sboru vzniklého při Fiskově univerzitě v Nashville ve státě Tennessee v roce 1866.³ Sbor se v roce 1871 vydal na turné po americkém Severu s repertoárem sestávajícím převážně z tradičních písní a (jejich) soudobých úprav, populárních u bílého publika. K překvapení členů sboru měl největší ohlas právě ten druh písní, který si doposud zpívali výlučně pro sebe. Tyto písně dnes známe jako spirituály. Jedna ze zpěvaček Fisk Jubilee Singers, Ella Sheppard, objasnila důvody, proč se původně zdráhali zařadit spirituály do programu. Mimo jiné šlo o hudbu „*posvátnou pro naše rodiče, kteří ji zpívali během pobožností a vykřikovali do ní*“ (Robbins 2017: 230). Po prvním veřejném uvedení však již nebylo možné se ohlížet nazpět a spirituály se staly středobodem dalších vystoupení, nikoliv pouhou novinkou. „*Teprve až po mnoha měsících se naše srdce otevřela vlivu našich přátel a my našli zalíbení v úchvatné kráse a síle našich písní.*“ (Robbins 2017: 230) Brzy poté se vynořily další afroamerické soubory. Je však na místě podotknout, že zpěváci Fisk Jubilee Singers se, alespoň zpočátku, pokoušeli dodat písním větší „důstojnost“ tím, že „opravovali“ gramatiku písňových textů a zpívali je tak ve „standardní“ americké angličtině. Spirituály časem daly vzniknout gospelové tradici, která vzkvétá i v dnešní době.

Pravděpodobně nejznámějším spirituálem je píseň *Swing Low, Sweet Chariot* (*Vozíčku, ke mně leť*), vzniklá okolo roku 1865. Odkazuje, jak již bylo výše zmíněno, na proroka Eliáše, kterak uniká smrti a je ve voze vzat do nebe:

3. Fisk Jubilee Singers jsou i v současnosti čínorodým uskupením a nadále vystupují a vydávají další nahrávky.

I looked over Jordan, and what did I see,
Coming for to carry me home.
A band of angels coming after me,
Coming for to carry me home.

*Já za Jordán hledím, za řeku svou,
nyní vézti domů mě máš,
hle, poslové teď pro mě si už jdou,
nyní vézti domů mě máš.⁴*

Půvab tohoto poselství je zjevný. Oslavuje útěchu věčného života a konečnou nebeskou odměnu, která vynahradí pozemské strasti, které otroci prožili. Na rozdíl od mnohých jiných je autor tohoto spirituálu znám – je jím Wallace Willis [cca 1820–1880], osvobozený otrok adoptovaný kmenem původních Američanů [Indiánů] Čoktó. Willis je dále autorem spirituálu *Steal Away to Jesus*.

Swing low, sweet chariot,
Coming for to carry me home.
Swing low, sweet chariot,
Coming for to carry me home.

*Vozíčku, ke mně leť,
nyní vézti domů mě máš.
Vozíčku, ke mně leť,
nyní vézti domů mě máš.*

Spirituál *Swing Low, Sweet Chariot* nakonec zaujal také Fisk Jubilee Singers, kteří byli první, jež píseň nahráli (stalo se to v roce 1909), a měli tak zásadní roli v její popularizaci. Výše uvedená podoba je celosvětově nejrozšířenější. Představu o tom, jak tato píseň mohla znít před vznikem své „učesané“ podoby, si lze vytvořit díky znění otisknému v písňové sbírce Johna A. Lomaxe, poprvé publikované v roce 1934. Edice vycházela ze série Lomaxových terénních nahrávek pořízených nejspíše o rok dříve.⁵

4. Česká verze Jiří Joran.

5. John Lomax provedl první terénní nahrávky pro Knihovnu Kongresu v roce 1933, tedy rok před vydáním své publikace.

I ain't never been to heaven but Ah been told,
Comin' fuh to carry me home,
Dat de streets in heaben am paved with gold,
Comin' fuh to carry me home.

Swing low, sweet chariot,
Comin' fuh to carry me home,
Swing low, sweet chariot,
Comin' fuh to carry me home.

(Lomax 1994: 608–610)

Anonymní spirituál *Down By the Riverside* neboli *Ain't Gonna Study War No More* také poprvé nahráli Fisk Jubilee Singers, a to v roce 1920. Píseň se poté stala folkovým, gospelovým i jazzovým standardem a nahrála ji široká škála umělců. Z těch neznámějších připomeňme jména jako Louis Armstrong, Pete Seeger, Elvis Presley, Mahalia Jackson. Protiválečné ladění písně také silně rezonovalo v 60. letech v souvislosti s protesty proti válce ve Vietnamu. Text je opět inspirován starozákonní obrazností a je převzat z knihy proroka Izajáše 2:4. K původní anglické verzi Bible krále Jakuba (1611), která je považována za standardní verzi, najdeme odpovídající ekvivalent v českém vydání Bible kralické (1613): „*Onť bude souditi mezi národy, a trestati bude lidi mnohé. I zkují meče své v motyky, a oštípy své v srpy. Nepozdvihne národ proti národu meče, a nebudou se více učiti boji.*“⁶ Tato pasáž bývá interpretována jako prorokování příchodu Mesiáše, kterým je pro křesťany pochopitelně Ježíš, který utlačovaným přinese pokoj, spravedlnost a útěchu.

Gonna lay down my sword and shield
Down by the riverside
Gonna lay down my sword and shield
Down by the riverside
To study war no more

6. [Pokud není uvedeno jinak, jsou biblické texty v češtině z vydání Bible kralické z roku 1613, neboť je od vydání synchronní Bible krále Jakuba (1611) dělí krátký čas. Anglické znění viz s. 87 tohoto sborníku – pozn. překladatele.]

*Odložím svůj meč a štít
tam dole u řeky,
odložím svůj meč a štít
tam dole u řeky,
ať se dál válce neučím.*

Píseň v sobě mísí apokalyptickou obraznost z Bible s dodatečnými odkazy na křest a oprostění se od pozemských statků a starostí. Refrén je nejsnáze zapamatovatelný a je vhodný ke zpěvu typu zvolání a odpověď (tzv. responsoriální zpěv).⁷

I ain't gonna study war no more	<i>Já se dál už válce neučím,</i>
gonna study war no more	<i>už se válce neučím,</i>
gonna study war no more	<i>už se válce neučím,</i>
I ain't gonna study war no more	<i>já se dál už válce neučím,</i>
gonna study war no more	<i>už se válce neučím,</i>
gonna study war no more	<i>už se válce neučím.</i>

Píseň dále zmiňuje „válečnou obuv“ a „dlouhý bílý šat“ a má mnoho dalších případných slok, které je možno přidat a text tak prodloužit.

Alan Lomax (1915–2002), známý muzikolog, sběratel a autor terénních nahrávek, spolu se svým průkopnickým otcem Johnem Lomaxem nešetří chválou, když komentují spirituál *Go Down Moses* (*Propust' hned můj lid*⁸): „Podle názoru editora jde o nejlepší z amerických lidových písní.“ (Lomax 1964: 82). Jazyk, příběh a obraznost opět pocházejí z Bible, konkrétně z Druhé knihy Mojžíšovy, která pojednává o Mojžíšových nesnázích, když s pomocí božího hněvu vysvobodil Izraelity z egyptského otroctví. Následující verze, pocházející od Fisk Jubilee Singers z roku 1872, je zároveň jedním z prvních spirituálů zachycených v notovém záznamu.

7. [Pokud není uvedeno jinak, je autorský překlad využit u všech písní v tomto článku – pozn. překladatele].

8. [Název písně je uveden ve verzi Jiřího Suchého, níže je však uveden pouze refrén. U slok je z důvodu odlišnosti struktur anglické a Suchého verze využit autorský text překladatele – pozn. překladatele.]

When Israel was in Egypt's land
Let my people go
Oppress'd so hard they could not stand
Let my people go

Go down Moses
Way down in Egypt land
Tell Old Pharaoh
Let my people go

*Když v Egyptě dlel izraelský lid
propust' hned můj lid
utlačován tak, že už nemoh' dál už jít
propust' hned můj lid*

*At' jde Mojžíš
vzhůru za faraonem
at' jde a řekne mu:
Propust' hned můj lid*

Na rozdíl od některých předešlých písní je v tomto případě poselství tohoto spirituálu snadno čitelné a bezpochyby muselo bělošské otrokáře do značné míry znepokojit.

Thus said the Lord, bold Moses said,
Let my people go
If not I'll smite your firstborn dead
Let my people go

No more in bondage shall they toil
Let my people go
Let them come out with Egypt's spoil
Let my people go

*Tak pravil Pán, praví směle Mojžíš:
Propust' hned můj lid.
Jinak prvorozených synů krví zaplatíš.
Propust' hned můj lid.*

*Dál už nebudou v potu tváře dříť.
Propusť hned můj lid.
Nech je s kořistí egyptskou odejít.
Propusť hned můj lid.*

Ohledně autorství spirituálu *Go Down, Moses* koluje mnoho teorií, včetně možného zapojení afroamerické abolitionistky Harriet Tubmanové (1822–1913). I kdyby jej ona sama nenapsala, rozhodně jej využívala jako jednu z dalších šifrovaných písní, kterými pomáhala otrokům uniknout na svobodu „podzemní železnicí“.⁹ I tato píseň existuje v mnoha coververzích, z nichž nejznámější je podání Paula Robesona, jehož hluboký bas dodal spirituálu příhodnou velkolepost a ráznost.

Jedním z nejsilnějších zobrazení významu spirituálů během otroctví je oscarový film *12 let v řetězech* (2013), který režíroval britský režisér Steve McQueen. Jako inspirace mu posloužila stejnojmenná autobiografická kniha Solomona Northupa (cca 1808–1863). Northup je afroamerický klasický hudebník ze Severu, který je unesen a prodán do otroctví v Louisianě. Ačkoliv si zpočátku drží od ostatních otroků odstup kvůli pocitu vlastní nadřazenosti, během zpěvu spirituálu *Roll, Jordan, Roll* (*Jordán*) na pohřbu jednoho z otroků u něj dojde k prozření. Otroci se sejdou okolo provizorního hřbitova, kam jsou pochováváni Afroameričané, a vedoucí zpěvák (herečka a zpěvačka Topsy Chapmanová) zazpívá první sloku, doprovázena pouze tleskáním ostatních:

Went down to the River Jordan
Where John baptized three
Well, I woke the devil in hell
Said, ‘John ain’t baptized me!’¹⁰

9. *Wade in the Water* (*Dál, dál tou vodou*) je další ze spirituálů, které Tubmanová kromě jiných použila, aby navedla otroky ke svobodě, a který obsahuje tajné významy či šifrovaná poselství.

10. Tato verze písně pochází z filmu *12 let v řetězech*. Fox Searchlight Pictures, 2013. Režie Steve McQueen.

*Sešel jsem dolů k Jordánu řece,
kde Jan natříkrát křtil,
tam z pekla ďábla já zavolal přece,
volám „Mne Jan nepokřtil!“*

Řeka Jordán má výrazný symbolický význam jak v židovství, tak i v křesťanství, neboť je pro Izraelity posledním přechodem před vstupem do tzv. země zaslíbené. Zároveň se jedná o symbol očištění a křtu, neboť se jedná o místo, kde Jan křtil Krista. Píseň tak neodkazuje pouze na hledání svobody útekem na Sever, nýbrž také na hledání věčné svobody po smrti. Mimoto píseň působí dojmem nářku nad vyčleněným, „nepokřtěným“ národem otroků. Zbytek otroků se připojuje k refrénu s výjimkou Northupa, který se stále drží zpátky, ačkoliv jej zjevně drásá smutek a bolest.

I said roll, Jordan Roll	<i>Volám, dál plyne Jordán,</i>
Roll, Jordan Roll	<i>dál plyne Jordán.</i>
My soul'll rise in heaven, Lord	<i>Má duše půjde tam, kde je Pán,</i>
For the year when Jordan rolls.	<i>až se k nám rozlije Jordán.</i>

Tato sloka je stejně jako v případě mnoha spirituálů repetitivní a zdánlivě evokuje tok řeky, která přináší očistu a uzdravení. Slova dále vyjadřují naději na útěchu a věčný život. Po druhé sloce a třetím opakování refrénu již nemůže Northup jinak než se připojit k ostatním zpočátku ostýchavým hlasem, který však rychle nabude na naléhavosti. Je očividné, že ve zpěvu „odkládá své břemeno“ a dostává se mu alespoň dočasného oddechu a útěchy od jeho údělu.

Existuje samozřejmě řada různých verzí této písně, tato filmová však provokativním způsobem zachycuje podstatnou úlohu, již spirituály sehrály v životech otroků. Právě tuto roli spirituálu demonstruje Anne Powersová během diskuze o využití hudby ve filmu: „*„Roll, Jordan Roll“, vynikající příklad toho, jak otroci přijímají a obracejí křesťanské poselství k vyjádření vlastních potřeb a sdílejí svá vlastní poselství, se v Northupových ústech stane písní bolestného smíření se, ale zároveň zdrojem posily v systému navrženém tak, aby jej zbavil lidskosti.*“ (Powers 2013).

Ačkoliv Northup nakonec dosáhne skutečného osvobození, právě v této chvíli, kdy zpívá, se mu podaří získat určitou vnitřní svobodu i pocit sounáležitosti a solidarity. Powersová dále mluví o významu řek v afroamerických spirituálech obecně: „*Pokud se již bavíme o řekách, písně, jako je tato, často vyjadřují skrytá poselství o naději na útěk, na překročení řek Mississippi nebo Ohio směrem dál na Sever. Dále pak dávají vzniknout jakýmsi nepoddajným místům v lidských srdcích.*“ (Powers 2013)

Afroamerické spirituály nejsou jen srdcem a duší, nýbrž rovněž kořeny téměř veškeré americké hudby. Kromě jejich vlivu na vývoj dalších žánrů jsou klíčovými a nedocenitelnými záznamy a projevy afroamerické historie a kultury. S ohromným respektem na ně nahlíží Alan Lomax jako na kulturní artefakty: „*Během časů občanské války stvořili černoši kánon náboženských lidových písní, které se krásou vyrovnaly těm nejlepším evropským chvalozpěvům. Tyto spirituály, jež abolicionisté sbírali a využívali jako důkaz, že černoši mají křesťanskou duši a zaslouží si tudíž svobodu, byly první z amerických lidových písní, které byly podrobeny vážnému vědeckému zájmu.*“ (Lomax 1964: 12)

Spirituály nebyly pouhými pracovními písněmi k ukrácení času a k proměně vyčerpávající práce na poli v něco snesitelnějšího, ba právě naopak. Poskytovaly zpěvákům duchovní útěchu a naději. Spirituály stály na počátku afroamerické církve a sehrály – a stále sehrávají – klíčovou roli v černošských společenstvích. Tyto písně promlouvají také o vykoupení a ztrestání hříšníků, jimiž jsou bílí páni, kteří ironií osudu sami poskytli oba zdroje ke vzniku spirituálů: Bibli a kázání v kostelech. Ačkoliv tradice minstrelů s načerněnými obličejí v 19. století bezpochyby vykrádala afroamerickou kulturu, afroamerický spirituál lze vnímat jako jakousi druhou stranu mince, kdy je náboženství bílého muže obráceno proti němu. Konečně pak některé z těchto písní v sobě skrývaly tajná poselství o útěku podzemní železnicí na americký Sever a abolicionisté, ať již černoši či běloši, sehráli v popularizaci tohoto žánru klíčovou roli.

(překlad Šimon Pužej)

Prameny a literatura:

- 12 let v řetězech*. Režie Steve McQueen. Fox Searchlight Pictures, 2013.
- GATES, Henry Louis Jr. 2021: *The Black Church: This Is Our Story, This Is Our Song*. New York: Penguin Press.
- GATES, Henry Louis Jr. – SMITH, Valerie – ANDREWS, William L. (eds.) 2014: *The Norton Anthology of African American Literature*. New York: W.W. Norton.
- GRAHAM, Sandra Jean 2018: *The Spirituals and the Birth of a Black Entertainment Industry*. Urbana: University of Illinois Press.
- HUGGINS, Nathan Irvin 1971: *Harlem Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- LOMAX, Alan 1964: *The Penguin Book of American Folk Songs*. Harmondsworth: Penguin Books.
- LOMAX, A. John – LOMAX, Alan 1994: *American Ballads and Folk Songs*. New York: Dover.
- NAVRÁTILOVÁ, Kristýna: Černošské spirituály a gospely v českém prostředí v letech 1948–1989. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLIKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a spiritualita*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 198–216.
- POWERS, Anne 2013: “ ‘12 Years a Slave’ Is This Year’s Best Film About Music.” *NPR* [online] [cit. 25. 8. 2022]. Dostupné z: <<https://www.npr.org/sections/therecto/2013/11/12/244851884/12-years-a-slave-is-this-years-best-film-about-music>>.
- PŘIBYLOVÁ, Irena 2019: Česká stopa: afroamerické spirituály v koncertní síni. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLIKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a spiritualita*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 156–183.
- ROBBINS, Hollis – GATES Henry Louis Jr. (eds.) 2017: *The Portable Nineteenth Century African American Women Writers*. New York: Penguin.

The Word of God Made Song: The Cultural Impact of the African American Spiritual

The paper focuses on several of the most well-known spirituals (*Sing Low, Sweet Chariot; Go Down Moses; Down by the Riverside*) and looks at how the words of the Bible and the sermons of preachers inspired the lyrics of these songs. The words of the spirituals, inspired in particular by the Biblical stories of the enslavement of the Israelites in Egypt, liberation and the reaching of the Promised Land mirrored the plight of African Americans not only during slavery, but during the Reconstruction era and up to the time of the Civil Rights movement. The Fisk Jubilee Singers were pioneers in introducing the genre, not only to the rest of the United States, but also to the world.

Key words: African-American spirituals; gospel music; Fisk Jubilee Singers; slavery.

LUKE THE DRIFTER: HANK WILLIAMS' SPOKEN WORD ALTER EGO

Matthew Sweney

In the beginning was the talking blues

More than a half-century after his death, Hank Williams (b. Hiram Williams, 1923–1953)¹ is still the name most synonymous with American country music. But at least one radio DJ announced his passing as a “folk singer and writer”, which is as good a description as any, for his repertoire was broad. Country music of course, but he also wrote songs for Bill Monroe, so bluegrass, his band prominently featured an electric guitar, some of his songs could be called rock ‘n’ roll (such as “Move It On Over”, 1947), and his first hit and signature song, “Lovesick Blues”, was originally a Broadway show tune. Williams was also the author of “I Saw the Light”, immediately accepted as a gospel standard. Williams recorded blues (collected on LP as *Moanin’ the Blues* (MGM, 1952) and posthumously as *Sing Me a Blue Song*, MGM, 1957), but much less well-known and under-appreciated are his spoken word recordings, released under his pseudonym ‘Luke the Drifter’—strange for the man dubbed “The Hillbilly Shakespeare”.

Williams was no hillbilly; he was born and raised in Alabama. And although his group was always called The Drifting Cowboys, he was no cowboy. But as an itinerant musician, he was a bit of a drifter. “Luke the Drifter” is often spoken of as Hank’s “alter ego”—and if you needed proof, there is a separate slab to Hank Williams’ colossal tombstone, directly under Williams’ own name, adorned by a cowboy hat and the name “Luke the Drifter”.

Williams was born with a serious birth defect, spina bifida, which caused him intense pain (in fact the treatment for it was partially responsible for his death). His father, a WWI veteran, was unable

1. All references to facts about Williams’ life and recordings come from the definitive *Hank Williams: The Biography*, by Colin Escott with George Merritt and William MacEwen.

to care for his family, and so to make ends meet his mother took in lodgers, and young Williams, unable to perform manual labor, learned the guitar. His teacher was an African American street musician, Rufus “Tee-Tot” Payne. Williams began performing on the street at age 9, and by the age of 14, was a full-time street performer.

As Elijah Wald writes in his book *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues* (2004), our categories of music are a lot more rigidly defined than what they were in the past, and street musicians especially had to play what audiences liked, otherwise they would starve—this was the Great Depression. Part of that repertoire for Williams was spoken word.

Williams’ signature tune “Lovesick Blues” (1947), had its roots in talking blues: “Lovesick Blues” by Jack Shea (Vocalion, 1922) is partly talking blues. The earliest recorded talking blues-only record extant is by the white musician Chris Bouchillon from South Carolina (“Talking Blues”, 1927), his lyrics mention slavery, and he’s clearly quoting an older text, one he is performing, but did not live or write. While the lyrics go back to slavery “Ain’t no use of me working so hard / I got a woman in the white folks’ yard”, the form likely goes all the way back to Africa. Williams would have been exposed to the talking blues not only from records but from other musicians, very probably including Tee-Tot. Williams’ recording of “My Bucket’s Got a Hole in It” includes the same verse just quoted from Bouchillon.

Talking blues were a regular part of Williams’ live repertoire, though they were out of fashion in the recording industry by the late 1940s and early 1950s. Colin Escott in his biography of Williams states that “I’m So Lonesome I Could Cry” was originally a talking blues recital. Williams’ insistence on minimal accompaniment by his Drifting Cowboys (“Keep it vanilla” he is reported as saying) means that the focus on his recordings—whether intended as recitals or as songs—remains on the words and their delivery.

Williams famously feuded with his producer and music publisher, Fred Rose, to record “Lovesick Blues” at all—Rose was against it, because Acuff-Rose did not own the publishing rights. Rose was

convinced to release “Lovesick Blues” due to the reaction it had on the Grand Ole Opry, but he was dead set against the release of spoken word recordings. ‘Hank Williams’ was a household name, and so Rose did not want to depreciate the brand by releasing what were not catchy tunes, but rather spoken platitudes, homilies, cornpone maxims. The biggest market at the time were jukeboxes, and what is more, Williams spoke the ‘Luke the Drifter’ recordings in Alabama dialect, so they did not spell national appeal. Rose was right, sales were disappointing: instead of sales in the hundreds of thousands, like Williams’ hit records, Williams’ recordings under the name of ‘Luke the Drifter’ sold about 20,000 maximum—in the case of “The Funeral”, a mere 6,600 sales.

However, Williams’ shocking death at the age of 29 coincided with MGM entering the LP era, and Rose and MGM sensed a market, capitalizing on his death with a new release of an LP, *Hank Williams as Luke the Drifter* (1953). This was new material for the majority of his fans, and as Hank predicted, it did get national notice, even making its way north to Minnesota, where one Jewish kid certainly paid attention.

The Gospel According to Luke: The Prodigal Son

The album *Hank Williams as Luke the Drifter* collected thirteen ‘Luke’ tracks (a 14th, “No, No, Joe” was first released on LP in 1981), only seven of them written by Williams.

What first grabs you is the voice: Williams’ recorded voice is unmistakable and has been imitated by scores of country singers, famous and unfamous, ever since. In his ‘Luke the Drifter’ recordings, Williams, as an orator, had free reign to employ the full range of his vocal powers—invoking sorrow, humor, compassion, irony, mirth—in the cadences of a Southern preacher, who ‘Luke’ in a way was. Here you get the sermons, compressed into less than 3-minute 78 rpm singles. What is more, you get them in Williams’ real voice, the “down-homey” one, which makes you feel like you’re on his home turf, as opposed to Williams being on a Nashville stage. The recordings are more immediate than the rest of his singles, which for Williams fans is real a treat, like a private house

party. The ‘Luke the Drifter’ recordings are so natural, they’ve even been used as evidence in a scholarly paper on Alabama dialects (Wilmeth).

It is a pity they weren’t marketed as jukebox singles, because most of them fall into the “There’s a Tear in My Beer” category: they speak of down-and-out prostitutes, bankrupt gamblers, dead children, marital complaints, divorce, alcoholism, the death of one’s mother. The forms range from homespun philosophy to short sermons, confessions, litanies of woe, all the way to humorous ditties.

One of Williams’ own favorites, “Men with Broken Hearts” is one of the favorites of any ‘Luke’ fan, who like rap fans can recite it from memory: “Some are porpers, some are kings, some are masters of the arts, but in their shame, they’re all the same, these Men with Broken Hearts”. The recitation is relentlessly maudlin, so sad and true it brings a smile of recognition. “Ain’t that the awfulest, morbidest song you ever heard in your life?” Williams told a journalist (Escott Chapter 10).

The seven written by Williams are by far the best tracks: in addition to “Men with Broken Hearts”, there’s “Help Me Understand”, “I’ve Been Down That Road Before”, “Please Make Up Your Mind”, “Just Waitin’” (Williams and Bob Gazzaway), “Everything’s Okay”, and the classic “Ramblin’ Man”.

“Help Me Understand” is a tale of divorce, told from the point of view of the couple’s daughter, but very much sympathetic to the father. Williams himself was going through a difficult divorce from his wife Audrey, and a painful custody battle. His plea that the couple work things out before the marriage ends in divorce is heartfelt, but the listener can hear in his voice that the cause is already lost.

“I’ve Been Down That Road Before” is the prodigious confession of a man who’s been beat up by men and by life for being too proud, too foolish, and too drunk. It is like an Alcoholic Anonymous tract, or the poor toothless slob they drag into middle school and tell you he’s only 27 years-old, to show you the evils of drink. Hank recorded it when he was 27.

“Please Make Up Your Mind” is about the fickleness of his wife, Williams’ pure exasperation comes through like the mixture of

honesty and slight exaggeration you hear when men are talking in a barber shop about women, and ends with one of Williams' best lines, the knockout "What in the confounded cat hair do you want me to do?"

"Just Waitin'" is a sly song about how all of Nature is waiting for something or someone—all but a prologue for another punchline: "Bees are waitin' for honey, and honey, I'm just waitin' for you." I reckon Audrey made Hank wait at least long enough for him to write this song.

"Everything's Okay" is a hilarious (if you like black humor—and not all Americans do) litany of woe: family sick, cows have no milk, hens have no eggs, pigs died, bees left the hive, house falling apart, mortgage due and no money, mother-in-law moving in... and it gets worse, finishing with the repeated line "But we're still a-livin', so everything's okay!"

The other tracks are less interesting—both in terms of text and accompaniment, Rose sometimes even adding a church organ to get the point across that these are homilies. "Too Many Parties and Too Many Pals" is a 1920s Tin Pan Alley song (by Billy Rose, Mort Dixon, Ray Henderson) about a fallen woman. The speaker is a Southern lawyer asking the gentlemen of the jury to pardon a prostitute, for she was made that way by men. In the end, we learn the woman is the lawyer's daughter. Sentimental, to be sure, but Williams' argument is so passionate and compelling that he could have easily played one of Hollywood's stereotypical roles, the 'smooth-talking Southern lawyer', as seen in the film *To Kill a Mockingbird* (1962). (In fact, Williams had a movie contract with MGM, but never made a film.)

"Be Careful of Stones That You Throw" is about the evils of malicious gossip, and how it can come back to haunt you. It is a cruel fable about a cruel woman who seriously misjudged a neighbor, written by Bonnie Dodd. "Pictures from Life's Other Side" is a reminder that those who are downtrodden—a gambler, a prostitute—were once just like us. "I Dreamed About Mama Last Night" is Fred Rose trying his hand at a Hank Williams composition, but lacking Williams' poetics. Still, every time

Williams says the word “Mama” or “Mother” you can hear both the respect and the sorrow in his voice. “Beyond the Sunset” is a mash-up of the poem “Should You Go First” by Albert Rowswell and the hymn “Beyond the Sunset”—both about premature death. It does not sound like a hit record, true enough, but it is right for a live audience, something in the set to make them think about the bigger issues in life.

Williams’ voice almost breaks down when reciting “The Funeral”, about the death of a Black boy. The piece is infamous due to its racial slurs in its physical descriptions of Blacks—unfortunately not unusual at the time. The text was not written by Williams but was a poem by Will Carleton²—that in no way excuses Williams for choosing to perform the piece—but despite its racist stereotypes, the piece is sympathetic to Black Americans. According to witnesses, Williams actually wept in the studio after recording the piece. (Likely due to its sentimentality, not because of the painful slurs.)

“No, No, Joe” is one anomaly here: it was released in 1950 on the B-side of “Help Me Understand”, but not included on the original LP release, likely because the Fred Rose-penned text which is anti-Stalinist at face value can also be interpreted as anti-another-Joe: Senator Joseph McCarthy, the premier American anti-Communist of the day—and since the release of the LP had to be approved by Hank’s cantankerous widow Audrey Williams, she probably thought that Rose had been duping Williams to record such an ambiguous track.

The other anomaly is “Ramblin’ Man”, a rare song in a minor key by Williams, which is something between a recitation and a proper song but considered too dark by Rose to be released as a Hank Williams song. After his death, however, it was re-released as a Hank Williams single and sold well, likely helping the album sales.

2. Will Carleton (1845–1912)—not to be confused with Irish writer William Carleton, (1794–1868)—was an American poet from Michigan who wrote poems on rural and family themes. Widely anthologized in his day, his poems have not aged well—he was mostly forgotten in Williams’ day; and is almost completely forgotten now.

Legacy

Gram Parsons (1946–1973),³ considered the originator of “country-rock”, as part of The Flying Burrito Brothers released a “tribute” to ‘Luke the Drifter’, the last track on their legendary first album, *The Gilded Palace of Sin* (1969), titled “Hippie Boy”. It is a direct take-off of ‘Luke the Drifter’s’ most infamous track, “The Funeral”, but instead of a dead Black boy, another social outcast, a dead Hippie boy, is eulogized. The track, cut during the time of the Vietnam War, peace protests, and race riots, redeems “The Funeral” in its own way, pointing out the sheer waste in the death of any young person.⁴

There’s also David Allan Coe’s (b. 1939) song “The Ride”—a ‘Luke the Drifter’-type recitation about picking up a hitchhiker, who turns out to be named Hank. Coe’s tying ‘Luke the Drifter’ to Hank Williams and then tying Hank’s ghost to the famous folk legend ‘The Vanishing Hitchhiker’ has made this a country classic. Coe also recorded an album called *The Ghost of Hank Williams* (King Records, 1997) which includes two ‘Luke the Drifter’ covers.

John Prine (1946–2020)—‘Luke the Drifter’ was a big influence on the great singer-songwriter, who recorded a solo version of “Just Waitin’” on his album of duets, as if invoking ‘Luke’ was like having Hank’s ghost at the mic. Prine said, “I’ve been a fan of his recitations since before I could play the guitar. My dad was a huge Hank Sr. fan, and part of the reason I learned Hank’s songs when I was 14 was so I could entertain my dad and prove to him I could sing those songs that he loved. That’s why I became a songwriter” (Dauphin 2016).

Bob Dylan (b. 1941)—the afore-mentioned “Jewish kid”—on the liner notes to his compilation LP *Biograph* (Columbia, 1985),

3. Gram Parsons died even younger than Williams, at age 26.

4. Parsons can be seen as Hank’s spiritual son in terms of his songwriting, and in fact, Parsons’ “Nudie suit”, embroidered with nude women, poppy flowers, hemp leaves, and amphetamine pills, which he wore on the cover of *The Gilded Palace of Sin*, was seen at the time as a “parody” of Hank Williams’ own white Nudie suits embroidered in musical notes—but Parsons as a musician likely knew then what we know now about Williams’ own pastimes: the suit might be more properly considered another tribute to Williams by Parsons.

was quoted as saying “Nothing is new. [...] Even rap records. I love that stuff but it’s not new, you used to hear that stuff all the time [...] I think of ‘Luke the Drifter’ as rap records and as far as concept and intelligence and warring with words” (Crowe 1985). Since then, Dylan has also written about Williams and Luke in *Chronicles: Volume One*: “The *Luke the Drifter* record I just about wore out. That’s the one where he sings and recites parables, like the Beatitudes. I could listen to the *Luke the Drifter* record all day and drift away myself, become totally convinced in the goodness of man. When I hear Hank sing, all movement ceases. [...] In time, I became aware that Hank’s recorded songs were the archetype rules of poetic songwriting” (Dylan 2004: 96).

In addition to his reverence for Williams’ songwriting, one gets the impression here that perhaps Dylan someday wanted to deliver his own Beatitudes—like the sermons before his concerts during his ‘born again’ years?

Dylan, too, has had his share of alter egos—including Bob Dylan! But other artists have gone the ‘Luke the Drifter’ way, recording different albums in different styles, such as David Johansen/Buster Poindexter, Marshall Mathers/Eminem/Slim Shady, Parliament/Funkadelic, etc.

Worth watching is also a YouTuber who livestreams his reactions to songs sent him by his fans—‘BillyYouSoCrazy’—who was given the track “Be Careful of Stones That You Throw”. As a young, 21st century Black American, you can watch his initial resistance to the track, but ‘Luke’s’ sermon wins him over in the end, and he gives the song a positive review. It is an amazing thing to watch: a street performer winning over a passer-by some 70 years after his death, the two a modern world apart, united in that sacred communion between preacher and flock, performer and audience.

In 2006, a janitor at Sony Records found a notebook by Hank Williams in their dumpster, which turned out to be the lyrics notebook Williams had been working in when he died. It was given to Bob Dylan to complete. He farmed it out to other singers, and it resulted in an album of 12 songs, *The Lost Notebooks of Hank Williams* (Egyptian, 2011), faithfully done in different styles of

Williams. Highly recommended, and the Merle Haggard track, “The Sermon on the Mount,” although put to music, sounds very ‘Lukeish’ to me.

Gram Parsons, who had his share of trouble with record labels and record producers over the genre of what he played, said this: “I don’t like the label country rock. I was brought up in the South, and I never knew the difference between Negro gospel music and country music—it was always just music to me. I knew the difference in the sound, and the difference in how to play it. I was taught to play music by black people. But I was never aware that one was called gospel and one was called rhythm and blues—or blues and rhythm as it used to be called—and the other was called Country and Western, and I’ve never got further into the label of country rock—it’s just never made sense to me. I just say that it’s music, either it’s good or it’s bad, either you like it, or you don’t” (Parsons 2006). Parsons also preferred live shows to recording.

If you want to hear Hank the way he wanted to be heard—speaking in his own dialect, mixing musical genres, very much in the spirit of ‘Luke the Drifter’—listen to the live recordings, such as *The Complete Health & Happiness Recordings*, which have a bit of everything musically (even Miss Audrey—you can hear the muse of Hank’s worries). Other live radio recordings exist, such as the “Mother’s Best Flour Show”, which are collected on the CD set *The Complete Mother’s Best Recordings... Plus!* (Time-Life, 2010), and *The Garden Spot Programs* (Omnivore Recordings, 2014).

Williams’ ‘Luke the Drifter’ recitations are the most personal works by Williams, performed and recorded against the wishes of his record company and own producer. Today it is hard to imagine Hank’s legacy without these spoken word texts, the closest thing he came to folk music: without them, we would never have gotten to “know” the man behind the music.

PS: Unlike Hank, Shakespeare never won a Pulitzer Prize (2010), nor was inducted to the Country Music Hall of Fame (1961), the Songwriters Hall of Fame (1970), the Rock and Roll Hall of Fame (1987), nor the Native American Music Hall of Fame (1999)!

Bibliography:

- DYLAN, Bob. 2004. *Chronicles: Volume One*. New York: Simon and Schuster.
- WALD, Elijah. 2004. *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues*. New York: Armistad/HarperCollins.
- WILMETH, Thomas L. 1997. 'Pictures from Life's Other Side': Southern Regionalism in Hank Williams's Luke the Drifter Recordings. In *Language Variety in the South Revisited*, edited by Cynthia Bernstein, Thomas Nunnally, and Robin Sabino. Tuscaloosa: University Alabama Press. 250–255.

Electronic Sources:

- 'BillyYouSoCrazy' (YouTube). "Reaction to 'Be Careful of Stones That You Throw'." *YouTube* [online] [accessed July 6, 2022]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=nq8bLOjAZKM>>.
- DAUPHIN, Chuck. 2016. "Review: John Prine, 'For Better or Worse' duets album." *Billboard* [online] 19 Sep [accessed July 6, 2022]. Available at: <<https://www.billboard.com/music/country/john-prine-for-better-or-worse-duets-album-7511337/>>.
- ESCOTT, Colin – MERRITT, George – MAC EWEN, William. 2009 [2004]. *Hank Williams: The Biography*. New York: Back Bay/Hachette e-book.
- KING, Nelson. "Hank Williams' Death Announcement on WCKY radio on 1.1.53." *YouTube* [online] [accessed July 6, 2022]. Available at: <www.youtube.com/watch?v=E5DGTcbZL7U>.
- TAYLOR, Mike. "Hank Williams Discography." *JazzDiscography.com* [online] [accessed July 6, 2022]. Available at: <<https://jazzdiscography.com/hank-williams-discography/>>.
- WILLIAMS, Hank. "On the Radio: Health & Happiness (1949), Garden Spot (1950), and Mother's Best Flour (1951), shows." *Internet Archive* [online] [accessed July 6, 2022]. Available at: <<https://archive.org/details/Otr-HankWilliams/>>.

Media Sources:

- BOUCHILLON, Chris. 1927. *Talking Blues*. 78 rpm recording. Columbia, 15151-D.
- COE, David Allan. 1983. "The Ride", in *Castles in the Sand*. LP recording. Columbia, FC 38535.
- CROWE, Cameron. 1985. *Liner notes to Bob Dylan, Biograph*. LP recording. Columbia, C5X 38830.
- PARSONS, Gram. 1973? [2006]. "What Differences Do You See Between Pure Country and Country Rock", in *The Complete Reprise Sessions*. CD recording. Rhino Records, R2 74669.
- SHEA, Jack. 1922. *Lovesick Blues*. 78 rpm recording. Vocalion, B14333. <https://archive.org/details/78_lovesick-blues_jack-shea-cliff-friend_gbia0012661b>.
- Various artists 2011. *The Lost Notebooks of Hank Williams*. CD recording. Egyptian Records, 88697090102.

Summary

American country superstar Hank Williams (1923–1953) also released spoken word records under the name of ‘Luke the Drifter’. The topics ranged from homespun philosophy (“Just Waitin’”) to maudlin cants (“Men with Broken Hearts”), sermons warning against the dangers of drinking (“I’ve Been Down That Road Before”), even to politics (the anti-Stalin piece “No, No, Joe”). Williams’ ‘Luke the Drifter’ recitations are the most personal works by Williams, performed and recorded against the wishes of his record company and own producer, hence the creation ‘Luke the Drifter’. Bob Dylan, Gram Parsons, John Prine, and David Allan Coe are among the singer-songwriters who were influenced by the ‘Luke the Drifter’ recordings, in which Williams’ legendary voice is given free reign to employ the full range of his vocal powers as an orator: to persuade, condemn, preach, mock, and eulogize. It is hard to imagine Hank’s legacy without these spoken word texts, the closest thing he came to folk music; without them, we never would have gotten to “know” the man behind the music.

Key words: Hank Williams; Luke the Drifter; spoken word; talking blues; Gram Parsons.

TULÁK LUKE: HANK WILLIAMS A JEHO ALTER EGO PRO MLUVENÉ SLOVO

Matthew Sweney

Na počátku bylo talking blues

Více než půl století po smrti zůstává Hank Williams (vl. jm. Hiram Williams, 1923–1953)¹ synonymem pro americkou country. Jeden rozhlasový moderátor však v den jeho smrti ohlásil, že odešel „lidový zpěvák a skladatel“, což je popis stejně dobrý jako každý jiný, jelikož Williamsův repertoár byl velmi široký. Samozřejmě skládal country, ale také tvořil pro Billa Monroea, takže můžete přidat bluegrass, jeho skupina výrazným způsobem využívala elektrickou kytaru, některé z jeho skladeb by se daly nazvat rock-and-rollem (např. *Move It On Over*, 1947) a Williamsova první hitová a zřejmě nejznámější píseň – *Lovesick Blues* – byla původně určena pro divadelní hru na Broadwayi. Byl také autorem skladby *I Saw the Light*, jež byla okamžitě přijata mezi gospelové standardy. Williams nahrál bluesové skladby (sebrané na LP pod názvem *Moanin' the Blues* [MGM, 1952] and posmrtně vydané na LP *Sing Me a Blue Song* [MGM, 1957]). Trochu pozapomenuté a nedocenené zůstávají jeho nahrávky mluveného slova vydané pod pseudonymem Luke the Drifter (Tulák Luke) – což je pro muže, jemuž se mu přezdívalo Shakespeare z hor, poměrně zvláštní.

Williams z hor nepocházel; narodil se a vyrůstal v rovinaté Alabamě. A ačkoli se jeho skupině vždy přezdívalo The Drifting Cowboys (*Potulní kovbojové*), nebyl žádný kovboj. Ale jako kočující muzikant byl vlastně tak trochu tulák. Luke the Drifter se často zmiňuje jako Hankovo alter ego – a pokud potřebujete důkaz, přímo pod Williamsovým jménem na jeho kolosálním náhrobku je ještě jedna deska, na níž je kamenný kovbojský klobouk a jméno Luke the Drifter.

1. Veškeré odkazy na skutečnosti týkající se Williamsova života a nahrávek pocházejí z vyčerpávajícího životopisu *Hank Williams: The Biography*, který napsali Colin Escott, George Merriott a William MacEwen.

Williams se narodil s rozštěpem páteře a tato závažná vrozená vada mu celoživotně způsobovala prudké bolesti (její léčba měla částečně podíl na jeho smrti). Williamsův otec, veterán z první světové války, se nedokázal o svou rodinu postarat, a tak matka brala do domu podnájemníky, aby rodina vyšla s penězi, a mladý Williams, jenž nemohl vykonávat manuální práci, se naučil hrát na kytaru. Jeho učitelem byl afroamerický pouliční muzikant Rufus „Tee-Tot“ Payne. Williams začal hrát na ulici v devíti letech a ve čtrnácti z něj už byl pouliční umělec na plný úvazek.

Jak ve své knize *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues* (2005) napsal Elijah Wald, naše kategorizování hudby je striktněji vymezeno, než tomu bylo v minulosti, a zejména pouliční umělci museli hrát to, co se jejich posluchačům líbilo, jinak by zemřeli hladem – bylo období velké hospodářské krize. Součástí Williamsova repertoáru bylo i mluvené slovo.

Williamsova nejcharakterističtější píseň *Lovesick Blues* (1947) má své kořeny v talking blues: skladba *Lovesick Blues*, kterou nahrál Jack Shea (Vocalion, 1922) je zčásti talking blues. Nejstarší dochovanou nahrávku čistého talking blues natočil běloch Chris Bouchillon z Jižní Karolíny (*Talking Blues*, 1927), jeho text zmiňuje otroctví a je zřejmé, že cituje starší text, který zpěvák jen interpretuje, avšak neprožil jej ani nenapsal. Zatímco text se vrací k otroctví (*Není nutné, abych se tak dřel / Moje ženská slouží u bílých na statku*), forma písně pravděpodobně sahá až do Afriky. Williams zcela jistě znal talking blues nejen z nahrávek, ale také od jiných hudebníků, včetně „Tee-Tota“. Williamsova verze blues *My Bucket's Got a Hole in It* obsahuje stejný verš, jaký byl právě citován od Bouchillona.

Talking blues se stalo pevnou součástí Williamsova koncertního repertoáru, ačkoli na přelomu 40. a 50 let minulého století se již považovalo za nemoderní. Colin Escott ve své životopisné knize o Williamsovi uvádí, že píseň *I'm So Lonesome I Could Cry* byla původně recitované talking blues. Od svých Drifting Cowboys Williams vyžadoval minimalistický doprovod („*Nechci žádný kudrlinky*“, prohlásil údajně), což znamená, že důraz na svých nahrávkách – ať už byly zamýšleny jako recitace či písně – kladl na slova a jejich přednes.

Je dobře známé, že Williams vedl s producentem a vydavatelem Fredem Rosem spor o to, zda bude nahrávat skladbu *Lovesick Blues* – Rose byl proti, jelikož společnost Acuff-Rose nevlastnila práva k vydávání. Rose se nechal přesvědčit k vydání písně hlavně díky reakci, které se jí dostalo v rozhlasovém pořadu *Grand Ole Opry*, ale naprosto odmítal vydání nahrávek mluveného slova. Jméno Hank Williams znaly celé Spojené státy americké a Rose nehodlal tuto značku znehodnotit vydáním desky bez chytlavých melodií, zato plné recitace otřepaných pravd, kázání a frází. Největší odbyt v té době představovaly jukeboxy, a co víc, Williams nahrávky pod pseudonymem Luke the Drifter namluvil alabamským dialektem, takže jen stěží dokázaly zaujmout širší publikum. Rose měl pravdu, z obchodního hlediska to bylo zklamání: namísto stovek tisíc, jako v případě Williamsových hitů, prodeje nahrávek pod jménem Luke the Drifter nepřekračovaly 20 tisíc desek – a singlu *The Funeral* si posluchači koupili jen 6 600 kusů.

Jenže Williamsova šokující smrt ve věku pouhých devětadvaceti let se přesně kryla s prudkým rozkvětem trhu s LP deskami. Rose společně s vydavatelskou firmou MGM vycítili příležitost a Williamsovu smrt zpeněžili vydáním LP *Hank Williams as Luke the Drifter* (1953). Pro většinu jeho fanoušků se jednalo o nový materiál, a jak Hank předpověděl, nahrávky se rychle dostaly do povědomí lidí, dokonce doputovaly až na sever Minnesoty, kde jim jeden židovský chlapec věnoval velkou pozornost.

Evangelium podle Lukáše: Marnotratný syn

Album *Hank Williams as Luke the Drifter* obsahuje třináct skladeb (čtrnáctá, *No, No, Joe*, poprvé vyšla na LP v roce 1981), z nichž pouze sedm napsal sám Williams.

Od prvních chvíle vás zaujme Williamsův hlas: na nahrávkách je nezaměnitelný a od té doby se ho snažily napodobit spousty zpěváků country, známých i těch zapadlých. Na nahrávkách pod pseudonymem Luke the Drifter mohl Williams jako řečník naplno využít své hlasové schopnosti – dokáže evokovat smutek, humor, soucit, ironii, veselí, a to v rytmu řeči jižanského kazatele, jimž Luke svým způsobem byl. Jde o kázání zhuštěná do necelých tří minut, aby

se vešla na 78-otáčkové singly. Co víc, slyšíte na nich Williamsův skutečný uvolněný hlas, díky čemuž se cítíte, jako kdybyste seděli u něj doma. To bylo v protikladu k Williamsovi známému z pódia v Nashvillu. Tyto nahrávky jsou bezprostřednější než zbytek jeho singlů, což je pro Williamsovy fanoušky opravdový poklad, něco jako soukromý večírek u něj doma. Nahrávky pod jménem Luke the Drifter jsou tak přirozené, že byly použity jako příklady v odborném pojednání o alabamských dialektech (Wilmeth).

Je velká škoda, že se tyto písně nenabízely jako singly pro jukeboxy, jelikož většina z nich spadá do stejné kategorie jako skladba *There's a Tear in My Beer*: hovoří se v nich o nuzných prostitutkách, zkrachovalých gamblorech, mrtvých dětech, manželských problémech, rozvodu, alkoholismu či smrti matky.

Pokud jde o formu, nalezneme zde domácká moudra, krátká kázání, vyznání, lamentování, ale také humorné popěvky.

Píseň *Men with Broken Hearts*, již měl sám Williams velmi rád, je také oblíbená všemi Lukeovými fanoušky. Ti ji bez problémů dokáží přednést zpaměti: „*Někdo je chudák, jiný zase král, někdo tvoří velké umění, ale ve své hanbě jsou všichni stejní, tihle muži se zlomeným srdcem.*“ Recitace je zde neúprosně sentimentální, tak smutná a pravdivá, až vyvolává chápavý úsměv. „*Není to ta nejděsivější, nejmorbidnější píseň, jakou jste kdy slyšel?*“ zeptal se Williams jednoho novináře (Escott, kapitola 10).

Všech sedm skladeb složených přímo Williamsem je zdaleka nejlepších: kromě *Men with Broken Hearts* jde ještě o písně *Help Me Understand*, *I've Been Down That Road Before*, *Please Make Up Your Mind*, *Just Waitin'* (tu Williams napsal společně s Bobem Gazzawayem), *Everything's Okay* a klasická píseň *Ramblin' Man*.

Help Me Understand vypráví o rozvodu manželů z pohledu jejich dcery, avšak poměrně výrazně straní otcí. Williams sám procházel náročným rozvodem se svou manželkou Audrey, který zahrnoval vleklý spor o opatrovnictví syna. Jeho přimluva, že pár své problémy vyřeší a nerozvede se, je sice upřímná, avšak posluchač z hlasu pozná, že případ už je ztracený.

I've Been Down That Road Before je marnotratná zpověď muže zbitého lidmi i životem za to, že byl příliš domýšlivý, bláhový

a opilý. Je to jako traktát klienta Anonymních alkoholiků, či snad ubohého bezzubého povaleče, kterého přitáhnou na střední školu a poví vám, že je mu pouhých sedmadvacet, aby vám ukázali zlo jménem alkohol. Hank píseň natočil, když mu bylo dvacet sedm let.

Please Make Up Your Mind popisuje přelétavost jeho ženy. Williamsovo popuzení je podané jako směs upřímnosti a mírného zveličování, jaké slyšíte od mužů, když u holiče mluví o svých ženách, a končí jedním z Williamsových nejúdernějších veršů: „Zatraceně, co chceš, abych vlastně udělal?“

Just Waitin' je rafinovaná skladba o tom, jak v přírodě všechno na něco nebo někoho čeká – a vše vyústí krásnou pointou: „Včelky čekají na květinu, a květinko, já čekám jen na tebe.“ Hádám, že Audrey nechala Hanku čekat alespoň tak dlouho, aby napsal tuto píseň.

Everything's Okay je legrační lamentace (pokud máte rádi černý humor – ne všichni Američani mu holdují): rodina je nemocná, krávy nedojí, slepice nesnášejí, prasata zdechla, včely opustily úl, dům se rozpadá, musí se splatit hypotéka, ale nejsou peníze, má se nastěhovat tchyně... a to není zdaleka vše. Píseň končí opakovaným veršem: *Ale pořád ještě žijeme, takže všechno je v pořádku!*

Zbylé skladby nejsou tak zajímavé co do textu ani hudebního doprovodu. Rose občas přidává kostelní varhany, aby zdůraznil, že jde o kázání. *Too Many Parties and Too Many Pals* je píseň z 20. let minulého století (složili ji Billy Rose, Mort Dixon, Ray Henderson) o padlé ženě. Mluví o něm zde jižanský právník, jenž žádá porotu, aby omilostnila prostitutku, jelikož ji takto zkazili muži. Nakonec se dozvídáme, že žena je dcera onoho právníka. Píseň je jistě sentimentální, jenže Williamsovo podání je tak naléhavé a přesvědčivé, že by mohl klidně hrát jednu ze stereotypních hollywoodských rolí – „výřečného jižanského právníka“, jaký je k vidění např. ve filmu *Jako zabít ptáčka* (1962). (Ve skutečnosti měl Williams uzavřenou smlouvu s filmovým studiem MGM, ale k natáčení nikdy nedošlo.)

Be Careful of Stones That You Throw přináší téma škodlivých pomluv, a jak se k vám mohou vrátit a sužovat vás. Je to krutá povídačka o kruté ženě, jež se velmi zmýlila ve své sousedce, a napsal ji Bonnie Doddová. Skladba *Pictures from Life's Other*

Side je připomínkou toho, že ti, jimiž opovrhujeme – gambler, prostitutka –, byli kdysi stejní jako my. *I Dreamed About Mama Last Night* je pokus Freda Rosea o kompozici ve stylu Hanka Williamse, avšak postrádá jeho poetiku. Přesto pokaždé, když Williams řekne slovo „máma“ či „matka“, jeho hlas je plný úcty a smutku. *Beyond the Sunset* je spojením básně *Should You Go First* od Alberta Rowswella a chvalozpěvu *Beyond the Sunset* – obojí o předčasném úmrtí. Je sice pravda, že to není námět na hit, ale dokonale zapadá do živého vystoupení, kdy obecenstvo může na chvíli přemýšlet o závažných věcech v životě.

Williamsovi téměř selhává hlas, když recituje text *The Funeral* o smrti černošského chlapce. Tato skladba je nechvalně známá kvůli rasistickým obrátům při fyzickém popisu černochů – což v té době bohužel nebylo neobvyklé. Text nenapsal Williams, jde o báseň od Willa Carletona² – to ale Williamse v žádném případě neomlouvá –, avšak navzdory rasovým stereotypům skladba sympatizuje s americkými černochy. Podle svědků Williams po jejím nahrání ve studiu propukl v pláč. (Kvůli své přecitlivělosti, nikoli trapným obrátům.)

Skladba *No, No Joe* je jednou z anomálií: vyšla v roce 1950 na straně B singlu *Help Me Understand*, avšak nedostala se na původní vydání LP, zřejmě proto, že text, který napsal Fred Rose, je sice na první pohled protistalinistický, ale lze jej také chápat tak, že míří proti senátoru Josephu McCarthymu, hlavnímu americkému antikomunistovi té doby – a jelikož vydání LP musela schválit Hankova svárlivá vdova Audrey Williamsová, nejspíše měla za to, že Rose Williamse něčím oklamal, aby natočil takto dvojznačnou skladbu.

Další anomálií je *Ramblin' Man*, jedna z mála Williamsových skladeb v mollové stupnici. Je to něco mezi recitací a opravdovou

2. Will Carleton (1845–1912) – nezaměňovat s irským spisovatelem Williamem Carletonem (1794–1868) – byl americký básník z Michiganu, jenž psal básně s venkovskými a rodinnými tématy. Ve své době se objevoval v mnoha sbornících, avšak jeho básně neustály zkoušku časem – v době, kdy žil Williams, byl již pozapomenutý; a dnes je zapomenutý zcela.

písní, o níž si Rose zřejmě myslel, že je příliš temná, aby mohla být vydaná jako píseň Hanka Williamse. Po jeho smrti však vyšla znovu jako Williamsův singl a byla komerčně úspěšná, čímž podle všeho napomohla prodeji alba.

Odkaz

Gram Parsons (1946–1973),³ považovaný za vynálezce žánru country-rock, vydal s kapelou The Flying Burrito Brothers jakousi „poctu“ Tuláku Lukeovi. Jde o poslední skladbu na jejich legendárním prvním albu *The Gilded Palace of Sin* (1969) s názvem *Hippie Boy*. Jedná se o neskrývanou narážku na Williamsovu smutně známou píseň *The Funeral*, avšak namísto mrtvého černošského chlapce se v ní chvalořečí další vyvrženec – mrtvý hipík. Skladba nahraná v době vrcholící války ve Vietnamu, mírových protestů a rasových nepokojů svým vlastním způsobem navazuje na *The Funeral* a poukazuje na naprostou zbytečnost smrti kteréhokoli mladého člověka.⁴

Známa je též píseň *The Ride* od Davida Allana Coea (* 1939) – recitace ve stylu Tuláka Lukea o tom, jak řidič nabere stopaře, jehož jméno je Hank. Luke the Drifter se zde propojuje s Hankem Williamsem a Hankův duch poté se známou povídkou o „mizejícím stopaři“ a nejen díky tomu se z této skladby stala countryová klasika. Coe také natočil album nazvané *The Ghost of Hank Williams* (King Records, 1997), jež obsahuje dvě cover verze písní, jež Williams vydal jako Luke the Drifter.

John Prine (1946–2020) – Luke the Drifter měl na tohoto vynikajícího písničkáře obrovský vliv. Prine natočil na své album duetů verzi skladby *Just Waitin'*, v níž sice zpívá sám, ale nám připadá, jako kdyby s ním Hankův duch stál u jednoho mikrofonu.

3. Parsons zemřel v ještě mladším věku než Williams – bylo mu pouhých dvacet šest let.

4. Jako skladatel je Parsons považována za Hankova duchovního syna. Na obleku od módního návrháře Nudieho Cohna, který má Parsons na sobě na obalu uvedeného alba, jsou vyšité nahé ženy, květy máku, konopné listy a amfetaminové pilulky, což bylo v té době vnímáno jako svého druhu „parodie“ na obleky Hanka Williamse od stejného návrháře, na nichž měl vyšité noty – jenže Parsons jako hudebník podle všeho věděl o Williamsových kratochvích to, co dnes víme i my: jeho oblek lze tedy příhodněji považovat za další poctu Williamsovi.

Prine později prohlásil: „*Jeho recitace jsem miloval ještě dřív, než jsem se naučil hrát na kytaru. Můj otec byl Hankův velký fanoušek, a jedním z důvodů, proč jsem se ve čtrnácti naučil hrát na kytaru, bylo, abych mohl pobavit tátu a dokázat mu, že svedu zazpívat písně, které miloval. A díky tomu jsem sám začal skládat hudbu.*“ (Dauphin 2016)

Bob Dylan (* 1941) – výše uvedený „židovský chlapec“ – v poznámkách ke svému kompilačnímu box setu *Biograph* (Columbia, 1985) uvedl: „*Nic není nové. [...] Ani rapové desky. Mám je rád, ale není to nic nového, tohle už jsme slyšeli tolikrát. [...] Luke the Drifter; to jsou pro mě rapové nahrávky, ať už jde o koncept, inteligenci a hru se slovy.*“ (Crowe 1985) Později se Dylan rozepsal o Williamsovi a Lukeovi v knize *Kroniky: Díl první: „Jeho gramodesku Luke the Drifter jsem úplně ohrál. Je to deska, kde zpívá o různých podobenstvích, o Kristovu kázání na hoře. Mohl jsem to poslouchat od rána do večera, snít a absolutně přitom věřit v lidskou laskavost. Když slyším Hankův hlas, všechno kolem mě se zastaví. [...] Časem jsem si začal uvědomovat, že Hankovy nahrávky jsou perfektním příkladem všech zásad, kterých se člověk musí držet při psaní poetických písniček.*“ (Dylan 2004: 96)

Kromě velebení Williamsova skladatelského umu zde člověk získává dojem, že se Dylan možná chystal pronášet svá vlastní Blahoslavenství – něco jako promluvy před koncerty během let, kdy zažil své duchovní „znovuzrození“?

Dylan také používal nejedno alter ego – včetně Boba Dylana! Avšak stejnou cestou jako Luke the Drifter se vydali další umělci, již nahráli různá alba v různých stylech, např. David Johansen/Buster Poindexter; Marshall Mathers/Eminem/Slim Shady; Parliament/Funkadelic apod.

Za zhlédnutí také stojí youtuber BillyYouSoCrazy, který živě vysílá své reakce na písně, jež mu zasílají jeho fanoušci. Jeden z nich mu poslal skladbu *Be Careful of Stones That You Throw*. Můžete sledovat, jako se tento mladý černoch z 21. století nejprve písni brání, avšak Lukeovo kázání si jej nakonec získá a dostane pozitivní hodnocení. Je to neuvěřitelný pohled: pouliční muzikant si získá kolemjdoucího téměř sedmdesát let po své smrti. Jsou si tak

vzdálení, a přece je nakonec spojí posvátná jednota mezi kazatelem a jeho stádem, mezi umělcem a publikem.

V roce 2006 našla uklízečka budovy Sony Records mezi odpadky zápisník Hanka Williamse s texty, na kterých pracoval před svou smrtí. Obsahoval nedokončené texty k písním, jež společnost Sony předala Bobu Dylanovi, aby je dokončil. Dylan oslovil další umělce a výsledkem je album *The Lost Notebooks of Hank Williams* (Egyptian, 2011) s dvanácti skladbami, s úctou natočené v různých stylech, jež Williams hrál. Zvukový nosič vřele doporučuji – píseň *The Sermon on the Mount*, kterou stvořil Merle Haggard, mi přijde jako od Lukea, ačkoli se v ní zpívá.

Gram Parsons, jenž měl s nahrávacími společnostmi a producenty desek spory ohledně žánru, který hrál, jednou prohlásil: „*Nálepku country rock nemám rád. Vyrůstal jsem na Jihu a nikdy jsem nerozlišoval mezi černošskou gospelovou hudbou a country – pro mě to byla prostě hudba. Poznal jsem rozdíl ve zvuku a taky rozdíl v tom, jak kterou píseň hrát. Mě naučili hrát černoši. Ale nikdy jsem si neuvědomoval, že tomuhle se říká gospel a tamtomu zase rhythm and blues – nebo blues and rhythm, jak to nazývali dřív – a tohle že je zase country, a já nikdy nepronikl do toho, co vlastně nálepka znamená country rock – prostě mi to nedávalo smysl. Já prostě říkám, že to je hudba, a ta je buď dobrá, nebo špatná, buď se vám líbí, anebo ne.*“ (Parsons, 2006) Parsons také dával přednost živému hraní před studiovými nahrávkami.

Pokud chcete Hanka slyšet tak, jak si to on sám přál – když mluví vlastním dialektem a míchá různé žánry přesně jako Luke the Drifter, poslechněte si živé nahrávky, například *The Complete Health & Happiness Recordings*, které z hudebního hlediska obsahují od všeho trochu (dokonce i slečnu Audrey – můžete zde slyšet múzu, která mu přinesla tolik starostí). Existují další živé rádiové nahrávky, jako je třeba záznam *Mother's Best Flour Show*, součást sady CD *The Complete Mother's Best Recordings... Plus!* (Time-Life, 2010) či *The Garden Spot Programs* (Omnivore Recordings, 2014).

Recitace pod přezdívkou Luke the Drifter jsou Williamsova nejosobnější díla, která přednášel a nahrával proti vůli nahrávací společnosti i vlastního producenta. Dnes si lze Hankovo dědictví

jen stěží představit bez těchto záznamů mluveného slova, v nichž se nejvíce přiblížil lidové hudbě: bez nich bychom nikdy nebyli schopni „poznat“ muže, který stál za vši tou hudbou.

P. S.: Na rozdíl od Hanka Shakespeare nikdy nezískal Pulitzerovu cenu (2010) ani se nestal členem Síně slávy countryové hudby (1961), Síně slávy autorů písní (1970), Rockové síně slávy (1987) a Hudební síně slávy amerických Indiánů (1999)!

(překlad Radim Zetka)

Literatura:

- DYLAN, Bob 2004: *Chronicles: Volume One*. New York: Simon and Schuster. Česky vyšlo v roce 2005 v překladu Jiřího Popela pod názvem *Kroniky* (Praha: Argo).
- WALD, Elijah 2004: *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues*. New York: Armistad/HarperCollins.
- WILMETH, Thomas L. 1997: 'Pictures from Life's Other Side': Southern Regionalism in Hank Williams's Luke the Drifter Recordings. In: BERNSTEIN, Cynthia – NUNNALLY, Thomas – SABINO, Robin (eds.): *Language Variety in the South Revisited*. Tuscaloosa: University of Alabama, s. 250–255.

Elektronické zdroje:

- 'BillyYouSoCrazy' (YouTuber): „Reaction to 'Be Careful of Stones That You Throw'.“ *YouTube* [online] [cit. 6. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=nq8bLOjAZKM>>.
- DAUPHIN, Chuck 2016: „Review: John Prine, 'For Better or Worse' duets album.“ *Billboard* [online] 19 Sep [cit. 6. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.billboard.com/music/country/john-prine-for-better-or-worse-duets-album-7511337/>>.
- ESCOTT, Colin – MERRITT, George – MACEWEN, William 2009 [2004]: *Hank Williams: The Biography*. New York: Back Bay/Hachette e-book.
- KING, Nelson: „Hank Williams' Death Announcement on WCKY radio on 1.1.53.“ *YouTube* [online] [cit. 6. 7. 2022]. Dostupné z: <www.youtube.com/watch?v=E5DGTcBZL7U>.
- TAYLOR, Mike: „Hank Williams Discography.“ *JazzDiscography.com* [online] [cit. 6. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://jazzdiscography.com/hank-williams-discography/>>.
- WILLIAMS, Hank: „On the Radio: Health & Happiness (1949), Garden Spot (1950), and Mother's Best Flour (1951), shows.“ *Internet Archive* [online] [cit. 6. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://archive.org/details/Otr-HankWilliams/>>.

Mediální zdroje:

- BOUCHILLON, Chris 1927: *Talking Blues*. 78 rpm recording. Columbia, 15151-D.
- COE, David Allan 1983: *The Ride*. In: LP *Castles in the Sand*. Columbia, FC 38535.
- CROWE, Cameron 1985: *Liner notes* to Bob Dylan, *Biograph*. LP recording. Columbia, C5X 38830.
- PARSONS, Gram 1973? [2006]: What Differences Do You See Between Pure Country and Country Rock. In: *The Complete Reprise Sessions*. CD recording. Rhino Records, R2 74669.
- Shea, Jack 1922: *Lovesick Blues*. 78 rpm recording. Vocalion, B14333. Dostupné z: https://archive.org/details/78_lovesick-blues_jack-shea-cliff-friend_gbia0012661b.
- CD *The Lost Notebooks of Hank Williams*. 2011. Egyptian Records, 88697090102.

Luke the Drifter: Hank Williams' Spoken Word Alter Ego

American country superstar Hank Williams (1923–1953) also released spoken word records under the name of ‘Luke the Drifter’. The topics ranged from homespun philosophy (“Just Waitin’”) to maudlin cants (“Men with Broken Hearts”), sermons warning against the dangers of drinking (“I’ve Been Down That Road Before”), even to politics (the anti-Stalin piece “No, No, Joe”). Williams’ ‘Luke the Drifter’ recitations are the most personal works by Williams, performed and recorded against the wishes of his record company and own producer, hence the creation ‘Luke the Drifter’. Bob Dylan, Gram Parsons, John Prine, and David Allan Coe are among the singer-songwriters who were influenced by the ‘Luke the Drifter’ recordings, in which Williams’ legendary voice is given free reign to employ the full range of his vocal powers as an orator: to persuade, condemn, preach, mock, and eulogize. It is hard to imagine Hank’s legacy without these spoken word texts, the closest thing he came to folk music; without them, we never would have gotten to “know” the man behind the music.

Key words: Hank Williams; Luke the Drifter; spoken word; talking blues; Gram Parsons.

TAJEMSTVÍ PÍŠŇOVÝCH TEXTŮ BILLA MONROEA

Irena Příbylová

Americký mandolinista, zpěvák a skladatel William Smith Monroe (1911–1996) zažil skoro celé 20. století. V hudebním světě je známý jako Bill Monroe, „otec bluegrassu“,¹ zakladatel hudebního stylu, který kombinuje prvky americké venkovské a populární hudby a odkazuje k lidovým hudebním tradicím anglicky mluvícího obyvatelstva. V bluegrassu Monroe geniálně spojil do té doby samostatně produkovanou instrumentální a vokální složku venkovské hudby.

Řekne-li se „Monroeovy skladby“, mluvčí obvykle zahrnuje veškerý repertoár, který měl Monroe v kapele Blue Grass Boys. Ne vždy je však Monroe autorem. Nejčastěji je interpretem, který převzaté skladbě vtiskl typickou a jedinečnou podobu, často je autorem melodie a teprve v dalším sledu je i autorem textu. Identifikaci Monroea jako textaře znesnadňuje množství pseudonymů, které umělec při uplatňování autorských práv uplatňoval. Při hledání jeho textařského rukopisu jsem prošla stovky nahrávek, jak komerčních (z vlastní sbírky), tak terénních². Co se týká zpěvníků, existují zřejmě jen dva kratšoučké oficiální s Monroeovým repertoárem.³ Vybrané písně lze také nalézt ve

1. Životu a dílu Billa Monroea jsem se věnovala na kolokviu v Náměšti nad Oslavou v roce 2011. Viz Příbylová, Irena 2011: „Slyšíš mé volání? Cesta za vizí, která začala v osadě Rosine v Kentucky“. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music. Cesty za vizí. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko*, s. 94–104. Dostupné z: <<https://www.folkoveprazdniny.cz/kolokvium-2011>>. Základní výzkum k tématu byl umožněn díky Fulbrightovu grantu č. 33717 v letech 1993–1994. Bluegrassu jsem se věnovala při opakovaných návštěvách USA i jako členka Mezinárodní bluegrassové asociace.
2. Terénní nahrávky jsou fyzicky dostupné v Archivu tradiční hudby, Indiana University, Bloomington, IN, USA.
3. Písně z Monroeova repertoáru pro rozhlasový pořad Grand Ole Opry s názvem *Bill Monroe's WSM Grand Ole Opry Songs* vyšly ve dvou téměř stejných sešitech, rozlišených jako *Folio No. 1* (1947) a *Folio No. 2* (1953) (New York: Peer International), další je *Bill Monroe's Country Bluegrass Songs* (1950), přičemž nové vydavatelství Bill Monroe Music Inc. spolupracovalo na publikaci se zavedeným vydavatelem Hill and Range Songs, Inc. V obou případech obsahují zpěvníky i několik písní od jiných autorů.

školách hry na mandolínu.⁴ Dnes, v době rozmachu internetu, nacházíme Monroeovy neautorizované texty hlavně na webových stránkách japonských a německých fanoušků.

Bill Monroe složil většinu svých písní ve 40. a 50. letech 20. století, tvořil však po celý život. Mezi dobou vzniku písně a její komerční nahrávkou existuje často několikaletý rozdíl. Pracovala jsem vždy s první komerčně dostupnou nahrávkou dané písně.⁵ Ve výsledku jsem analýze podrobila nahrávky všech jednašedesát textů podepsaných Monroem nebo jeho pseudonymem a dvaatřicet textů, u nichž byl Monroe držitelem autorských práv, nikoliv však autorem⁶ (srov. Příbylová 2002). Více než polovinu autorského vzorku tvoří písně světské (celkem třiadvacet zkoumaných textů), zbytek tvoří texty duchovních písní.

Témata písní

V úvodech k hudebním příručkám, v komentářích k diskografii či v knižních vzpomínkách na Monroeův život se jejich autoři obvykle zaměřují na to, kdy a za jakých okolností písně vznikla či byla natočena. Jedním z nemnoha badatelů, kteří se zabývali také analýzou Monroeových skladeb, byl Robert Cantwell. Jeho kniha *Bluegrass Breakdown: The Making of the Old Southern Sound* se dočkala několika vydání (1984, 1992, 2002). V kapitole o procesu tvorby a hudební krajině bluegrassu (Cantwell: 1992: 226–248) si tento autor všímá tvorby písní z textového a melodického hlediska zároveň. Věnuje se baladám a lidovým písním, skladbám z repertoáru různých interpretů. Písně z Monroeova repertoáru charakterizuje jako „Monroeovy skladby“, přičemž ani v ukázkových analýzách není Monroe autorem pokaždé. Složení Monroeova repertoáru vidí

4. Školy hry na mandolínu s ukázkami Monroeova repertoáru vycházejí od 70. let 20. století (např. Jack Tottle, 1975, *Bluegrass Mandolin* (Music Sales America/Oak Publications). Příručka vyšla v několika reedicích.
5. Odkazy na první data nahrávek v mém textu pocházejí ze zdrojů Humprey 1992; Rosenberg 1974; Rosenberg – Wolfe 1989, 1991; Wolfe – Rosenberg 1994. Odkazy jen na letopočet odpovídají vydání CD.
6. Korektury textů – co se týká pravosti slyšeného – laskavě provedl Tom Ewing (*1949) Monroeův zpěvák, kytarista a pozdější životopisec.

Cantwell takto: „*Lidové písně, písně lásky a zrady, nářky nad smrtí, rozčarování nebo ztrátou, nostalgické nebo sentimentální písně, jimiž by se snad dalo říkat písně idylické, gospely a lidové původní instrumentální skladby.*“ (Cantwell 1992: 232).⁷

Sborník *The American South: Portrait of a Culture* (Rubin 1991) nabízí celý rejstřík témat, která patří k tzv. americkému Jihu. Známe je ostatně z mnoha countryových a bluegrassových písní. Monroe je důvěrně znal, přesto se jim jako autor textů nevěnoval: jižanská strava, jižanská politika, Indiáni (najdeme však takto tematizované Monroeovy instrumentální kusy) nebo černoši⁸ (v repertoáru měl ale Monroe několik původně afroamerických balad a spirituálů). Textaře Monroea nezajímá velká historie, nepopisuje, jak Jižané s oblibou tráví volný čas (lovem medvěda či sumců), nezmiňuje se ani o bojových kohoutech, které sám choval (ale v písničce *I'm On My Way to the Old Home* /3. 2. 1950/ zpívá o honu na lišku). Z jeho textů nezaznívá žádné okouzlení autem. Nepíše o dalších lidech z branže country music, vynechává témata z literatury, nepíše o tabáku a alkoholu, městě a továrnách, o technice vůbec. A nepíše ani o násilí. Balady o zločinech Bill Monroe nepsal a ani v převzatém repertoáru žádnou takovou baladu nezpopularizoval. Tvrdá jižanská náboženská výchova mu nedovolovala se ke kontroverzním tématům jako zločin, alkohol, sex, politika vyjadřovat. Více než u jeho následovníků u Monroea platí, že bluegrass je čistá (nevinná) zábava pro celou rodinu.

Cecilia Tichi, někdejší ředitelka programu amerických studií na Vanderbiltově univerzitě, se ve své knize *High Lonesome* (Tichi 1994) věnuje tématům, která nachází v tvorbě amerického lidu. Vychází z premisy, že zem rovná se národ (*country* = *nation*). Komentuje také texty písní countryové hudby. K několika tématům

7. Historik Charles Wolfe analyzoval Monroeův repertoár z let 1950–1958 na značce Decca. Autobiografické písně a gospely tvořily každý po čtvrtině nahrávek, celek doplňovaly původní instrumentální, tradiční nebo tzv. old-time hudba, převzaté skladby, autorský gospel a countryové písně (Rosenberg – Wolfe 1989: 23).

8. První vydání knihy vyšlo v roce 1980. Afroameričanům se zde říká *Blacks* nebo *Black folk*. Tento úzus je zachovaný i ve vydání z roku 1991.

uvedeným v její knize má Monroe velice blízko: domov, cesta, putování, osamělost. Monroe začal psát vlastní texty až po třicítce. Najdeme v nich odkazy na krajinu jeho dětství – zvlněnou jižanskou vysočinu, práci na farmě, rodinu, zbožné osadníky při nedělních návštěvách kostela, osiřelé děti, sobotní tancovačky pod širým nebem, cudné viktoriánské vztahy mezi muži a ženami a zlomená srdce, později přibýly i odkazy na cesty po jednotlivých státech USA. Přestože měl Monroe zkušenosti i s jiným než venkovským prostředím a jinými profesemi – jako mladík pracoval v naftařské společnosti v průmyslové oblasti – textařsky na ně nereagoval.

Někdy v roce 1978 či 1979, kdy byl Monroeovým banjistou Butch Robins, se odehrála následující scéna. Jednou v noci, asi ve čtyři hodiny, když kapela mířila na další vystoupení, byli v autobuse vzhůru jen Monroe s Robinsem. Robins si hrál tiše na banjo a Monroe se zmínil o jedné své písničce. Robins se ho zeptal, jak ji napsal. Monroe se na Robinse podíval přes tlustá skla svých brýlí: „*V životě jsem nenapsal písničku.*“ „*Jak to myslíte, nenapsal,*“ reagoval překvapeně Robins. „*Všechny písničky už jsou ve vzduchu,*“ řekl Monroe. „*Prostě se mi povedlo být tím prvním, kdo si je pochyťá.*“ (Smith 2001: 234)⁹

Jazyk a forma

Monroeův svět je idylický a romantický, klidný a pomalý. Mluví se v něm starobylým jazykem. V textech nacházíme jednak obecnou jižanskou americkou angličtinu, ale také regionální angličtinu z appalačské oblasti, jak ji definuje např. Michael Montgomery (1992: 37–39). Nejvýraznějším rysem textů je archaičnost: prefixy a- (pozůstatky jihobritské angličtiny). Pozoruhodný je také Monroeův výběr méně frekventovaných (starších) slov a jeho inspirace jazykem Bible a skotských balad, tradovaných v Monroeově rodině. Ke starobylému rázu textu přispívá časté použití aliterace. Dialektu se Monroe víceméně zdařile vyhýbá. V písních zachycených na zvukových nosičích má jako zpěvák běžné stopy jižanského přízvuku, v souladu s fonetickými rysy jižanské americké angličtiny.

9. Pokud není uvedeno jinak, všechny překlady z angličtiny do češtiny Irena Příbylová.

Nesetkáváme se s extrémou (polykání koncovek, přízvuk na úkor srozumitelnosti), jaké jsou normou např. v nahrávkách z 80. a 90. let 20. století u rodilého Nashvillana banjisty Leroye Troye či Rona Thomase z Virginie z bluegrassové skupiny Dry Branch Fire Squad. Nicméně s porozuměním Monroeova přízvuku měl problémy i zvukař z jiného regionu USA.¹⁰

Formálně mají Monroeovy světské i duchovní texty nejbližší k baladám z období špalíčeků, tak, jak je uvádí Brunvand v knize *The Study of American Folklore* (Brunvand 1986: 259–261). Jednotlivé sloky mají nejčastěji čtyři řádky a využívají střídavý rým (A, B, A, B). U Monroea najdeme také rýmy přerývané (A, B, C, B), případně sdružené (AABB). (Zatímco délka jednotlivých řádků může být nepravidelná, hudba je vždy pravidelná.) Čtyřverší obvykle doplňuje refrén. V Monroeových textech najdeme i opakování, tak typické pro balady, dramatické posuny a práci s dialogy.

Emoce

I když pro anglické balady je podle Brunvanda nejtypičtějším rysem neosobní přístup, Monroe využívá právě opačné prostředky: pracuje s emocemi, zdůrazňuje osobní zážitky a osobní přístup. V tom se podle mne stává výsostným romantikem, tak jak o něm mluví Robert Spiller v knize *The Cycle of American Literature*: „Základem romantismu je schopnost divit se a reagovat. Při hledání významu známého se lidský duch dotýká neznámého; ve snaze porozumět současnosti se dívá do minulosti i budoucnosti. Víra a naděje vedou k pozitivnímu romantismu, strach a pochyby k romantismu negativnímu; když zklame rozum a autorita, má člověk možnost úniku do širšího okruhu emocí, které patří vždy jen jemu.“ (Spiller: 1967: 22) Jak typické pro Monroea!

Náklonnost k romantické atmosféře získal Monroe zřejmě neuvědoměle z prostředí, v němž vyrůstal, z jemu dostupné

10. „Nerozumím mu ani slovo,“ nechal se slyšet zvukař, který zastupoval nepřítomného kolegu při nahrávání v roce 1950. Hodinu a půl točil jednu písničku a stále nebyl spokojen. Produkční mu potom poradil, ať se zaměří na celkový zvuk kapely a neřeší přízvuk sólisty (Rosenberg – Wolfe 1989: 14).

literatury psané i orální (balad či kostelních zpěvů). Vědomé kopírování témat, jazyka a uměleckých metod 19. století u něj nelze hledat. Následující ukázkou (z románu *Dobrodružství Hucka Finna*) s největší pravděpodobností vůbec neznal,¹¹ kromě jiného vzhledem k nuzným ekonomickým a sociálním rodinným poměrům. Mark Twain napsal Huckův příběh realistickým stylem, ale zároveň si dělal legraci z předchozího romantického období, které holdovalo strašidlům a tajemnu: „*Potom jsem si sedl na židli u okna a snažil jsem se myslet na něco veselého, ale nešlo mi to. Připadal jsem si tak opuštěný, že jsem si přál být mrtvý. Hvězdy svítily a v lese šelestilo listí opravdu strašidelně; slyšel jsem sovu, která kdesi daleko hou-hou-houkala nad někým umrlým, a sýčka a psa, kteří naříkali pro někoho, kdo měl umřít. A vítr mi chtěl cosi pošeptat, a já ne a ne rozumět, co říká, a tak mi začal mráz běhat po zádech.“ (Twain 1965: 11). Duch romantické literatury se (navzdory Twainovi) udržel v populární lidové četbě a písniích a jak je zřejmé, podobný výběr slov stal běžnou součástí Monroeova textařského slovníku. V české verzi není ukáзка tak „monroeovská“ jako v angličtině (překladatel např. vynechal nočního ptáka lelka¹², pro potřebný efekt mu v češtině stačil sýček a pes). Přesto klíčová (podtržená) slova textu najdeme v řadě Monroeových písní, např. *Blue Moon of Kentucky* (16. 9. 1946), *The Bluest Man in Town* (1987), *The First Whippoorwill* (6. 7. 1951), *I'm on My Way to the Old Home* (3. 2. 1950), *Sitting Alone in the Moonlight* (19. 1. 1954), *In the Pines* (18. 7. 1952), *Walls of Time* (14. 11. 1968).*

Smyslové vnímání

V rámci daných témat, jižanského jazyka, baladické struktury a romantického přístupu má však Monroe naprosto osobité vnímání světa. Jeho texty bohatě nasytí posluchačovy smysly. Na sluch

11. Monroe pocházel z chudé horalské rodiny, nejmladší z osmi dětí, od deseti let pracoval na poli, ve dvanácti letech vyšel školu a živil se prací. Protože v dětství šířil a problémy s očima měl celý život, dával přednost slyšenému slovu, ne tištěnému textu. Z rozhovorů s jeho muzikanty vím, že pokud Monroe na cestách něco četl, tak to byly inzeráty v novinách pro zemědělece.
12. Lelek americký, anglicky *whippoorwill*, noční pták, o jehož křiku se věří, že věští neštěstí, zejména na Jihu (Peprník 1982: 555).

působí příznivě Monroeův výběr slov se zvukomalebnými hláskami. Např. „r“, „l“, „n“ a spojující „o“ v několika podobách v jediném řádku – *lord, road, rocky, won't, long* (*Rocky Road Blues* /13. 1. 1945/). Zrak dostává v Monroeových textech věci jasné a zářící, hmat měkké, chuť sladké (přestože nikdy nejde o jídlo). „Sladkost a světlo“ (*sweetnest and light*) romantismu, k nimž se např. básník Matthew Arnold¹³ propracoval studiem řeckých filozofů, přicházejí k Billu Monroeovi, absolventovi venkovské jednotřídky, zřejmě „ze vzduchu“. Ze smyslu je vynechán jedině čich.

Monroe využívá také bohatou zásobu nejrůznějších úvodních frází vyvolávajících zároveň představu místa a pohybu: pětadvacet ze zkoumaných textů má v textovém incipitu sloky nebo refrénu příslovce typu *away, down, up along, far away, down below* nebo příslovečné určení místa a času, např. *Up along the Ohio River; Cross the plains and the dessert/down the sunset trail; The home above so far away; Somewhere down the line; Back in the days of my childhood*. Také Monroeova zásoba sloves vyjadřujících pohyb je bohatá – vedle obyčejného *go/went* slyšíme *travel, ramble, roam, run, guide, head, return, cross, stray haunt, linger, stroll, journey, leave, walk, waltz, drift, vanish, flow, part hang around, pull out, roll by, get down, gather around, wind up, go back*.¹⁴

Monroeův popis času nemá přesné určení, připomíná spíš máchnutí štětcem, šmouhu, vlnu. Dozvíme se zhruba denní či roční období, často z nepřímého popisu. Jako by nám Monroe na naši otázku – Kdy se to stalo? – odpovídal prastarou hádankou: *When the golden leaves begin to fall. This morning along about daybreak. On a moonlight night. Late in the evening about sundown*. Pomocí personifikace Monroe oživuje i nehybné věci. Spojením těchto prostředků do jedné písně navodí představu úžasné živosti, plastičnosti a vícerozměrnosti (např. *Uncle Pen* /15. 10. 1951/ či *Walls of Time* /14. 11. 1968/). Dynamiky¹⁵ dosahuje Monroe

13. Matthew Arnold (1822–1888), anglický básník, esejista a kulturní kritik.

14. Textové ukázky nechávám bez překladu do češtiny, vzhledem k tomu, že angličtina je v našem školství už více než třicet let povinným cizím jazykem.

15. Na pódiu pracoval Monroe i s hlasovou dynamikou, tradiční píseň „Wayfaring Stranger“ např. s oblibou podával téměř šeptem.

také používáním opozit v jedné frázi (*sunshine-snow, young-old, scream-sigh, Satan-God* apod.).

Monroeův smyslově vydatný svět v pohybu se ponejvíce točí kolem lásky, ať už duchovní, či světské. Také zde se Monroe ukazuje jako mistr výběru slov, nápaditý a neopakující se. Například místo obyčejné *girl* nebo *baby* (tento výraz nepoužívá starosvětský Monroe pro oslovení dospělé ženy nikdy) říká svým písňovým hrdinkám *darling'*, *darling' girl*, *little darling'*, *little angel*, *dear*, *sweetheart*, *beauty*, *maiden*, *precious one*, *my sweet memory*, *my sweet blue-eyed darling*, *dear and sweet as honey*, *my sweetheart of the mountains*, *the sweetest thing in the world*, *my rose of Kentucky*, *my Georgia girl*, *my Louisiana love*. Monroeovy texty o světské lásce jsou obvykle v romantickém duchu – hrdina na dívku myslí, slibuje jí lásku do stáří, do smrti nebo až za hrob, zaslíbí se jí v dětství, věří jejímu slovu. Zvrat nastává, když hrdina odjíždí a potom se vrací. Ze sladké a milé dívky je náhle buď obět', nebo poradnice – a za vše může jiný muž.

Monroe jako textař je mistr rozchodů. Ve zkoumaném vzorku jsem našla čtyřadvacet písní o zlomených srdcích a Monroe se nikdy neopakuje. Pracuje s city, smysly, barvami, časem, ročními obdobími, kulisami venkovského a horského života. Do středu dění staví sebe. Je obvykle pasivním hrdinou, věci se mu dějí, ale on je nezpůsobil. Vybírám několik krátkých ukázek: *You've gone and you've found another [...] your love's grown cold (All about Daybreak*, 28. 10. 1947), *The one that's gone and proved untrue [...] gone and left me blue (Blue Moon of Kentucky*, 16. 9. 1946); *I was the boy that was lucky/but it all ended too soon (Kentucky Waltz*, 13. 2. 1945); *Memories of you, sweet heart, still haunt me/ every time I hear your name, I almost cry [...] we let other people tear us apart (Memories of You*, 3. 2. 1950); *You don't love me anymore, my darling / I'm just a used to be to you (Used to Be*, 16. 9. 1955). Literární vědec Doug Green (jinak člen western-swingové skupiny Riders in the Sky) vidí mezi konkrétními tématy

a hudebními žánry jistou spojitost: „*Bluegrass zpívá o zlomených srdcích, western-swing o rozlehlých pláních Západu*.“¹⁶ Monroeovy vynalézavé popisy jinak stereotypní situace by mohly inspirovat potencionální bluegrassové textaře, případně rehabilitovat postavení bluegrassové milostné písně v očích veřejnosti.

Strohost

Vidíme-li Monroeovy texty před sebou na papíru či obrazovce, musíme potvrdit, že jejich autor je mistr zkratky a hutnosti. Vše podstatné dokáže zachytit několika slovy – obvykle v prvních dvou řádcích verze či refrénu. Přímo ukázkovou esenci romantiky nabízí např. fráze *Sitting alone in the moonlight / Thinking of the days gone by*¹⁷ (19. 1. 1954). Příběhy plné citu, pohybu, smyslových vjemů, dynamické, dramatické, s živou atmosférou, za použití starobylého a vznešeného jazyka vtělí Monroe do osmi řádků verze a čtyř řádků refrénu. Tato strohost má také důvod a praktický význam. Jednak se texty lépe pamatují (kvůli oční vadě se Monroe učil písně z paměti už v mládí v kostele), zároveň odpovídají melodické struktuře tradičního bluegrassu a umožňují odpovídající instrumentální vstupy. Zatímco mnozí členové Blue Grass Boys vzpomínají na to, jak je „boss“ – jak mu přezdívali – učil novou píseň nekonečným obehráváním melodie či fráze (viz Rooney 1991), Tom Ewing dodává, že Monroe si svoje texty zapisoval.¹⁸ Sbírka vlastních textů ho však asi nezajímala, stejně jako ho údajně nezajímaly konkrétní výlisky desek, které natočil.

Originalita a vlastnictví

Monroeův repertoár s kapelou Blue Grass Boys obsahoval stovky skladeb, původních i převzatých. Můžeme namítnout, že Monroe nebyl vždy originální. Občas koupil autorská práva nové písně a s původními autory řešil sporné otázky u soudu, některé staré písně zapomenutých autorů si upravil a pracoval s nimi jako

17. „*V měsíčním světě sedím sám / myslím na dny, co už jsou pryč*.“ Tato úvodní fráze je zároveň názvem písně.

18. E-mailová komunikace autorky s Tomem Ewingem ze dne 30. 1. 2004.

s vlastními, jiné písně jen načrtl (dva řádky, refrén) a nechal je dopsat ve svém stylu členy své kapely – přesto se dá z jazykového rozboru poznat, co psal on a co psali oni. Monroeova „škola“ či „dílňa“ měla mezi roky 1938–1996 na dvě stovky přímých žáků, tedy členů jeho kapely Blue Grass Boys. Mnozí z nich svá učňovská léta u Monroea popsali – nejprve časopisecky, po Monroeově smrti i knižně.¹⁹ Bez „bosse“, bez „učitele“ či „mistra“ by žáci nebyli nic. Byl to také Monroe, kdo určoval, která ze stovek možných písní na přání posluchačů zazní v závěru každého koncertu.

Dodržování autorských práv při nahrávání písní a publikaci textů je nejen důležité, ale i složité. Jde totiž o peníze. Na další možné vysvětlení toho, proč neexistuje autorizovaný zpěvník Monroeových písní, mne přivedla jedna přednáška na konferenci countryové hudby na Mississippské státní univerzitě v roce 1994. Jedna z referujících – Cecilia Tichi²⁰ – mluvila o kolotoči kolem autorských práv, který musela podstoupit před vydáním své knihy *High Lonesome* (1994). Jednotlivé kapitoly její knihy ilustrují vybrané fráze a věty z písňových textů country hudby, výjimečně jsou to celé sloky, nikdy celé písně. Za texty uvedené v knize autorka zaplatila [v tehdejších cenách] zhruba 9 000 dolarů. Např. prestižní nashvillské vydavatelství Acuff-Rose si účtovalo 40 dolarů za slovo, včetně *the* a *and*. Naproti tomu zpěvačka Emmylou Harris (* 1947) naopak poskytla autorská práva zdarma. Podle Cecilie Tichi nemají vydavatelé žádné tabulky a stanovují si cenu textů podle vlastního uvážení. Zajímavou debatu doplnil literární teoretik a historik Don Cusic, mj. editor sbírky textů zpěváka a kytaristy Hanka Wiliamse (1923–1953). Cusic uvedl, že se při vyjednávání o autorských právech nechává zastupovat právníkem. Nečekají na cenu od vydavatele, naopak sami všem

19. Monroeovu životu se zasvěceně věnuje jeho poslední kytarista Tom Ewing. Po nápravě novinářských omylů v knize *The Bill Monroe Reader* (2000) následoval vynikající svazek *Bill Monroe. The Life and Music of the Blue Grass Man* (2018).

20. Tichi, Cecilia: *The High Cost of Country*. Příspěvek na 11. mezinárodní konferenci countryové hudby, Mississippi State University, Meridian, Mississippi, USA, 26. 4. 1994, plus následná debata.

nabídnou předem jednotnou cenu 50 dolarů za text. Pokud je text uveden v záhlaví kapitoly, platí se víc.

Závěr

O bluegrassu se ve spojených státech amerických říká, že to je hudba povznášející, jež vám zlepší náladu. V českých zemích se muzikanti z ostatních hudebních žánrů dívají na bluegrassové muzikanty občas s despektem jako na „pidlíkáče“ a zdůrazňují hlavně jejich rychlé prsty na hmatníku. Na bluegrassových jam-sessionech v mnoha zemích světa, kam se bluegrass rozšířil,²¹ zpívají účastníci automaticky původní texty v angličtině. Kromě toho, že je málokdy zajímavá, kdo je vlastně autorem textu, zřídka slovům věnují jen více než letmou pozornost; text bývá dostatečně rytmický, rýmovaný, na první poslech jednoduchý, s chytlavým refrémem... Jak jsme si ukázali v tomto příspěvku, stojí za to se vybraným textům věnovat. Bill Monroe vtiskl svou vizi bluegrassu nejen do hudby, ale i do slov. Jeho texty jsou – paradoxně – dosud málo ceněným a neobjeveným tajemstvím bluegrassu.

Prameny a literatura:

- ARNOLD, Mathew 1993: Sweetness and Light. In COLLINI, Stefan (ed.): *Arnold 'Culture and Anarchy' and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 55–80.
- BRUNVAND, Jan Harold 1986: *The Study of American Folklore. An Introduction*. Third edition. New York–London: W. W. Norton & Company.
- CANTWELL, Robert 1992: *Bluegrass Breakdown: The Making of the Old Southern Sound*. 2nd edition. New York: Da Capo Press.
- HUMPREY, Mark A. 1992: *The Essential Bill Monroe and His Blue Grass Boys, 1945–1949*. Sony Music Entertainment. CD set.
- MONTGOMERY, Michael 1992: „Exploring the Roots of Appalachian English.“ *Now and Then. The Appalachian Magazine* 9, č. 2, s. 37–39.

21. Viz. např. Bidgood, Lee – Příbylová, Irena 2022: Bluegrass: Popular Folk Music Globalized from the Bottom Up. In: Kruger, Simone (ed.): *The Oxford Handbook of Global Popular Music*. Dostupné z: <<https://academic.oup.com/edited-volume/34725/chapter-abstract/378225665?redirectedFrom=fulltext&login=false>>.

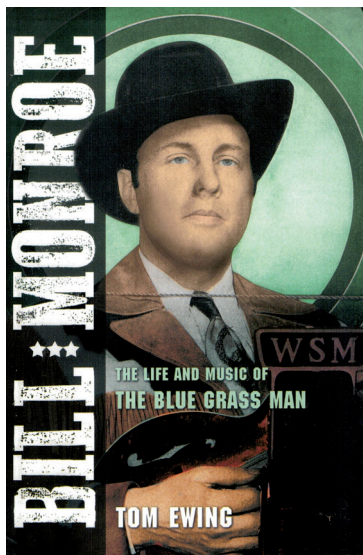
- PEPRNÍK, Jaroslav 1982: *Slovník amerikanismů*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- PŘIBYLOVÁ, Irena 2002: *Písňové texty Billa Monroea*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého.
- ROONEY, James 1991 (1971): *Bossmen. Bill Monroe and Muddy Waters*. New York: A Da Capo Paperback.
- ROSENBERG, Neil V. 1974: *Bill Monroe and his Blue Grass Boys: An Illustrated Discography*. Nashville: Country Music Foundation Press.
- ROSENBERG, Neil V. – WOLFE, Charles K. 1989: *Bluegrass 1950–1958 Bill Monroe*. Vollersode: Bear Family CD set.
- ROSENBERG, Neil V. – WOLFE, Charles K. 1991: *Bluegrass 1959–1969. Bill Monroe*. Vollersode: Bear Family CD set.
- RUBIN, Louis R. (ed.) 1991: *The American South. Portrait of a Culture*. 2nd edition. Washington, D. C.: United States Information Agency.
- SMITH, Richard B. 2001: *Can't You Hear me Callin'. The Life of Bill Monroe, Father of Bluegrass*. New York: Da Capo Press.
- SPILLER, Robert E. 1967 (1955): *The Cycle of American Literature. An Essay in Historical Criticism*. New York: The Free Press. A Division of Macmillan Publishing Co., Inc. London: Collier Macmillan Publishers.
- TICHI, Cecilia 1994: *High Lonesome. The American Culture of Country Music*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- TWAIN, Mark 1965: *Dobrodružství Huckleberryho Finna*. Překlad František Gel. Praha: Mladá fronta. [Originál vyšel anglicky v roce 1884].
- WOLFE, Charles – ROSENBERG, Neil V. 1994: *Bill Monroe Blue Grass 1970–1979*. Vollersode: Bear Family CD set.

The Secret of Bill Monroe's Song Lyrics

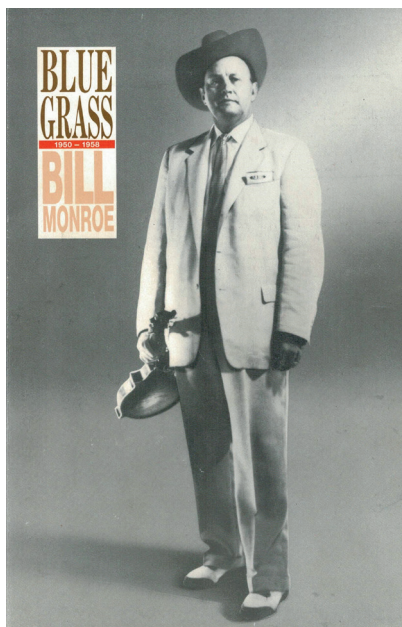
The paper focuses on a less explored area of bluegrass music: the song lyrics of Bill Monroe, the founder of the genre. There are several reasons why a comprehensive authorized Bill Monroe songbook has not been published. Although the main one might be copyright money, the author suggests that Monroe as a lyrics writer has been relatively unrecognized and less appreciated by the public than is deserved. In analysing his song lyrics, the author deals with his topics, language, form, the use of emotions, and text austerity. She stresses that Monroe's song lyrics are rich in the vocabulary and of sensory imagery. In her opinion, the high quality of Bill Monroe's lyrics has so far been one of the best kept secrets of bluegrass music.

Key words: Bluegrass music; Bill Monroe; textual analysis; song lyrics.

Příloha / Appendix:



Obálka životopisu Billa Monroe autora Toma Ewinga (2018) / Book cover of a biography of Bill Monroe by Tom Ewing (2018)



Brožovaná příloha sady alb z produkce Bear Family Records (1989) / Paperback supplement to a set of albums produced by Bear Family Records (1989)



Bill Monroe na festivalu Mezinárodní bluegrassové asociace v Owensboru, KY. Foto Irena Přibyllová 1989 / Bill Monroe at the International Bluegrass Music Association festival, Owensboro, KY. Photo by Irena Přibyllová 1989



Irena Přibyllová v rozhovoru s Billem Monroem na festivalu Bean Blossom, IN (1994) / Irena Přibyllová in conversation with Bill Monroe at the Bean Blossom Festival, IN (1994)

THE SECRET OF BILL MONROE'S SONG LYRICS

Irena Přibyllová

American mandolinist, singer, and composer William Smith Monroe (1911–1996) lived through most of the 20th century. He is known in the music world as Bill Monroe, the “Father of Bluegrass”,¹ the founder of a musical style that combines elements of rural American and popular music and draws on the folk music traditions of the English-speaking population. In bluegrass music, Monroe ingeniously combined what were then the separately produced instrumental and vocal components of rural music.

When one says, “Monroe compositions,” the speaker usually includes all the repertoire that Monroe had in the Blue Grass Boys. However, Monroe was not always the author. Most often he was a performer, who gave the adopted composition its typical and unique form; often he was the author of the melody and only in the next sequence was he the author of the lyrics. The identification of Monroe as a lyricist is made difficult by the number of pseudonyms, he used to claim copyright. In searching for his authorial style as a writer of song lyrics, I went through hundreds of recordings, both commercial (from my own collection) and field recordings.² As far as songbooks are concerned, there are apparently only two short official songbooks with Monroe's repertoire.³ Selected songs

1. I focused on the life and work of Bill Monroe at a colloquium in Náměšť nad Oslavou in 2011. See Přibyllová, Irena. 2011. Can't You Hear Me Callin'? or, The Vision Which Started in Rosine, KY. In *Od folkloru k world music. Cesty za vízí*, edited by Irena Přibyllová and Lucie Uhlíková. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko. 94–104. Available from: <<https://www.folkoveprazdniny.cz/kolokvium-2011>>. Basic research on the topic was made possible by Fulbright Grant No. 33717 in 1993–1994. I have been involved in bluegrass music research on repeated visits to the U.S. I also was a member of the International Bluegrass Music Association then.
2. Field recordings are physically available at the Archives of Traditional Music, Indiana University, Bloomington, IN, USA.
3. Songs from Monroe's repertoire for the Grand Ole Opry radio show were published as *Bill Monroe's WSM Grand Ole Opry Songs*, and issued in two nearly identical

can also be found in various mandolin instruction books.⁴ These days, in the age of the Internet, we find Monroe's unauthorized texts mostly on Japanese and German web fan sites.

Although Bill Monroe was a composer all his life, he wrote most of his songs in the 1940s and 1950s. From the song's creation and its commercial release, there was often a gap of several years. In my research, I worked with the first commercially available recording of the song⁵. As a result, I analysed recordings of all sixty-one lyrics attributed to Monroe or his pseudonym, and thirty-two other lyrics, for which Monroe was the copyright holder but not the author⁶ (cf. Pribylová 2002). More than a half of Monroe's original compositions are secular songs (of forty-three examined texts); the remainder of the sample is composed of religious (sacred) songs.

The themes of the songs

The authors of the music instruction books, of the comments to the discography, or of book-length reminiscences of Monroe's life usually focus on when and under what circumstances the song was written or recorded. One of the few scholars to have also analysed Monroe's songs is Robert Cantwell. His book *Bluegrass Breakdown: The Making of the Old Southern Sound* has gone through several editions (1984, 1992, 2002). In the chapter on the process of creation and the musical landscape of bluegrass (Cantwell: 1992: 226–248), the author explores song writing from

volumes, distinguished as *Folio No. 1* (1947) and *Folio No. 2* (1953) (New York: Peer International), the other being *Bill Monroe's Country Bluegrass Songs* (1950). There the new Bill Monroe Music Inc. collaborated on the publication with the established publisher Hill and Range Songs, Inc. In both cases, the songbooks also include several songs by writers other than Monroe.

4. Mandolin schools with examples of Monroe's repertoire have been published since the 1970s, such as Jack Tottle, 1975, *Bluegrass Mandolin* (Music Sales America/Oak Publications). The manual has been published in several reprints.
5. References to the original recording dates (MDY or DMY) in my text come from Humphrey 1992; Rosenberg 1974; Rosenberg–Wolfe 1989, 1991; Wolfe–Rosenberg 1994. References to the year only correspond to a CD release.
6. Proofreading of the lyrics—as to the authenticity of what was heard—was kindly done by Tom Ewing (*1949), Monroe's singer, guitar player, and later biographer. I am greatly indebted to him.

both textual and melodic perspectives. He focuses on ballads and folk songs, and pieces from the repertoire of various performers, including Monroe. He characterizes the songs from Monroe's repertoire as "Monroe songs," even when Monroe is not always the only author of the analysed piece. Cantwell sees the core of Monroe's repertoire as "folk songs, songs of love and betrayal, laments over death, disillusionment or loss, nostalgic or sentimental songs that might perhaps be called idyllic, gospel songs, and folk original instrumental pieces" (Cantwell 1992: 232).⁷

The book *The American South: Portrait of a Culture* (Rubin 1991) offers a full scope of topics that belong to the South of the USA. We are familiar with them from the many country music and bluegrass songs. Although Monroe was intimately familiar with them, he did not focus on them as a lyricist: southern food, southern politics, blacks,⁸ and Native Americans were generally absent. We do, however, find Monroe's instrumental pieces thematized in this way, and his borrowings from African American cultural heritage. Monroe the lyricist was not interested in the great history of the region, nor does he describe how Southerners liked to spend their leisure time (hunting bear or catfish); he did not mention the fighting cocks he himself kept, although in "I'm On My Way to the Old Home" (3 February 1950), he does sing about foxhounds. His lyrics betray no fascination with cars. He does not write about other people in the country music business. He omits themes from literature. He does not write about tobacco, alcohol, the city, factories, or technology. He does not write about violence or crime, never popularizing any such ballads even in his adopted repertoire. His strict Southern religious upbringing did not allow him to approach controversial topics like crime, alcohol, sex, or politics.

7. Historian Charles Wolfe analysed Monroe's repertoire from 1950–1958 on the Decca label. Autobiographical songs and traditional gospels each made up a quarter of the recordings, with original instrumental, traditional or old-time music, covers, original gospel and heart or country songs completing the whole (Rosenberg–Wolfe 1989: 23).

8. The first edition of the book was published in 1980. African Americans are called *Blacks* or *Black folk* here. The 1991 edition retains this usage.

More so than his followers, Monroe's point is that bluegrass music is pure (innocent) entertainment for the whole family.

Cecilia Tichi, former director of the American Studies Program at Vanderbilt University, explores the themes she finds in the work of the American people in her book *High Lonesome* (Tichi 1994). She starts from the premise that country equals nation. In addition to other arts, she also comments on the lyrics of country music songs. Monroe is very close to several typically American themes mentioned in her book: home, journey, wandering, and loneliness.

Monroe did not start writing his own lyrics until he was in his thirties. They include references to the images of his childhood—the rolling southern highlands, farm work, family, pious settlers visiting church on Sunday, orphaned children, Saturday outdoor dances, chaste Victorian relationships between men and women, and heartbreak. Later he included references to travels across the United States. Although Monroe experienced non-rural settings and jobs—as a young man he worked for an oil company in an industrial area—he did not mirror/mention this in his lyrics.

Sometime in 1978 or 1979, when banjo player Butch Robins worked for Monroe, the following event occurred. One night about four in the morning, the two were awake on their tour bus. Robins was softly playing his banjo; Monroe was playing solitaire. Monroe mentioned a song of his, and Robins asked how he had come to write it. Monroe looked at Robins through his thick-lensed glasses. “I never wrote a tune in my life,” he said. “What do you mean by that?” asked Robins surprised. “Those tunes are all in the air,” Monroe replied. “I just happened to be the first one to pick them out.” (Smith 2001: 234)

Language and form

Monroe's world is idyllic, romantic, quiet, and slow. It speaks an archaic language. In Monroe's texts, we find English expressions common to the American South or the Appalachian region, as defined by Michael Montgomery (1992: 37–39). The most striking feature of the texts is archaicity: the *a*-prefixing (of Southern British origin). Monroe's choice of less frequent (older) words and his

inspiration from the language of the Bible and Scottish ballads, passed on in Monroe's family, are also notable. The frequent use of alliteration contributes to the old-style character of the text. In his sound recordings, heavy regional dialect is avoided by Monroe. As a singer, he retains only traces of the usual Southern accent, in keeping with the phonetic features of American South speaking style. We do not encounter the extremes (swallowing endings, accent at the expense of intelligibility), which are the norm in recordings from the 1980s and 1990s by, for example, native Nashville banjoist Leroy Troy or Ron Thomas of the Virginia bluegrass group Dry Branch Fire Squad. However, one exception could be mentioned when a sound engineer from another region of the US had trouble understanding Monroe's accent.⁹

Formally, Monroe's secular and sacred texts are closest to the British ballads of chapbooks, as presented by Brunvand in *The Study of American Folklore* (Brunvand 1986: 259–261). Individual stanzas are most often four lines long and use alternating rhyme (A, B, A, B). In Monroe, we also find interrupted rhymes (A, B, C, B), or grouped rhymes (AABB). While the length of individual lines may be irregular, the music always remains regular. A refrain usually completes the quatrain. The repetition that is typical of ballads, as well as dramatic shifts and dialogue work, can also be found in Monroe's lyrics.

Emotions

For Brunvand, the most typical feature of the English ballad is its impersonal approach. This does not apply for Monroe's compositions, which use the opposite means: he works with emotions, emphasizing personal experiences and an individual approach. In this he becomes, in my view, the pre-eminent romantic. Compare Robert Spiller in *The Cycle of American Literature*:

9. "I can't understand a word he says!" is what was heard to be said by the sound engineer who had substituted for an absent colleague during some 1950 recording sessions. He recorded one song for an hour and a half, and was still not satisfied. The producer then advised him to focus on the overall sound of the band and not worry about the soloist's accent (Rosenberg–Wolfe 1989: 14).

“The essence of romanticism is the ability to wonder and to reflect. In searching the meaning of the known, the human spirit reaches for the unknown; in trying to understand the present, it looks to the past and to the future. Faith and hope lead to a positive romanticism, fear and doubt to a negative; but when both reason and authority have failed, man has a further refuge in the larger emotions which are always his.” (Spiller 1967: 22) This is typical of Monroe.

Monroe’s affection for the romantic atmosphere was probably unconsciously acquired from the environment in which he grew up, from the written and oral literature available to him through popular reading, ballads and church hymns. No conscious copying of the themes, language or artistic methods of the 19th century is to be found in his work. The following excerpt (from the novel *The Adventures of Huckleberry Finn*) was most likely completely unknown to him¹⁰, mainly due to his family’s poor economic and social circumstances. Mark Twain wrote Huck’s story in a realistic style, but at the same time poked fun at the previous romantic period, which paid homage to ghosts and mystery: “Then I sat down in a chair by the window and tried to think of something cheerful, but it warn’t no use. I felt so lonesome I most wished I was dead. The stars was shining, and the leaves rustled in the woods ever so mournful; and I heared an owl, away off, who-whooping about somebody who was dead, and a whippowill¹¹ and a dog crying about somebody that was going to die; and the wind was trying to whisper something to me and I couldn’t make out what it was, and so it made the cold shivers run over me.” (Twain 1994: 13)

The spirit of Romantic literature (despite Twain) persisted in popular folk reading and songs, and as is evident, similar word choices later became a common part of Monroe’s lyric vocabulary. Some of the key words of the text (underlined above) can be found in several

10. Monroe came from a poor mountain family, the youngest of eight children, and worked in the fields from the age of ten, leaving school at twelve to work for a living. Already squinting as a child, he had eye problems all his life, thus preferred the spoken word to the printed word. From conversations with his musicians, I know that when Monroe read anything on the road, it was advertising in newspapers targeted at farmers.

11. *Whippoorwill*, in standard English, a nocturnal bird whose cry is believed to predict misfortune, especially in the American South (Peprník 1982: 555).

Monroe songs, such as “Blue Moon of Kentucky”/16 September 1946/, “The Bluest Man in Town”/1987/, “The First Whippoorwill”/6 July 1951/, “I’m on My Way to the Old Home”/3 February 1950/, “Sitting Alone in the Moonlight”/19 January 1954/, “In the Pines”/18 July 1952/, and “Walls of Time”/14 November 1968/.

Sensory perception

Within the given themes, Southern language, balladic structure, and romantic approach, Monroe had a very distinctive perception of the world. His lyrics richly saturate the listener’s senses. Monroe’s choice of words with soundscapes has a positive effect on the ear; for example, the ‘r’, ‘l’, ‘n’ and the connecting ‘o’ in several forms in a single line—“lord”, “road”, “rocky”, “won’t”, “long” (“Rocky Road Blues”/13 January 1945/). In Monroe’s lyrics, the sense of sight makes things shiny and bright; the sense of touch makes things soft; and taste makes things sweet (although it is never about food). The “sweetness and light” of Romanticism, which poet Matthew Arnold¹² worked his way to by studying the Greek philosophers, eventually appeared from “out of the air” in the work of Bill Monroe, who experienced a one-room rural schoolhouse. Of the senses used in his lyrics, only the sense of smell is omitted.

Monroe also makes use of an abundant diversity of introductory phrases evoking ideas of place and movement: twenty-five of the texts examined have adverbs like “away”, “down”, “up along”, “far away”, “down below”, or a proverbial determination of place and time, such as “Up along the Ohio River”; “Cross the plains and the dessert/down the sunset trail”; “The home above so far away”; “Somewhere down the line”; “Back in the days of my childhood”. Monroe uses a diversity of verbs to express movement. Instead of the common “go/went”, we also hear “travel”, “ramble”, “roam”, “run”, “guide”, “head”, “return”, “cross”, “stray”, “haunt”, “linger”, “stroll”, “journey”, “leave”, “walk”, “waltz”, “drift”, “vanish”, “flow”, “part”, “hang around”, “pull out”, “roll by”, “get down”, “gather around”, “wind up”, and “go back”.

12. Matthew Arnold (1822–1888), English poet, essayist and cultural critic.

Monroe's description of time has no precise definition; it is more like a brushstroke, a smudge, a wave. We learn the time of day or season only roughly, often through indirect descriptions. It is as if Monroe were answering our question When did it happen? with ancient riddle: "When the golden leaves begin to fall..."; "This morning along about daybreak..."; "On a moonlit night..."; "Late in the evening about sundown..." Using personification, Monroe brings inanimate still objects to life. By combining these devices in one song, he evokes an idea of amazing vividness, plasticity, and multi-dimensionality (see "Uncle Pen" /15 October 1951/ or "Walls of Time" /14 November 1968/). Monroe also achieves dynamism¹³ using opposites in a single phrase (sunshine–snow, young–old, scream–sigh, Satan–God and more).

Monroe's sensually rich world in motion revolves mostly around love, whether spiritual or secular. Here too, Monroe shows himself to be a master of word choice, imaginative and non-repetitive. For example, instead of just the ordinary term "girl" or "baby" (which Monroe never uses in his lyrics to address an adult woman), he calls his song heroines "darlin', darlin' girl, little darlin', little angel, dear, sweetheart, beauty, maiden, precious one, my sweet memory, my sweet blue-eyed darling, dear and sweet as honey, my sweetheart of the mountains, the sweetest thing in the world, my rose of Kentucky, my Georgia girl, my Louisiana love." Monroe's lyrics about worldly love are usually in a romantic vein—the hero thinks of the girl, pledges himself to her in childhood, trusts her words, and promises to love her till old age, death or beyond the grave. The twist comes when the hero leaves and then returns. Suddenly, the sweet and lovely girl is either a victim or a traitor—and another man is to blame.

As a lyricist, Monroe is a master of breakups. In the sample I examined, there were twenty-four songs about heartbreak, without Monroe ever repeating himself. He works with emotions, the senses, colours, time, seasons of the year, and the backdrops of rural and mountain life. As a narrator, he puts himself at the center of the action. Usually a passive hero, things happen to him, without him causing

13. Monroe also worked with vocal dynamics on stage; for example, he liked to deliver the traditional song "Wayfaring Stranger" almost in whisper.

them. Here are a few short excerpts: “You’ve gone and you’ve found another [...] your love’s grown cold” (“All about Daybreak”, October 28 1947); “The one that’s gone and proved untrue [...] gone and left me blue” (“Blue Moon of Kentucky”, September 16 1946); “I was the boy that was lucky/but it all ended too soon” (“Kentucky Waltz”, February 13 1945); “Memories of you, sweet heart, still haunt me/ every time I hear your name, I almost cry [...] we let other people tear us apart” (“Memories of You”, February 3 1950); and “You don’t love me anymore, my darling/I’m just a ‘used to be’ to you” (“Used to Be”, September 16 1955).

Literary scholar Doug Green, also a member of the western-swing group Riders in the Sky, sees a connection between specific themes and musical genres: “Bluegrass sings of broken hearts and the western-swing of the vast plains of the West.”¹⁴ Monroe’s inventive descriptions of an otherwise stereotypical situation could inspire would-be bluegrass songwriters or revive the status of the bluegrass love song in the public eye.

Austerity

When we see Monroe’s texts on paper or screen, we must confirm that their author is a master of concision. He can capture the essential in very few words—usually in the first two lines of a verse or chorus. For example, the phrase “Sitting alone in the moonlight / Thinking of the days gone by”¹⁵ (19 January 1954) offers the very essence of Romanticism. His stories full of emotion, movement, sensory sensations, dynamism, drama, and a lively atmosphere use archaic and noble language and they are embodied in a mere eight lines of verse and four lines of chorus. This austerity also has a reason and practical significance. For one thing, the lyrics are easier to remember. Due to an eye defect, Monroe would learn the songs by heart in church as a youngster. The lyrics also conform to the melodic structure of traditional bluegrass and allow for appropriate instrumental breaks. While many members of the Blue Grass Boys recall how the “boss”—as he was nicknamed—

14. Personal interview with Green on September 12, 1995, in Nashville, TN.

15. The first part of the line serves as the song’s title.

taught them a new song by endlessly playing a melody or phrase over and over (Rooney 1991), Tom Ewing also states that Monroe wrote his lyrics down¹⁶. However, he was probably not interested in collecting his own lyrics, just as he was reportedly not interested in collecting the specific music albums he made.

Originality and ownership

Monroe's repertoire with the Blue Grass Boys includes hundreds of songs, both his originals and covers. Occasionally, he bought the copyright of a new song and settled disputes with the original writers in court. He adapted some old songs by forgotten writers and worked with them as if they were his own. In the case of some other songs, he merely sketched out two lines and a chorus, and let his band members finish them; nevertheless, one can tell through language analysis which were written by them and which by him. Monroe's "school" had about two hundred direct students between 1938 and 1996, that is, the alternating members of his band the Blue Grass Boys. Many of them described their apprenticeship with Monroe in magazine articles, and after Monroe's death, in books¹⁷. Without a "boss," or "teacher," "mentor," or "master," the apprentices would most probably not have evolved musically to such an extent. It was also Monroe who determined which of the hundreds of possible songs would be played at the end of each concert, inspired by the request of the audience.

Compliance with copyright when recording songs and publishing lyrics is not only important but also complex. It is more than just about money. Another possible explanation for the lack of an authorized songbook of Monroe's work came to me during a lecture at a country music conference at Mississippi State University in 1994. One of the speakers—Cecilia Tichi¹⁸—spoke

16. E-mail communication with Ewing on January 30, 2004.

17. Monroe's life is given a detailed and well researched account by his last guitarist, Tom Ewing. He corrected journalistic errors in *The Bill Monroe Reader* (2000). It was followed by his excellent volume, *Bill Monroe: The Life and Music of the Blue Grass Man* (2018).

18. Tichi, Cecilia. *The High Cost of Country*. Paper presented at the 11th International Country Music Conference, Mississippi State University, Meridian, Mississippi, USA, April 26, 1994, plus subsequent discussion.

about the copyright troubles she had to go through before publishing her book *High Lonesome* (1994). The individual chapters of her book are illustrated with selected phrases and sentences of country music lyrics, but rarely entire stanzas, never entire songs. The author paid [in then-current prices] about \$9,000 for the lyrics included in the book. For example, the prestigious Nashville publisher Acuff-Rose charged \$40 per word, including *the* and *and*. By contrast, singer Emmylou Harris (*1947) provided the copyright for free. According to Tichi, publishers have no spreadsheets and set the prices of lyrics as they see fit. Literary theorist and historian Don Cusic, editor of a collection of lyrics by singer and guitarist Hank Williams (1923–1953), added to the interesting debate. Cusic said that he has a lawyer represent him in copyright negotiations. They do not wait for a price from the publisher; instead, they themselves offer a flat rate of \$50 per lyric up front. If the text is listed in the chapter header, they pay more.

Conclusion

In the United States, bluegrass is said to be uplifting music. In the Czech lands, modern folk music performers sometimes look down on bluegrass musicians, calling them *pidlíkáči* in jargon, emphasizing their extra fast fingers on the fingerboard. At bluegrass jam sessions in many countries around the world where bluegrass has spread¹⁹, participants automatically sing the original lyrics in English. Apart from rarely caring who wrote the lyrics, they rarely pay more than cursory attention to the words; the lyrics are usually rhythmic enough, rhyming, simple on first hearing, and have a catchy chorus. As has been shown in this text, it is worth paying attention to the lyrics. Bill Monroe imprinted his vision of bluegrass not only in the music, but in the words as well. Ironically, his lyrics have so far been an under-appreciated and undiscovered secret of bluegrass music.

19. Cf. Bidgood, Lee – Příbylová, Irena. 2022. Bluegrass: Popular Folk Music Globalized from the Bottom Up. In (ed.): *The Oxford Handbook of Global Popular Music*, edited by Simone Kruger. Available at: <<https://academic.oup.com/edited-volume/34725/chapter-abstract/378225665?redirectedFrom=fulltext&login=false>>.

Bibliography:

- ARNOLD, Mathew. 1993. Sweetness and Light. In *Arnold 'Culture and Anarchy' and Other Writings*, edited by Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press. 55–80.
- BRUNVAND, Jan Harold. 1986. *The Study of American Folklore. An Introduction*. Third edition. New York–London: W. W. Norton & Company.
- CANTWELL, Robert. 1992. *Bluegrass Breakdown: The Making of the Old Southern Sound*. 2nd edition. New York: Da Capo Press.
- HUMPREY, Mark A. 1992. *The Essential Bill Monroe and His Blue Grass Boys, 1945–1949*. Sony Music Entertainment. CD set.
- MONTGOMERY, Michael. 1992. Exploring the Roots of Appalachian English. *Now and Then. The Appalachian Magazine* 9 (2): 37–39.
- PEPRNÍK, Jaroslav. 1982. *Slovník amerikanismů*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- PŘIBYLOVÁ, Irena. 2002. *Písňové texty Billa Monroea*. PhD theses. Olomouc: Univerzita Palackého.
- ROONEY, James. 1991 (1971). *Bossmen. Bill Monroe and Muddy Waters*. New York: A Da Capo Paperback.
- ROSENBERG, Neil V. 1974. *Bill Monroe and his Blue Grass Boys: An Illustrated Discography*. Nashville: Country Music Foundation Press.
- ROSENBERG, Neil V. – WOLFE, Charles K. 1989. *Bluegrass 1950–1958 Bill Monroe*. Voldersode: Bear Family CD set
- ROSENBERG, Neil V. – WOLFE, Charles K. 1991. *Bluegrass 1959–1969. Bill Monroe*. Voldersode: Bear Family CD set.
- RUBIN, Louis R. (ed.) 1991. *The American South. Portrait of a Culture*. 2nd edition. Washington, D. C.: United States Information Agency.
- SMITH, Richard B. 2001. *Can't You Hear Me Callin'?. The Life of Bill Monroe, Father of Bluegrass*. New York: Da Capo Press.
- SPILLER, Robert E. 1967 (1955). *The Cycle of American Literature. An Essay in Historical Criticism*. New York: The Free Press. A Division of Macmillan Publishing Co., Inc. London: Collier Macmillan Publishers.
- TICHI, Cecilia. 1994. *High Lonesome. The American Culture of Country Music*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- TWAIN, Mark. 1965. *The Adventures of Huckleberry Finn*. London: Penguin Books. [First published 1885].
- WOLFE, Charles – ROSENBERG, Neil V. 1994. *Bill Monroe Blue Grass 1970–1979*. Voldersode: Bear Family CD set.

Summary

The paper focuses on a less explored area of bluegrass music: the song lyrics of Bill Monroe, the founder of the genre. There are several reasons why a comprehensive authorized Bill Monroe songbook has not been published. Although the main one might be copyright money, the author suggests that Monroe as a lyrics writer has been relatively unrecognized and less appreciated by the public than is deserved. In analysing his song lyrics, the author deals with his topics, language, form, the use of emotions, and text austerity. She stresses that Monroe's song lyrics are rich in the vocabulary and of sensory imagery. In her opinion, the high quality of Bill Monroe's lyrics has so far been one of the best kept secrets of bluegrass music.

Key words: Bluegrass music; Bill Monroe; textual analysis; song lyrics.

OD AMERICKÝCH SPIRITUÁLŮ K ČESKÉ LIDOVÉ BALADĚ: SPIRITUÁL KVINTET A ZDROJE JEHO PÍŠŇOVÝCH TEXTŮ V PRŮBĚHU ŠESTI DESETELETÍ

Aleš Opekar

Spirituál kvintet vznikl v roce 1960 jako Spirituál kvartet a zpětně je vnímán jako první československá folková skupina. Hlavní motivací jeho vzniku bylo okouzlení mladíků z Vysokoškolského uměleckého souboru americkými černošskými spirituály. Brzy však svůj zájem rozšířili o americký bělošský folk a další okruhy tvorby včetně starších písní evropských a českých. Jaké zdroje poznání měla skupina k dispozici zejména v počátcích svého vývoje? Jádrem příspěvku je pohled na vývoj Spirituál kvintetu na pozadí proměn jeho písňových textů.

VUS jako zásobárna talentů

Zakladatelé budoucí kapely se poznali ve Vysokoškolském uměleckém souboru Univerzity Karlovy (VUS UK).¹ Pěvecký soubor tehdy pěstoval sborové masové a vlastenecké písně, úpravy písní folklorních a lehkou klasiku, jak kázala dobová kulturní politika. Na druhé straně, v době kulturního temna 50. let, poskytoval mladým lidem možnost seznámit se s vrstevníky, zažít legraci na zájezdech a zkoušet si případně bokem v menších skupinkách zcela jiný repertoár dle vlastního zájmu. Vedle Spirituál kvintetu vytvořeného Jiřím Tichotou, Ivo Machem, Miroslavem Kellerem a Miroslavem Kastelovičem vzešly z mateřského lůna VUSu zcela, nebo částečně i mnohé další soubory, např. Canticorum iubilo,² Heuréka,³ Asonance⁴ či Antikvartet.⁵

1. Soubor vznikl v roce 1948. Sdružoval amatérské zájemce o sborový zpěv, především z řad studentů, absolventů a zaměstnanců Univerzity Karlovy. Brzy se však přerodil v soubor písní a tanců. Vedle smíšeného sboru o 60–80 členech měl taneční skupinu a cimbálovou muziku (více viz www.vus-uk.cz).
2. Canticorum iubilo je komorní smíšený sbor zaměřeným na vokální hudbu z období od počátků vícehlasu do období baroka a na současnou tvorbu 20. a 21. století. Nevyhýbá se ani úpravám lidových písní nebo spirituálů. Prvním sbormistrem byl v roce 1970

Z VUSu přicházeli do Spirituál kvintetu i další kamarádi-spolupracovníci. Zpěvák a autor překladů některých textů Václav Marhoul, a zejména František Novotný⁶ (* 1943), který pak jako textař provázel skupinu po celou její další dráhu (*Až vzlétnou ptáci, Černošský ghetto, Krutá válka, Pískající cikán, To, co zbývá, láska, Zlatá klec*). Jeho specialitou mimo jiné bylo i komponování rychlobásniček, sepisovaných přímo na pódiu na tři témata náhodně zvolená publikem.

K hlavním autorům písňových textů Spirituál kvintetu, tedy většinou překladů a úprav tradičních písní, patřil sám Jiří Tichota (* 1937), zásadním textařem se posléze stal Dušan Vančura (1937–2020) a několik písní v počátečních stádiích vývoje kapely opatřil českými slovy Ivo Fischer (1924–1990), specialista na počešťování amerických tradicionálů (*Jednou budem dál, Jenom pár stavení, Zelená pláň*), píšíci tehdy často např. pro Waldemara Matušku.

varhaník Petr Sovadina, od roku 1977 pak např. Oliver Dohnányi (více viz www.canticorumiubilo.cz/).

- Heuréka vznikla v roce 1976 přičiněním Jaroslava Hovorky a Jiřího Uherka. Soubor se věnoval vícehlasému zpěvu, zpěváci zároveň hráli na různé, zejména historické nástroje (flétny, krumhorm, cornamusa, trumšajt, portativ). Lidové písně interpretovali klasicistním způsobem, občas zařazovali i spirituál (*Stoupá říční proud – Judgement Day*) nebo úpravy písní Jaroslava Ježka. Svou činnost ukončila v roce 1995 (více viz např. www.hovorkafilms.cz/cs/hudba).
- Asonance nevznikla přímo ve VUSu, založili ji v roce 1976 Jan a Pavel Lašťovičkovi, Milan Štěrba a František Korecký (tehdy studenti pražského Gymnázia Jana Nerudy), k nimž se záhy připojila též Denisa Vondráčková. Ve skupině ale působilo také několik členů VUSu. Asonance se specializuje na keltskou a anglosaskou lidovou hudbu. Více viz <[https://cs.wikipedia.org/wiki/Asonance_\(hudebn%C3%AD_skupina\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Asonance_(hudebn%C3%AD_skupina))>.
- Vize Antikvartetu vznikla v roce 1962 z touhy Dušana Vančury mít kapelu podobného stylu jako Spirituál kvintet. Zkoušeli s Oldřichem Ortinským nebo Vlastimilem Marhoulem, kteří však stále častěji účinkovali se Spirituál kvintetem, jakmile měli příležitost zaskakovat za Macha, Kasteleoviče či Kellera, zaneprázdněné svými nehudebními zaměstnáními. Když se v roce 1969 stal Vančura součástí Spirituál kvintetu, myšlenka nadlouho usnula. Vančura později z legrace označoval Antikvartet za „druhou první československou folkovou skupinu“, přičemž žádné doklady o jejím veřejném vystoupení, fotografie či stopy v médiích se nedochovaly. Vančura Antikvartet uvedl ve skutečný život až s manželkou Zuzanou v roce 2013. Skupina vystupuje i po jeho smrti ve složení Zuzana Vančurová, Magdalena Jungwirthová, Tomáš Vávra a Jiří Mašek (bližší viz www.antikvartet.cz).
- František Novotný pracoval v Československém rozhlasu, skupině Spirituál kvintet režíroval koncerty. Jako překladatel textů folkových písní se podílel na knize *Víc než jen hlas* (Praha: Práce, 1980).



*Vysokoškolský umělecký souborý Univerzity Karlovy, přelom 50. a 60. let.
Čtvrtý zleva Dušan Vančura, sedmý Jiří Tichota. Archiv Zuzany Vančurové*

Pět etap Spirituál kvintetu

Přicházení a odcházení členů je vždy procesem průběžným a nepravidelným. Přesto si můžeme dovolit obecně vydělit pět základních etap vývoje Spirituál kvintetu:

I. etapa (1960–1968): sestava Jiří Tichota, Ivo Mach, Miroslav Keller, Miroslav Kastelovič jako Spirituál kvartet, od 1963 navíc s Růženou Helebrantovou a od té doby jako Spirituál kvintet bez ohledu na aktuální počet členů. V roce 1965 nahradil Kasteloviče, vracejícího se na Slovensko, Tichotův spolužák ze studia hudební vědy Jan Thorovský. Jan Ortinský alteroval Macha, často odjíždějícího na služební cesty do zahraničí, a jako host zaskočil v případech potřeby i Dušan Vančura.

Základem repertoáru jsou v této etapě spirituály zpívané v angličtině. Doplnuje je americký folk nejprve také v angličtině,

postupně vznikají první texty v češtině. Tu a tam jsou zařazovány první evropské renesanční písně, přepsané Jiřím Tichotou z loutnových tabulatur a opatřené novým českým textem.

Navzdory počáteční orientaci na spirituály na nahrávkách zpočátku převládá jiný repertoár. Dle internetového serveru Supraphonline⁷ vznikly první snímky ve Studiu Strahov 21. 11. 1962. Šlo o americké lidové písně *John B. Sails* (s hostující Věrou Nerušilovou) a *Who's Gonna Shoe*. Teprve 13. 5. 1963 nahrála skupina ve stejném studiu spirituál *Michael, Row the Boat ashore* a píseň afroamerického písničkáře Huddie Ledbettera *Irene, Good Night* (rovněž s Nerušilovou). Všechny čtyři nahrávky vydal Supraphon na EP desce (posledně jmenovanou píseň též na zvukové pohlednici) v roce 1964. Dle fonotéky Československého rozhlasu⁸ pak vznikly další nahrávky v jeho studiu s českými texty: 16. 5. 1964 *Zelená pláň* s textem Ivo Fischera, *Dobrou noc, Ireno* v překladu Vladimíra Merhauta a 22. 5. 1964 *Kdepak všechny květy jsou* s textem Ivo Macha. Dne 26. 8. 1966 vzešly ze společné frekvence se Studijní skupinou tradičního jazzu Pavla Smetáčka nahrávky dvou amerických písní z 19. století *There Will Be a Hot Time in Old Town Tonight* a *Wayfaring Stranger*, a konečně opět spirituálu – *Mary Had a Little Baby*. Většina raných rozhlasových snímků byla počátkem 70. let smazána, aniž by byly vydány na gramodesce. Některé z písní však byly později nahrány znovu.

II. etapa (1969–1974): sestava Jiří Tichota, Jan Thorovský, Dušan Vančura, Oldřich Ortinský, Karel Zich, Jarka Hadrabová. V roce 1968 je činnost skupiny z personálních důvodů zmrazena, všichni její členové dávají přednost profesím, které vystudovali. O hudbu se jedná jen u muzikologa Tichoty. Jako loutnista vystupuje s Pražskými madrigalisty a jako odborný asistent katedry hudební vědy Filozofické fakulty UK přednáší a pokračuje v přepisování starých loutnových tabulatur. S kapelou ale skončit nechce. Na fakultě náhodně poznává mladičkého studenta estetiky a sociologie Zicha s jemně vibrujícím

7. Dostupné z <<https://www.supraphonline.cz/album/2956-zpiva-spiritual-kvintet?trackId=47611>>.

8. Viz panel VI výstavy *Spirituál náram náramnej*. Dostupné v sekci výstavy na webu Popmusea: <<https://www.popmuseum.cz/vystavy/spiritual-naram-naramnej>>.

elvisovským tenorem. Hadrabovou s přirozeným rovným altem bez přebytečných emocí, právě odcházející od skupiny Rangers, doporučí Ortinský. Nová krev je pohromadě.

Koncem 60. let vstupuje na českou gramofonovou scénu vydavatelství Panton a to poptává spíše písně ve stylu folku a country. Na LP *Písně amerického západu* (1970) vybral Zbyněk Mácha z repertoáru Spirituál kvintetu písně *Širý proud* (český text Jiří Tichota), *Kovbojův nárek* (text Stanislava Mareše převzatý z knížky *Americká lidová poezie* z roku 1961) a *Doney Gal* (český text Vlastimil Marhoul). Poslední dvě písně vyšly na samostatné SP desce s Tichotovým doprovodným textem na obalu. Nová sestava se též blýskla na následující EP desce (1971), kde po dvou textech napsal František Novotný (*Černošský ghetto, Virginie*) a po dvou Vančura (*Spinkej, Černá zem*). Poté se pootevřely i dveře do Supraphonu, nicméně až po úlitbě v podobě singlu s texty tehdejšího zaměstnance vydavatelství Miroslava Černého *Pojď se mnou do těch míst / Holky jsou všechny krásný* (1972, se skupinou Groš). První samostatnou LP desku natočil Spirituál kvintet v roce 1973, tedy po více než deseti letech existence. Aby měla ucelenou koncepci, vsadili členové kapely výhradně na renesanční repertoár, čímž se zároveň vymezili vůči ostatní folkové a country scéně.

III. etapa (1974–1992): Jiří Tichota, Dušan Vančura, Oldřich Ortinský, František Nedvěd, Jan Nedvěd (do 1988), Zdenka Tosková (později Tichotová), Eva Lifková (1976–1980), Irena Budweiserová (od 1980), Lenka Slabá (1987–1989). Bratři Nedvědové a Z. Tosková, členové moderní tramské skupiny Toronto, posléze přejmenované na Brontosaurusy, posílili (nejen) country-folkový styl kapely a utvrdili profesionální interpretační jistotu. Kapela začala hodně cestovat po koncertních šňůrách a festivalech. O textování se dělili Novotný, Tichota a Vančura, z něhož postupně rostl textař schopný vystihnout emotivní sílu cizojazyčné předlohy a dodat jí obdobně působivý český obsah. Na postu zpěvaček se vystřídaly, vedle Z. Tichotové, jež se vrátila po mateřské pauze, Eva Lifková (posléze se provdala do zahraničí), Irena Budweiserová a od Nezmarů též krátce Lenka Slabá, která po mateřské pauze pokračovala s partou Žalman a spol.

V tomto období soubor rozvíjel zaměření na spirituály, folk i renesanční písně, svůj záběr navíc rozšířil o dvě další oblasti – nejprve o písňový repertoár českého národního obrození a posléze o domácí lidové balady. Repertoárově možná nejpříznačnější album ze všech – *Spirituály a balady* (1978) – obsahuje proslavené české verze spirituálů s texty Vančurovými (*Město s pěti věžemi*, *Čekám na svůj den*, *Stará archa*, *Poutník a dívka*), Tichotovými (*Dál, dál tou vodou*, *V jeslích dítě spinká*) i Novotného (*Slávy den*, *Dobrou zprávu hlásej*). Dramaturgii alba doplňuje jemnější protipól několika tradicionálů či dvě písně Victora Jary, opět v přebásnění Františka Novotného. Okruh obrozeneckých písní poskytl nejprve náplň programu pro divadlo Ateliér a posléze dvěma gramodeskám – LP *Sauzení lásky* (1981) a EP *Čtvero pjsnj* (1986). Lidové písně pak doplnily programový záběr kapely ve druhé polovině 80. let. Vydány byly na LP *Šibeničky* (1988). Na původní spirituálové východisko souboru navazuje LP *Šlapej dál* (1986) a LP *Every Time I Feel the Spirit* (1986, celé zpívané anglicky). Po listopadu 1989 přetlak širokého repertoáru skupiny ústí do sledu alb obsahem podobně signifikantních: *Za svou pravdou stát* (LP 1990), *Hallelu!* (CD 1991) a *Rajská zahrada* (LP, CD 1992).

IV. etapa (1992–2004): Jiří Tichota, Dušan Vančura, Oldřich Ortinský, kterého v roce 2000 nahradil Jiří Cerha, Zdenka Tichotová, Irena Budweiserová, Karel Zich. Kapela v tomto období pokračuje v rozvoji všech součástí svého repertoáru a vyhledává i vánoční písně z celého světa. O slovo se nově hlásí i vlastní tvorba včetně hudební složky: Karel Zich (*Smůla všech smůl* s textem Novotného), Jiří Cerha (*Křídla holubic* s textem Vančurovým). Kapela zkouší různé nové vydavatele: CD *Hanba nám!* (Monitor 1994), *Na káře* (Pupava 1997), *Křídla holubic* (Pupava 2003).

V. 2004–2021: Jiří Tichota, Dušan Vančura, Zdenka Tichotová, Jiří Cerha, Jiří Holoubek, Irena Budweiserová, kterou v roce 2010 nahradila Veronika Součková, Pavel Peroutka (od 2012).

I v tomto období kapela volně rozvíjí všechny okruhy své tvorby, častěji uvádí také vlastní písně s původní hudbou, opět zejména zásluhou Jiřího Cerhy (*Babylonská věž* s textem Tichotovým, *Zloděj času* s textem Vančurovým). Nová síla v podobě bluegrassového

muzikanta Pavla Peroutky posiluje pěveckou jistotu a ulevuje Vančurovi od kontrabasů. Součková, nahrazující Budweiserovou, vrací kapele klid. Vedle jubilejních výběrů skupina vydává u Sony BMG album *Křížem krážem* (2005) a u Universalu *Zatím dobrý...* (2009), *Vše o Vánocích* (2011) a *Čerstvý vítr* (2012). Od roku 2012 pořádá pravidelné vánoční koncerty v pražském Obecním domě.

Americké spirituály a folk

„Iniciačním šokem“ pro devatenáctiletého Jiřího Tichotu bylo pražské hostování afroamerického souboru Everyman Opera v roce 1956. Newyorský soubor vystupoval v karlínském divadle s operou George Gershwina *Porgy a Bess*. Jak upřesňuje Pavel Bár (2016: 106–107), soubor odehrál dvanáct představení v rozmezí 11.–19. 2. v rámci „kulturní výměny“ mezi západním a východním blokem a zájem publika značně převyšoval kapacitu. Tichotovo svědectví v kolektivní vzpomínkové knize *Spirituál kvintet* připomíná spontánní účast zpěváků na některých nedělních dopoledních bohoslužbách (Tichota 2020: 11). S kamarádem, synem faráře, který měl absolutní sluch, se pokoušeli zapisovat melodie a texty, k čemuž pomohla gramodeska, kterou zde soubor stihl nahrát.⁹ Z této zkušenosti vzešly písně *Old Ark's Moverin'* (až mnohem později proslavená s Vančurovým textem o „kocábce náramné“ – *Stará archa*), *Great Getting Up (Farewell)*, později známější s Novotného textem *Slávy den*) a *Scandalize My Name*. Teprve po dvou letech, v roce 1958, se Tichota osmělil nabídnout VUSu *Great Getting Up*. Spirituál s efektním zvyšováním tóniny nářevu v každé strofě o půl tónu výš měl velký ohlas, nicméně dramaturgické směřování VUSu šlo zcela jiným směrem a Tichota navíc musel na dvouletou základní vojenskou službu.

Po návratu z vojny, kde Tichota též muzicíroval s amatérskou kapelou, přišel v roce 1960 další impulz v podobě žádosti ze strany několika dřívějších kolegů – zpěváků z VUSu v čele s basem a organizačním vedoucím Ivo Machem: Pojdme zpívat spirituály v malé partě! Tichota ve vzpomínkách přiznává, že nápad zpočátku

9. Viz zpráva v denním tisku – *Lidová demokracie* 12, 2. 3. 1956, č. 55, s. 3.

pokládal za naprosto absurdní – bylo to podle něho podobné, jako kdyby někdo přemlouval Afroameričany, aby hráli moravský folklor (Tichota 2020: 13). Mach byl ale neobblomný a Tichotu nakonec přemluvil. Přibrali ještě hlavního tenoristu Miroslava Kellera (alias Velkého Buba) a barytonistu Miroslava Kasteloviče (alias Kagana). Mach a Kastelovič vymysleli název Spirituál kvartet. Kde ale hledat písně, texty, nahrávky, informace, poučení? A kdo mohl v roce 1960 tušit, jaké bude následující desetiletí? Domácí rokenrol byl v plenkách, divadla malých forem teprve vystrkovala růžky a budoucí folkové bardi s foukačkou pod bradou teprve končili základní školu. Pokud už pomalu ochabovala nadvláda masových písní, dechovek a poněkud znásilňovaného domácího folkloru, pak ve prospěch rozjuchané estrády a v lepším případě swingového popu se zvučnými barytony a alty.

Americké spirituály kupodivu měly v českých zemích docela vyšlapanou stopu. Podrobně ji sledovala Irena Příbylová (2019): od zmínek v knížce *Chaloupka strýčka Toma*, jejíž český překlad vyšel v roce 1853, rok po americkém originálu, přes inspirace a aktivity Antonína Dvořáka, koncerty Paula Robesona (1929, 1945, 1949 a 1959),¹⁰ Edrica Connora či Huberta Dilwortha (oba 1948) až po řadu publikovaných zpěvníků s českými překlady textů (Emila Knoše, J. Urbana, Jiřího Jorana, a dalších) – *American Songs* (asi 1945–1949), *Černošské písně* (1946). Samostatnou gramodesku s černošskými spirituály nahrál pro Supraphon orchestr bratislavského rozhlasového redaktora Júlia Bavolyára již v roce 1952. Šlo o EP se čtyřmi písněmi v českém podání slovenského zpěváka operních árií a lidových písní Františka Zvaríka. Následovala gramodeska s převzatými americkými nahrávkami (1954) a brožura (1955), které byly vydány k naukovému pásmu Jiřího Cikharta *Zpěvy černého lidu*. V polovině 50. let byl vydán také notový sešit *Černošské spirituály* s texty Jiřího Jordana, a to v úpravě pro zpěv a klavír (1955) i zpěv a kytaru (1956). V roce 1956 proběhlo výše uvedené hostování profesionálního souboru Everyman Opera a vyšla jejich rovněž

10. O nich a jejich politickém pozadí blíže viz Schormová 2021.

již zmíněná kolekce *Černošské spirituály* (Supraphon 1956). LP gramodeska s bohatým textovým a obrazovým doprovodem (zpracovaným opět Jiřím Cikhartem) pak byla vydána opět pod názvem *Černošské spirituály* v roce 1963. Mezi tím vznikl „Metodický materiál pro vedoucí a členy tanečních a estrádních orchestrů“ *Hudba amerických černochů* od Lubomíra Dorůžky a na trhu se objevila i poezie afroamerického básníka Langstona Hughese *Černoch si zpívá blues* (1957) v překladu Jiřího Valji. Tematické oddíly se spirituály nebo blues obsahovala i překladová publikace *Americká lidová poezie* (1961), kterou uspořádal L. Dorůžka. V ní byly, v překladech od desítek autorů, přítomny i bělošské písně kovbojské, námořnické, tulácké, vězeňské a další. Právě odsud k českým country a trampským skupinám a posléze do obecného českého povědomí pronikly věčně oblíbené písně jako *John Hardy* nebo *Jesse James*, v podání Spirituál kvintetu pak např. *Kovbojův nářek*.

Díky oblíbenému narativu o utlačovaných bývalých otrocích v nespravedlivé kapitalistické společnosti, jehož hlasitým šířitelem byl publicista Emanuel Uggé (1900–1970),¹¹ nebyla u nás černošská hudba, na rozdíl od jiné americké kultury, úplně na indexu. Přístup k širšímu výběru zahraničních desek a not ovšem chyběl. Pro Spirituál kvartet, ale třeba i pro Studijní skupinu tradičního jazzu Pavla Smetáčka a další soubory sehrály důležitou roli rady a domácí diskotéka Zbyňka Máchy (1928–2007), publicisty, amatérského dixielandového muzikanta a sběratele (s přístupem i ke sbírce zmíněného E. Uggého), jenž připravoval různé programy o tradičním jazzu a černošském folkloru v pražském Divadle hudby nebo v divadélku Radar (1959–1961). Díky němu si mohli zájemci předávat desky a magnetofonové pásky nejen s afroamerickými soubory, ale i s Weavers a Petem Seegerem, s Kingston Triem, se skupinou Peter, Paul and Mary, ale také s černošskou zpěvačkou Odettou a dalšími. Vedle pomoci Zbyňka Máchy vzpomíná Tichota (2003: 57) též na zápůjčky gramodesek od Gene Deitche, amerického režiséra působícího na Barrandově.

11. Podrobně viz Vidomus 2022.

Vedle spirituálů se tak i bělošský americký folk stal zcela rovnocennou součástí programů Spirituál kvintetu.¹² Vývoj tímto směrem posílilo setkání s americkým originálem – Pete Seegerem (1919–2014). To už byl soubor kvintetem a v roce 1964 začínal svou čtvrtou sezónu. Živoucí ikona amerického folku sice neměla image rasově utiskovaného bojovníka za právo na svobodu, ale československé úřady zřejmě přitahovala nálepkou levicového bojovníka s nepřízní amerických poměrů. Spirituál kvintet většinou Seegerových koncertů v Československu sekundoval jako předkapela. Členové souboru konečně mohli slyšet naživo hru na pětistrunné banjo, které do té doby znali jen z nahrávek. Tichota sice nástroj získal již o dva roky dříve, ale např. ladění strun musel hledat po svém (Tichota 2020: 26–27). Nakonec s banjem neváhal doprovázet i písničky transkribované z rudolfinských tabulatur. Od té doby členové Spirituál kvintetu sahalí po více hudebních nástrojích na koncertním pódiu i při nahrávání ve studiu. Seegerovy vysvětlující komentáře k publiku překládala tlumočnice, takže šlo o svého druhu výchovné koncerty. Besedy v zákulisí pak přinášely další poznání, včetně rozčarování, na což později vzpomínal J. Tichota: „*Spirituál kvintet [...] zpíval to, co jeho už dávno přestalo bavit. Začal nám vytýkat, proč neděláme domácí folklor, a my jsme se mu marně snažili vysvětlovat, že u nás je tradiční folklor už záležitostí pasivní.*“ (Burian 1979: 261) Členové Spirituál kvintetu si tehdy stáli za svým, ale – jak dnes víme – v dalších desetiletích dali Seegerovi nepřímo za pravdu (nejen) programem *Šibeničky*.

Spirituál kvintet zakotvil od roku 1962 v Divadle Na zábradlí, kde jednou měsíčně lákal na jinde nedostupný mix amerických spirituálů a písní kovbojských, námořnických, dřevorubeckých a dalších. Inspirováni Seegerem, posílili uvolněný a komunikativní ráz svých představení, na jejichž průběh mohli aktivněji, než bylo v té době jinde běžné, reagovat zájemci z řad publika.¹³

12. Ostatně i soubory jako Weavers oba žánry předkládaly posluchačům vedle sebe funkčně a s naprostou samozřejmostí.

13. V té době se v USA podobným večírkám spojeným se společným provozováním lidové hudby říkalo hootenanny.

V průběhu času předkládal soubor stále častěji počeštěné verze spirituálů. Kristýna Navrátilová (2019: 207) ve své analýze vyvozuje, že jejich pramenem pro Spirituál kvintet nebyly ani české překlady Jiřího Jorana, dříve publikované ve výše uvedených hudebninách, ani souběžně vznikající verze evangelických farářů, ale přímo originály v anglickém jazyce. Jazyk a styl českých textů přitom odpovídaly zaměření na mladé lidi, včetně těch nevěřících. Textaři dodávali do písni české realie, parafrázovali říkanky, konkrétní biblické motivy posouvali do obecnějších významových poloh. Hlavním autorem českých verzí spirituálů byl zpočátku Jiří Tichota.¹⁴

Po vplynutí Dušana Vančury do základní sestavy souboru se původně zaskakující zpěvák stal rovněž významným autorem českých písňových textů. J. Tichota tento fakt zpětně hodnotil takto: „*Brzy se ukázalo, že Dušan je velkým přínosem. Nabídl jsem mu, abychom konferovali společně, bylo to pestřejší a vynalézavější. Hlavně jsme ale zjistili, že Dušan je výborný textař, navíc s citem pro zajímavé písničky. Celou řadu našich nejznámějších dodal on.*“ (Tichota 2003: 54) Chytlavé texty, jejichž součástí jsou slogany o potřebě volnosti, svobody a spravedlnosti (jako „já mám kocábku náram, náramnou...“, „až se k nám právo vrátí“, „pět má město věží“, „já mám žízeň“) pocházejí právě od Vančury.¹⁵

Pro přetextované spirituály v repertoáru Spirituál kvintetu jsou příznačné významové posuny, jež kladou biblická témata do obecnější roviny, někdy vyplývají z potřeby upřednostnit hudební

14. Tichota je autorem textů např. k těmto písním: *Dál, dál tou vodou (Wade in the Water)*, *V jeslích dítě spinká (Mary Had a Baby)*, *Šlapej dál (Hold On)*, *Co prej bude s mojí duší (True Religion)*, *Děti jdou, kam je pošlou (Children, Go Where I Send Thee)*, *Dvě báby (I Can't Feel at Home in This World)*, *Kdo svalil kámen náhrobní (De Angel Rolled the Stone)*, *Lod' dětí (Git On Board, Little Chillen)*, *Starý příběh (King Jesus)*, *Už se nám čas krátí (Where Are the Hebrew Children)*.

15. Vančura je autorem textů např. k těmto písním: *Stará archa (Old Ark's Moverin')*, známá jako „Kocábka“, *Město s pěti věžemi (Twelve Gates to the City)*, *Až se k nám právo vrátí (A Little More Faith in Jesus)*, původně v češtině *Chci sluncem být*), *Čekám na svůj den (Witness)*, *Poutník a dívka (Jesus Met a Woman)*, *Mlýny (A Little Light of Mine)*, *Žízeň (Give Me Jesus)*, *Autobusy přijíždějí (Buses Are A-Comin')*, *Hlínu na něj hodíme (Let's Go to the Buryin')*, *Farao (Didn't Old Pharaoh Get Los'?)*, *Bim bam (Virgin Mary Had a Baby Born)*, *Oh Freedom*.

rytmus slov nad kopírováním původního významu. Typickým příkladem je píseň *Twelve Gates to the City* – v české verzi *Město s pěti věžemi*: v originálu opěvuje Jeruzalém jakožto zaslíbené město s dvanácti branami, po třech z každé světové strany, ve verzi Vančurově se pak zpívá o obecně vstřícném městě s pěti věžemi, které je obtížné nalézt. Zdeněk R. Nešpor (2006: 132) kritizuje, že nepřesný překlad připravil náboženskou píseň o duchovní obsah, ale Kristýna Navrátilová (2019: 209) posun omlouvá a oceňuje, že hlavní myšlenka originálu zachována zůstala díky motivu víry (v refrénu se zpívá „kdo chce uvěřit, věř“). Další konkrétní příklady obsahových posunů výběrově obsahují jednak komentáře samotných textařů Tichoty a Vančury ve třech publikovaných zpěvnících (Tichota – Vančura 1997, 1998; Tichota 2010), jednak další analýzy K. Navrátilové: využívání jak náboženských motivů nevyžadujících hlubokou znalost Bible, tak slovních hříček, kde spirituální význam vzniká až v určitém kontextu, přesahy náboženských motivů do obecně lidských hodnot (2019: 207) a ve prospěch sociálněkritického rozměru, využívání tázacích vět (2019: 208), a konečně ztotožnění se s příběhem, kdy se subjektem stává 1. osoba singuláru nebo kolektiv, čímž se pak účastníkem stává i posluchač (např. „*Mává, mává, nám všem svobodná zem*“ – srov. Navrátilová 2019: 210).

Úsměvné posuny významu, motivované potřebou zachovat počtem slabik původní rytmus, ale jistě i malou znalostí angličtiny, zaznamenáváme i v počešťování písní osadníků, kteří přišli do Ameriky z Evropy. Autor textu *Doney Gal* Vlastimil Marhoul napsal „*já a můj Doney Gal*“, a zpěváci tak pokračují „*proč to hříbě tak v lásce mám*“. Původní text přitom pojednával o kovbojově spolehlivé, a proto oblíbené klisničce „Doney“, jejíž jméno je odvozeno z původního italského donna, a „gal“ znamená prostě dívka nebo žena.

Gospel *We Shall Overcome*, z něhož se stal protestsong proslavený Pete Seegerem, zpíval Spirituál kvintet nejprve anglicky. Po srpnu 1968 požádali členové souboru textaře Ivo Fischera o český text, a tak vznikla slavná verze *Jednou budem dál*. S velkým očekáváním chtěli takto česky triumfálně zahájit 3. ročníku Folk & Country festivalu v Lucerně v roce 1971. Po litém sporu s Greenhorns

o to, kdo festival zahájí,¹⁶ si Spirituál kvintet privilegium vyhádal, nicméně u publika lačného populárního country stylu píseň zapadla. Později se ovšem stala obecně známou. Možná až moc. Dožadovaly se jí i různé podniky a úřady, třeba na oslavy Mezinárodního dne žen, na komunistické protiválečné akce – až kapela začala píseň nenávidět. V nové situaci se ale se nechali přemluvit k její interpretaci dne 17. 11. 1990 na pražském Václavském náměstí za spoluúčasti prezidentů Havla a Bushe.

Renesanční písně

Již během I. etapy svého vývoje začal Spirituál kvintetu obohacovat svůj repertoár o staré evropské písně. J. Tichota se coby student a posléze zaměstnanec katedry hudební vědy Filozofické fakulty UK zabýval transkribováním starých loutnových tabulatur¹⁷ do moderní notace. První testování na posluchačích v červnu 1966 v Divadle Na zábradlí, provázené projekcí diapozitivů se zpěvákem Thorovským, který nese růžičku zpěvačce Helebrantové, dopadlo dobře. K popularitě písně *Růžička* zároveň přispělo i její zařazení do rozhlasového pořadu *Houpačka* (Černý 1972).

Renesanční období zahrnuje 14.–16. století, písně pražské rudolfinské éry pak druhou polovinu 16. století a období následující. Písně té doby nakonec naplnily první samostatnou LP gramodesku souboru (*Písničky z roku raz dva*, 1972). Autor doprovodného textu k albu, Jiří Černý, uvádí jako jeden z hlavních zdrojů sborníček Šmala z Lebendorfu, písaře místodržícího Jaroslava z Martinic, dalším pramenem byl tisk *Orchésographie* (vydal Thoinot Arbeau 1588) nebo *Speciálník Královéhradecký* (1550) dle kritického přepisu muzikologa Jaromíra Černého, Tichotova kolegy z fakulty. V pozdější studii k faksimiliím *Codexu Jacobides* J. Tichota upřesňuje, že šlo celkem o pět loutnových tabulatur německého typu, dochovaných na českém území (Tichota – Čížmář 2019: 5, 11). *Codex Jacobides*, popsáný jako „chybami devalvovaná památka“

16. K tomu viz Tichota 2020: 85 nebo v trochu jiné vzpomínce Konečný 2018: 36.

17. Šlo o náhradu notopisu, která namísto tónů zachycovala konkrétní hmaty na loutnu. Laické vysvětlení problematiky viz Tichota 2020: 39, odborně viz Tichota – Čížmář 2019: 7–17.

a zlomek obsáhlejší sbírky, je důležitý tím, že dokládá průniky z dvorské kultury do kultury ulice. Vedle honosných, artistních skladeb zahrnuje i popěvky, které ve své době fungovaly jako dnešní populární hudba. Amatéřský ráz zápisů je dokladem velkého zápalu odborně neškoleného zapisovače či přepisovače, kterým byl nepochybně Čech. Svědčí „o hudbě podhradí – studentů, prostých měšťanů, neškolených amatérů; o fungujícím, pohotovém setkávání a prolínání se inspirací z nejrůznějších zemí Evropy, o doložitelné touze neurozených zmocňovat se v rámci svých možností a dovedností i „vyšší“ hudební produkce, určené primárně posluchačům a interpretům poučeným a urozeným“ (Tichota – Čižmář 2019: 3). Počáteční dojem neslučitelnosti těchto písní s okruhem amerických spirituálů a folkových popěvek lze takto snadno vyvrátit. Sborníčky tabulatur byly ve své době obdobou dnešních svépomocných zápisů textů a akordických značek zájemců o společné zpívání oblíbených písniček jakéhokoli žánru. Tichota (2019: 7) zároveň dokládá popularitu loutny jako – zejména v 16. a 17. století – hlavního doprovodného nástroje ke zpěvu i jako nástroje sólového. I v tom lze vidět paralelu k masové oblibě kytary ve druhé polovině 20. století. Pozoruhodné je mezinárodní propojení repertoáru rudolfinské éry, kdy císařské sídlo přitahovalo do Prahy umělce ze všech koutů Evropy. Pestrá škála dobových tanců a úprav písní odkazuje na kulturní impulzy německé, italské, francouzské, španělské, anglické i na souvislosti polské a maďarské (Tichota – Čižmář 2019: 11).

V kolekci zmíněné LP desky *Písničky z roku raz dva* tak německá žertovná pijácká písnička střídá italské villanely, španělské villancie či žakovskou žebravou koledu z *Jistebnického kancionálu* (*Carmina amorosa*). Ta je nejstarší skladbičkou alba (1420). Českým textem ji opatřil F. Novotný, podobně jako písně *Svatební košile* a *Pavana za deset švestkových knedlíků*. Z pera J. Tichoty pocházejí *Dindirindin*, *Vandrování*, *Ave tu pura puella*, *Podzimní*, *Tři bratři* a *Růžička*. J. Černý (1972) v doprovodném textu k albu u zmíněné *Růžičky* upozorňuje na záměnu názvu, způsobenou již omylem přepisovače, z původní „rosy“ na „růži“. Když autor textu J. Tichota narazil na pravděpodobnou předlohu české tabulatury z jiného zdroje a omyl rozpoznal, české znění s růžičkou již bylo zažité.

Dušan Vančura pro album *Písničky z roku raz dva* objevil písně ze zcela jiných zdrojů. Na festivalu sborové tvorby Europa cantat '70 v rakouském Grazu, kterého se někteří členové Spirituál kvintetu účastnili v rámci VUSu, se naučil od francouzských kolegů píseň zhruba z roku 1520 v rytmu tance tourdillon. Melodii zaranžoval, opatřil českým textem a *Batalion* brzy vstoupil mezi písně oblíbené v rámci širokého společenského zpěvu. Staročeskou *U Karlova Týna*, prvně otištěnou ve sborníku Dobřenského koncem 16. století, Vančurovi dohledal Tichota v publikaci Jaroslava Pohanky (1958: 62), kde je uvedena pod č. 90 jako *Písnička příkladná*. Skotskou lidovou *Scarborough Fair – Trh ve Scarborough* otextoval podle nahrávky folkrockového dua Simon & Garfunkel. Aranž upravil J. Tichota s přihlédnutím k původnímu nápěvu ze 17. století. Písničku *Ovčák*, opět z *Codexu Jacobides*, otextoval Vlastimil Marhoul.

Písně českého národního obrození

Další okruh písní do repertoáru Spirituál kvintetu přinesla polovina 70. let. Karel Zich začal zkoušet sólové štěstí v pop music, Jan Thorovský byl stále vytíženější korepetitorskými zakázkami, Jarce Hadrabové nedělaly dobře dlouhé šňůry a zájezdy kvůli bolavým záďm, nakonec se navíc odhodlala k emigraci. Jiří Tichota coby porotce Porty 1974 ve Svitavách poznal dva roky fungující kapelu moderní trampské hudby Toronto, nucené právě k přejmenování na Brontosaury. Slovo dalo slovo a nové posily Jan a František Nedvědovi a Zdenka Tosková, později Tichotová, obnovily Spirituál kvintet, aniž by omezily pokračování Brontosaurů.

Domovským stánkem souboru se na několik let stalo divadlo Ateliér. Pořad *Spirituál a Brouři = Nic moc* (1974) obsahoval samostatné bloky obou formací i společné hraní. Další pořad, *Kníže Hanka* (1979) v režii Vladimíra Mertý, už byl jednolitým programem. Melodie Františka Maxe Knížete, a hlavně verše Václava Hanky a texty Karla Havlíčka Borovského, vybrané Mertou, zavdávaly příležitosti k politickým narážkám a dvojsmyslům. Publikum rozumělo s nadšením. Cenzura bohužel taky. Pořad byl nakonec zakázán, ale obrozenecký repertoár z Ateliéru se podařilo nahrát na LP *Sauzení lásky* (1981) a EP *Čtvero pjsnj* (1986). J. Tichota

v rozhovoru s J. Burianem (1979: 263) k úpravám uvádí: „*Snažíme se je zase dělat jinak, ne rekonstruovat, ale najít zcela neznámé materiály, nechat zaznít melodiím z dobových tisků, jež se zpívaly v měšťanských salónech minulého století, a hlavně – zpívat je zase po svém.*“ A dodává: „*Žít jen ze spirituálů nepovažujeme za fěr.*“ Na otázku, zda si nekonkurují s Traxlery, upřesňuje, že rozdíl je právě v přístupu k textům: „*...byly to jejich vlastní melodie na dobové texty [...], kdežto my vycházíme naopak z dobové hudby, kterou vesměs přiodíváme novými texty...*“

Jako hlavní inspirace posloužily Spirituál kvintetu písňové edice Čelakovského, Rittersberkova a Erbenova. Ty ve své době vyvolávaly posedlost tvorbou nových ohlasových písní. S tou přišel o něco dříve například i Václav Hanka (pozdější docent slovanských jazyků, knihovník Národního muzea a poslanec), pravděpodobný spoluautor dvou známých «rukopisů» vydávaných za staré památky. Sepsal dva svazky *Dvanáctero písní* (1815, 1816), které roku 1820 zhudebnil kytarista, violista a fagotista František Max Kníže (viz písně *Obchod, Sauzení lásky, Modré oči, Chaloupka*).

V letech 1835–1839 bylo vydáváno velkorysé periodikum *Věneček ze zpěvů vlasteneckých, uvitý a obětovaný dívkám vlasteneckým*, které nabízelo na padesát nových písní ročně. Některé texty měly vícero zhudebnění, verše však často nebyly příliš literárně kvalitní. Tichota v rozhovoru s Josefem Vlčkem upřesňuje: „*Tam jsme zápolili s přehrší milostných veršů, takového toho ,láska-páska‘ jsme si hodně užili. Zrovna třeba Václav Hanka s tím opravdu nešetřil. A navíc to u těch romantiků musela být láska nešťastná!*“ (Vlček 2020: 4/5)

Cíleně vybrané písně do pořadu divadla Ateliér a na LP *Sauzení lásky* shodou okolností zapadly do obecného období pocitu zmaru v textech české pop music druhé poloviny 70. let.¹⁸ Deziluze, formulované do milostného smutku a jakési útěchy, korespondovaly

18. Viz např. Neckářovy konejšivé písně *Já ti zabrnkám* (1974), *Planetárium* (1977), *Podej mi ruku a projdem Václavák, varovné Až* (1979) od Katapultu, bolestínské songy Petra Spáleného jako *Dítě štěstěny* (1979), bezvýchodné *Okno mé lásky, Osmý den* (1980) nebo *Jasná zpráva* (1981) Olympiku a další.

s obecnou společenskou skepsí související s policejním tažením proti folkovým písničkářům, Jazzové sekci a undergroundu, se soudními procesy, Chartou 77 a anti-chartou, zkrátka s celkovým postupným poznáním, že sovětské okupační jednotky a jimi nastolená „normalizace“ zůstávají v Československu asi natrvalo.

Pozdější dodatek k LP *Sauzení lásky* v podobě EP Čtvero *pjsnj* (1986) přinesl písně satirické. Například *Ukolibavka (Spi má zlatá boubelatá)* (J. J. Ryba / V. Nejedlý) ve skutečnosti není uspávkou, ale pranýřem lichvářů a zrádců, kterým špatné skutky nedopřejí klidného spánku. Předlohu upravil J. Tichota s vědomím, že Jakub Jan Ryba zhudebnil v roce 1800 české texty jako jeden z prvních. Byť šlo dle dobových zvyklostí o německy pojmenovanou sbírku *Zwölf böhmische Lieder*. Alegorie obsahují i ostatní písně EP gramodesky.

Lidové balady

Své repertoárové rozkročení rozšířil Spirituál kvintet v 80. letech také o okruh domácích lidových písní, kterými naplnil LP *Šibeničky* (1988). Pro část posluchačstva šlo o překvapivý krok, ale několik rozhlasových nahrávek s folklorními písněmi vzniklo už začátkem 70. let, takže o velké stylové vybočení se nejednalo. Způsob zpracování navíc navazoval na aranže písní renesančních a obrozeneckých. Album shrnulo výběr z různých běžně dostupných písňových edic (František Sušil, František Bartoš, Karel Weiss a další), který byl ovšem speciálně zacílen na balady o lidech hříšných, jejich krutých trestech a podobně. Jiří Černý (1988) uvádí v doprovodném textu ke gramodesce: „*Sestava pro Šibeničky odpovídá jak hlasové barevnosti Spirituál kvintetu a úsilí o vyjádření dramatismu i lyrismu v osudovosti lásky, zrady, věrnosti, násilí a odplaty, tak tradiční pestrosti jeho inspirací: jsou tu nápěvné vzory duchovních písní 15.–16. století (Co se stalo za horama), renesančních tanců (Trudova žena), vlivy polské i uherské, typické rytmy hudeckých kapel (Mezi dvěma vinohrady, A co to tam píská) a jiné. [...] Mnohdy by bylo těžké udávat zemské, natož krajové označení písní, [dále Černý cituje Sušila] jež moravskými nazýváme, poněvadž jsme je po Moravě sebrali,*



Z koncertu ke 45 letům činnosti ve Smetanově síni v Praze (2005). Zleva František Novotný, připravující rychlobáseň na zadaná slova, Jiří Tichota, Irena Budweiserová, Jiří Holoubek, Jiří Cerha, Zdenka Tichotová, Dušan Vančura. Archiv Jiřího Tichoty

kterých ale mnohé s nepatrnou proměnou snad i jinde se zpívají, jako písně pod jménem českých vydané i v Moravě slyšeti jest“. Černý dodává, že „*Někdy jsou zde promísena i nářečí, navzájem i se spisovnou češtinou.*“

Jiří Tichota v pozdějším rozhovoru s Josefem Vlčkem vysvětluje, že vznik balady býval v minulosti i zvláštním druhem trestu za spáchaný zločin: „*Někdy, když to bylo blízko kramářských písní, vyskytovalo se tam i jméno zlosyna.*“ Vlček (2020: 2/5). V baladě *Sestra travička*, dodává Tichota, vyjadřuje dívka větší strach z ostudy být ztvárněna v písni než uvězněna ve zdi: „*Zazdíte mia do kamení, nech o mně písničky není.*“ (Sušil 1860: 167–168)

Patnáct písní vybraných pro album upravil pro kapelu Jiří Tichota, pět Dušan Vančura. Folklorní písně z LP *Šibeničky* se zařadily mezi ostatní žánrové okruhy repertoáru Spirituál kvintetu zcela přirozeně.

Závěr

Spirituál kvintet začal působit v době před vznikem české folkové scény, byl proto nejprve zařazován – např. na festivalové přehlídky – k jazzu a poté ke country. Časem si soubor našel svůj vlastní styl kombinující americké spirituály s americkým folkem, ale také s písněmi renesančními, obrozeneckými a lidovými. Hlavními autory textů byli dva soupeřníci Jiří Tichota a Dušan Vančura. Tichota v rozhovoru s Josefem Vlčkem popřel, že by se cítil textařem – psal výhradně pro potřeby Spirituál kvintetu, když nebyl rychlejší autor textu po ruce.¹⁹ Naproti tomu Vančura psal texty i pro jiné interprety, i když zpravidla velmi spřízněné – pro Karla Zicha, Františka Nedvěda, pro skupinu Irish Dew, ale třeba i pro Marii Rottrovou (Brabec 2010). Z ostatních autorů textů souboru znovu připomeňme Františka Novotného, Vlastimila Marhoulu nebo Ivo Fischera.

V převodech převzatých písní do české verze dávali autoři většinou přednost formální, rytmické stránce textu dané původní hudební složkou před původním obsahem. Náboženské motivy byly zobecňovány, akcentovány byly obecné hodnoty svobody, volnosti, rovnosti a práva. Nezvykle široký okruh inspiračních zdrojů byl sjednocován aranžím založenou na dobře sezpívaném vícehlasu a svižném akustickém doprovodu. Nad jednotlivostmi tak vyniká celek. Do obecného povědomí i do zpěvního repertoáru širokých společenských vrstev hladce vplouvaly nejen americké folkové písně a spirituály, ale i mnohé staré písně tuzemského původu – typickým příkladem jsou *Růžička* nebo *Batalion*. Napomáhal tomu i „večírkový“ ráz koncertů, dodávající publiku pocit přátelského setkání v klubu, kde si i návštěvník může zazpívat, zahulákat, případně i na pódiu něco sám předvést.

19. „*Jsem nejspokojenější, když nemusím nic psát,*“ říká Jiří Tichota (viz Vlček 2020: 3/4). Josef Vlček odhaduje, že Tichota za šedesát let existence Spirituál kvintetu otextoval zhruba 250 písní (Vlček 2020: 2/4).

Tištěné prameny:

- Lidová demokracie 12, 1956, 2. 3., č. 55, s. 3.
POHANKA, Jaroslav 1958: *Dějiny české hudby v příkladech*. Praha: SNKLHU.
SUŠIL, František 1860: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Brno: K. Winiker.
TICHOTA, Jiří – VANČURA, Dušan 1997: *Spirituál kvintet. 1. díl. 1960–1991*. Cheb: G + W.
TICHOTA, Jiří – VANČURA, Dušan 1998: *Spirituál kvintet. 2. díl. 1991–1998*. Cheb: G + W.
TICHOTA, Jiří 2010: *Spirituál kvintet. 3. díl. 1999–2009*. Cheb: G + W.

Literatura:

- BÁR, Pavel 2016: *Hudební divadlo Karlín. Od varieté k muzikálu*. Praha: Brána.
BRABEC, Jiří Moravský 2010: Dušan Vančura – Rozdává kolem sebe. *Folk*, č. 7–8. Dostupné z: <http://casopisfolk.wz.cz/Textari/textari-vancura_dusan7810.htm> [cit. 7. 10. 2022].
BURIAN, Jan 1979: Něco si najdem. *Spirituál kvintet. Melodie* 17, č. 9, s. 261–263.
ČERNÝ, Jiří 1972: *Pop music za časů císařova pekaře*. Doprovodný text k LP *Písničky z roku raz dva*. Praha: Supraphon.
ČERNÝ, Jiří 1988: Doprovodný text k LP *Šibeničky*. Praha: Panton.
KONEČNÝ, Michal Jupp: *Průlety folkovou pamětí*. Praha: Galén 2018.
NAVRÁTILOVÁ, Kristýna: Černošské spirituály a gospels v českém prostředí v letech 1948–1989. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a spiritualita. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko*, s. 198–216.
NEŠPOR, Zdeněk R 2006: *Děkuji za bolest: Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
PŘIBYLOVÁ, Irena 2019: Česká stopa: Afroamerické spirituály v koncertní síni. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a spiritualita. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko*, s. 156–183.
SCHORMOVÁ, Františka 2021: Stalinův černý apoštol. Afroamerický zpěvák Paul Robeson v Československu. *Soudobé dějiny (Czech Journal of Contemporary History)* 28, č. 1, s. 183–213. Dostupné z: <https://sd.usd.cas.cz/artkey/sod-202101-0006_stalin-8217-s-black-apostle-afro-american-singer-paul-robeson-in-czechoslovakia.php>.
TICHOTA, Jiří – ČIŽMÁŘ, Jan 2019: *Codex Jacobides. I. Textová část: studie, kritický aparát*. Praha: Česká loutnová společnost.
TICHOTA, Jiří 2020. In TICHOTA, Jiří – VANČURA, Dušan – PEROUTKA, Pavel – CERHA, Jiří – HOLOUBEK, Jiří – TICHOTOVÁ, Zdenka – SOUČKOVÁ, Veronika 2020: *Spirituál kvintet*. Brno: CPress.
TICHOTOVI, Jiří a Zdenka – REJCHRT, Miloš 2003: *Na Točné*. Praha: Kalich.
VIDOMUS, Petr 2022: Music with a Revolutionary Purpose: Jazz Journalist Emanuel Uggé. *Hudební věda* 59, č. 2–3, s. 246–314. České znění článku on-line: Hudba revolučního smyslu: Jazzový publicista Emanuel Uggé. Dostupné z: <<http://hudebniveda.cz/2022/02-03/article-03.pdf>>.
VLČEK, Josef 2020: Jiří Tichota. Za textaře jsem se nikdy nepovažoval. *Headliner* [online] duben [cit. 7. 10. 2022]. Dostupné z: <<https://www.headliner.cz/2020-4/jiri-tichota-za-textaře-jsem-se-nikdy-nepovažoval>>.

Zvukové nahrávky:

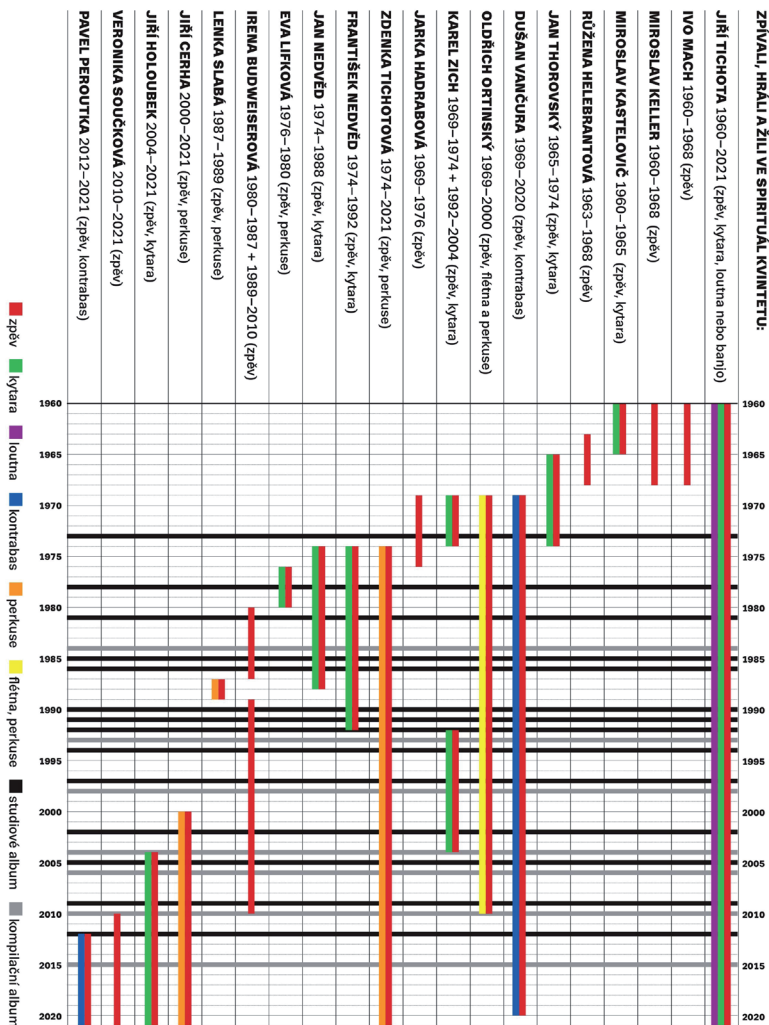
Písničky z roku raz dva. Supraphon, 1973, reedice 2003.
Spirituály a balady. Supraphon, 1978, reedice 1995, 2007.
Sauzení lásky. Supraphon, 1981, reedice 1996, 2007.
20 let. Supraphon 1984, reedice 1993.
Šlapej dál. Panton, 1985, reedice 1994.
Every Time I Feel the Spirit. Panton, 1986.
Šibeničky. Panton, 1988, reedice, 2003.
Za svou pravdou stát. Panton, 1990.
Hallelu! Panton, 1991, reedice 2007.
Rajská zahrada. Panton, 1992, reedice 2001.
Antologie 1960–1995. Sony/Bonton, 1994, reedice 2003.
Hanba nám! Monitor, 1994.
Na káře. Pupava, 1997.
Vánoční koncert. Monitor-EMI, 1998, reedice 2005.
Křídla holubic. Pupava, 2002.
Karel Zich a Spirituál kvintet. Sony Music, 2004.
Křížem krázem. Sony BMG, 2005.
45 let archiv. Sony BMG, 2006.
Zatím dobrý. Universal Music, 2009.
1960–2010 – Sto nejkrásnějších písní (+1). Jubilejní edice k padesáti letům činnosti. Supraphon, 2010.
Čerstvý vítr. Universal Music, 2012.
55 let (Hudbou propojený svět). Supraphon, 2015 (10 CD+DVD)
přehled SP a EP viz <<https://www.discogs.com/artist/977707-Spiritu%C3%A1l-Kvintet>>.

From American Spirituals to Czech Folk Ballads: Spiritual Kvintet and the Sources of their Lyrics over Six Decades

The paper deals with the lyrical aspect of Spiritual Kvintet's repertoire and the sources from which the Czech group has drawn over their 60-year-long career. Initially, they were interested in African American spirituals, which gave the group its name. Soon after they added the folk songs of European immigrants to the USA. Czech sources of Spiritual Kvintet's repertoire include European Renaissance songs, transcribed from lute tablatures of the Rudolphine era, songs of the Czech national revival, traditional Czech folk ballads, and finally some original compositions by Czech authors. The wide range of genres was matched by the unifying character of the lyrics. Both the foreign and archaic songs required translation into Czech, so the local audience would understand. The new lyrics were supplied by the members and friends of the group (Jiří Tichota, František Novotný, Dušan Vančura, and Vlastimil Marhoul), and some were provided by the renowned lyricist Ivo Fischer. The authors often shifted the specific nuances of the original meaning in favour of keeping the rhythm and sonority of the Czech verses. Nevertheless, they managed to formulate the songs' original social message in a way that evoked associations with the domestic social situation. The diversity of the texts was unified by the musical arrangements, based on multi-voiced singing accompanied by guitar, double bass, and other acoustic instruments.

Key words: Spiritual Kvintet; traditional and modern folk songs; song lyrics; lyric sources; music arrangement.

Príloha:



Spirituál kvintet – časová osa. Grafické zpracování Helena Kočmidová

REFLECTING ON RETEXTING OF SONGS: HISTORY, CASE STUDY, AND ENGAGEMENT

Lee Bidgood

What happens when we change the lyrics of a song? Retexting—my term for the creation of a new text for an existing song—is a common transformation, but our understanding of the value of these changes needs refinement. I will first examine practices of retexting within the context of bluegrass music in the Czech Republic, proposing that Czech bluegrass retexting is not merely derivative, but creates new meanings and meaningful works. My observations have led me to reflect on how practices of retexting can be useful tools for pedagogy and other sorts of community engagement.

Literature review / terms

My awareness of retexting started early, learning the song “Twinkle, twinkle, little star” and then realizing that “Baa, baa, black sheep” and many more songs simply recycled the same tune. In elementary school, I heard parodies of Christmas songs (“Jingle bells, Batman smells, Robin laid an egg...”) that used retexting to make fun.

Studying American musical history as an undergraduate, I learned of Christian congregational singing in which a handful of tunes can be used to sing all of the psalms—song and tune are interchangeable parts in a technology that supported the musical life of a community in a situation of scarce resources. The continued traditions of interchanging text and tune by Primitive Baptists in the Appalachian South has led to the distinctive practice and sound of American religious folksong singing (Patterson 2001).

As a graduate student doing fieldwork, I observed the ways that Czech bluegrassers retext songs. Some retexted songs preserve the meaning—“covering” the song through translation. Other Czech bluegrass texts use the melody of an existing song but carry a differing meaning. Pop music scholarship on covers provides a model

for thinking of this range of approaches. David Horn discusses how “covering” a song is different from freer “interpretation” of a song (Horn 2000: 30). Deena Weinstein distinguishes “covers” which use a certain performance or recording as a reference from “versions,” where differing versions of the song exist equitably as varying possibilities for performance (Weinstein 1988: 138). Some retextings show an intent to connect Czech bluegrass to American bluegrass, while others seem less self-conscious about the connection to another version, and seek to establish something new (and perhaps equal).

Musicologist Robert Falck provides historical context with his etymology of the terms “parody” and “contrafactum.” For 16th century writers, parody meant “songs sung in imitation of others,” “a song sung to another melody,” or “...to introduce in place of a serious thing another ridiculous one” (Falck 1979: 3). In the 1700s, Jean-Jacques Rousseau contrasted “well-made music” where the melody is composed to the words with “parody,” in which “...the words are composed to the melody” (Falck 1979: 9). In the 19th century, parody became primarily a literary term, and contrafactum was more popular for discussing music. Falck concludes by discussing Ursula Aarburg’s mid-1900s definition of contrafactum that—unlike Rousseau’s—is rhetorically neutral: “the invention of new texts to given forms and melodies.” Falck comments that Aarburg’s “...notion of contrafactum becomes virtually indistinguishable from the process of song composition itself” (Falck 1979: 20).

As I explore this topic, I am inclined to follow Aarburg’s example in seeking neutral language. For example, I resist using the word “original” to describe the English language text of an American song that has been re-created through retexting in Czech. I hold, with Alexander Dent (2005), that while retexting creates a work that is in some way derivative, it also creates a new work that is fully enmeshed and effective in its own context. Per Richard Peterson’s discussion of the fabrication of authenticity in country music, retextings might be seen as less “authentic” using the “real, not imitative” definition, but could be considered as authentic using

the definition “credible in current context” (Peterson 1997: 207–208). Accordingly, my ethnomusicological consideration of Czech bluegrass retexting pays attention to the local contexts of people who create and use these words and tunes.

Czech bluegrass retexting

Bluegrass musician and community leader Petr Brandejs has considered Czech translations of bluegrass lyrics, analyzing rhythm, vowels, and how translators modify “natural language.” More relevant here, he provides an insider’s views on bluegrass retexting, including an outline of the different approaches a Czech lyricist can take and the challenges and opportunities they face. As Brandejs puts it, “a lyricist, who tries to translate a song from English to Czech, should obviously consider not only the phonetical and rhythmical side of the text, but also the meaning and overall message” (Brandejs 2011: 13).

Brandejs addresses how retextings focus on sound and phonetics. “Rovnou, tady rovnou,” Jan Vyčítal’s Czech version (1969/1970) of bluegrass standard “Roll On, Buddy, Roll On” (Charlie Bowman and His Brothers, 1928; Monroe Brothers 1936/7) indicates how Czechs have recreated the sounds of sung English (Brandejs 2011: 7–8). In these three lines from the repeated chorus of the song, the English text is at the top, followed by two phonetic transcriptions by Brandejs: English in the middle, and Czech below. This comparison reveals strategic use of the “O” vowel in the Czech text to match the English one, and the near-rhyme of “tadi” and “buddy”:

Roll on, buddy, roll on
/rɒl ɔ:n bʌdɪ rɔ:l ɔ:n/
/rovnou, jo:, tadi rovnou/

You wouldn’t roll so slow if you knew what I know
/jʊ wʊdn rɔ:l sə sləʊ əf jʊ ŋju: wɒt aɪ noʊ /
/prost’e t’e pic a nehledej mňe vi:c/

So roll on, buddy, roll on
/səʊ rɒl ɔ:n bʌdɪ rɔ:l ɔ:n/
/to t’i ři:ka:m rovnou/

I'll add another example here I have heard of a Czech bluegrass piece that takes its melody from a US song ("You Don't Know My Mind," written by Jimmie Skinner and a trademark song of Tennessee-born artist Jimmy Martin) paired with a Czech text with different meaning but phonetic resemblance. In an informal jam at his house in spring 2019, mandolinist Tomáš Alexa explained that the repeated final line of the verses is where the resemblance is strongest. Here "Baby, you don't know my mind today" is echoed by the corresponding line "*nejmín na román má to děj.*"

Brandejs identifies texts that diverge in meaning from corresponding English lyrics (Brandejs 2011: 13). Geoff Mack's "I've Been Everywhere" (1959) originally listed places where the singer has been; Vyčítal's version, performed with the Greenhorns, "...changed the meaning into the list of his own favorite painters (being himself a painter), singers (being himself a singer) and tongue twisters (having himself a huge problem with correct Czech pronunciation)" (Brandejs 2011: 13). Singer and literary translator Robert Křest'an has used his artistic sensibilities in transforming songs. He retexted the Anglo-American folk ballad "Fair and Tender Ladies / Little Sparrow" (Roud #451) as "Pět prázdných sluncí" (Five Empty Suns), conveying a similar bleak emotional resonance, but with male, first-person regret instead of the female narrator of the American version.

I have often heard from Czech bluegrassers that Czech-language lyrics by Prague-based mandolinist, singer, and bandleader Petr Kůs "feel" or "sound" more American, and that they are more idiomatically "bluegrass" than those by other Czech lyricists. Brandejs offers a rationale, proposing that that especially in "songs written to his own music [...] Petr Kůs's writing style might be based on favoring some long vowels that make the text easier to sing, but not necessarily easier to understand" (Brandejs 25). As a singer who has worked to perform Czech bluegrass texts, I present below the four lines that make up the first verse of "Zlatá rybka" as an example of Kůs's original text and music that are intuitive, for me as a native speaker of American English, to sing. Here is the text with phonetic transcription by Petr Brandejs; I have underlined the words where I place emphasis (Brandejs 2011: 37–39):

Lod'ku máš, vesla na ní jsou, tak pluj tam,
/lot'ku ma:š vesla na ňi: sou tak pluj tam/

kde stříbrně zrcadlí se proud.
/gde stři:brně zrcadli: se prout/

Rozhod' sít' a pak celou noc tam zůstaň,
/rozhot' si:t' a pak celou noc tam zu:staň/

s ranním úsvitem smíš ji vytáhnout.
/s raňi:m u:svitem smi:š ji vita:hnout/

The beginnings of each line don't display the initial emphases characteristic of spoken Czech. Further, the phrases “Lod'ku máš,” “Rozhod' sít',” and “s ranním úsvitem” position two short syllables before one with an accent indicating extended length. When I sing this song, these syllables are further highlighted because the melody extends them, and also positions them at the top of a repeated figure that ascends the first three notes of the scale of D major, the tonic area of the song. I feel this as an avoidance of the initial accent, and something more like the iambic weak-strong pattern that is so familiar to me as an English speaker (and singer).

Returning to the discussion of texts that imitate the sound of other texts, I note that “Pod střechou vikýř mám” was written by Petr Kůs, indicating again his ability to create Czech lyrics that emulate the rhythmic “feel” of English. I also note that in addition to the sonic similarities, there are commonalities in the meaning of the texts. While the texts of both songs speak to loneliness and alienation, there are differences in how these emotions are manifested. The narrator in “Pod střechou vikýř mám” is isolated by a static position peering down on the action of the world from their “dormer under the roof”, in contrast to the mobility of the other song (in which the narrator self-identifies as a drifter, Rambler, hobo, and tramp who has “Heard the music of a rail / slept in every old dirty jail”). Retexting bluegrass can also involve reconfiguring it as a way to address the emotional, social, and aesthetic needs of a performer or a community.

Reflection: Contrafact as a teaching tool across cultural boundaries

These days, there is a particular meaning to some of the terms I have used thus far. For example, for jazz players and scholars, “contrafact” is a specific kind of borrowing: using a previously composed chord progression as the chassis for a new melody (with no particular idea that any sort of text is involved). The sorts of retexting that I have documented through my work with Czech bluegrassers has its own community-specific relevance. My analysis of Czech bluegrass retexting processes has opened my eyes to the different and specific utilities of these tools of transformation, particularly with regard to the intent involved. I have used these tools in my own artistic and pedagogical work. I list here some examples and explanations of the intent that they accomplish.

First, an example that addresses the most intimate of cultural boundaries, those across which a person reaches out to others through creative work. My wife Emily and I have liked singing the song “Old Homeplace” originated by the group The Dillards (with composition credited to bandmembers Mitch Jayne and Dean Webb) because it is set near the town of Charlottesville, Virginia, where she is from and where we were married. We have, over years of singing it, come to notice a disconnect between the tone of the lyrics, which include the narrator’s loss of the titular homeplace, their livelihood, family, and their beloved, to which they respond “Now I wish that I were dead,” and the melody. The melody of the song is in the major mode with a use of the major-III chord that is atypical for the bluegrass genre, and which highlights the upwards thrust of the major third even more! Searching for an alternative melody for the text of the song, one that was more plaintive and which worked at a slower tempo, we tried many tunes until we settled on “How can I keep from singing,” by American hymnodist Robert Lowry, first published in an 1869 collection entitled *Bright Jewels for the Sunday School*, and since in wide use in English-language hymnody (Bradbury et al. 16).

The next example arose first from necessity, and then turned into an opportunity for exploration and reflection. Teaching the “Global

String Band” ensemble and course at the Faculty of Humanities in Prague, Czech Republic in the spring/summer semester of 2019, I was working on how to include a song in the Indonesian kroncong tradition. This style includes “kroncong” lutes which are plucked chordophones that reveal the extent of Portuguese colonial, trading, and cultural influence in the globalizing early modern world. Thinking—during a train trip on Czech Railways—of how to include a sung element of the song “Sapu Lidi,” the text of the Czech national anthem (“Kde Domov Můj”), and with the help of fellow passengers, by journey’s end I learned the text of the song by Josef Kajetán Tyl, and had made the slight alterations that would fit it to the Indonesian melody. My reasons were partly practical, as I wasn’t able to recruit singers able to sing the Sapu Lidi text. This retexting also references the experience of Indonesian-born people in the Czech Republic. I had recently heard of the 2016 film *Letters to Prague* which dramatizes the experience of an Indonesian man living in Prague. In subsequent iterations of the Global String Band course, this new text/tune combination that asks in Czech about the location of “home” to an Indonesian melody provokes questions about origin and belonging that are central to bluegrass music (<https://www.youtube.com/watch?v=iE90jM-9c8M>).

The final example was an intentional example of cultural bridge-crossing that also grew out of the Global String Band course in 2019. Singing the text of the Anglo-American ballad “Handsome Molly” in combination with the Mexican Son Jarocho song “El Balaju” was a matter of practicality when our group couldn’t find singers of Spanish in Prague. In making this particular combination, though, I was thinking ahead to using this contrafact at my home institution in Tennessee, where there is a rich community of Spanish-speaking people. Emigrants and the generations of their children who have settled here are not often welcomed, so joining elements of Anglo and Mexican musical traditions in the Global String band is an attempt to open new avenues for understanding and connection (<https://www.youtube.com/watch?v=3-miOR7Oyqs>).

Retexting and the future

Machine identification of musical material is used to enforce intellectual property rules and to facilitate the flow of economic capital to copyright holders. Understanding musical materials as subject to re-creation through retexting sometimes can subvert this process, as not all interpretations of a copyrighted song will be detected by the monitoring systems. While of course artists should be paid for their labor, it also seems important that we keep adapting musical works to our own local communities. My work with Czech bluegrassers has shown that this sort of transformation can lead to artistic, social, and economic flourishing. So I say, keep on retexting!

Bibliography:

- BRADBURY, William B. – LOWRY, Robert – SHERWIN, William F. – ALLEN, Chester G. (Eds.). 1869. *Bright Jewels for the Sunday School: A New Collection of Sunday School Songs Written Expressly for This Work, Many of Which are the Latest Compositions of William B. Bradbury, and Have Never Before Been Published*. New York & Chicago: Biglow & Main.
- BRANDEJS, Petr. 2011. *Převádění amerických bluegrassových textů do češtiny / Transforming American Bluegrass Music Lyrics into Czech*. Bachelor's thesis. Opava: Slezská univerzita v Opavě.
- DENT, Alexander. 2005. Cross-Cultural 'Countries': Covers, Conjuncture, and the Whiff of Nashville in *Musica Sertaneja* (Brazilian Commercial Country Music). *Popular Music and Society* 28 (2): 207–227.
- FALCK, Robert. 1979. Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification. *The Musical Quarterly* 65 (1): 1–21.
- HORN, David. 2000. Some Thoughts on the Work in Popular Music. In *The Musical Work: Reality or Invention?*, edited by Michael Talbot. Liverpool: Liverpool University Press. 14–34.
- PETERSON, Richard. 1997. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- WEINSTEIN, Deena. 1998. The History of Rock's Pasts through Rock Covers. In *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*, edited by Thom Swiss, John M. Sloop, and Andrew Herman. Maiden (Mass.): Blackwell. 137–151.

Summary

Retexting is a common way to change song, but our understanding of the significance of this kind of change needs refinement. The retexting within the context of bluegrass music in the Czech Republic uses Dent's (2005) idea of conjuncture to argue that Czech bluegrass retextings create new meanings. Czechs have engaged in all sorts of transformations: translating American bluegrass and country songs into the Czech language in (more or less) direct ways, seeking to preserve meaning, providing new Czech texts that don't correspond with the meaning of the original lyrics, and other approaches. This diversity of retextings and the importance they have for Czech bluegrassers leads the author to reflect on how practices of retexting can be a useful tool for pedagogy and other sorts of community engagement.

Key words: Retexting; parody; contrafact; bluegrass; meaning; Czech bluegrass.

HUDBA JAKO RYCHLOVLAK PŘES JAZYKOVÉ BARIÉRY

Petr Dorůžka

Zatímco příběhy vytištěné na papíře je nutné do cizích jazyků překládat, texty propojené s hudbou si s jazykovou bariérou poradí bez překladu. Tedy ne pokaždé, ale v mnoha výjimečných případech, které vstoupily do historie, se to stalo. Příkladem byla hudba 60. let, především nahrávky amerického zpěváka Boba Dylana. Podobný mechanismus, jak způsob zpěvu i hudební složka dokáže znásobit sílu slova, najdeme i v dalších žánrech – od archaických balad z Irska přes portugalské fado až po pákistánské rituální zpěvy *qawwali*.

Příběh 1: Bob Dylan

Začněme u Boba Dylana, jehož hudba zasáhla několik generací. Z frázování, dikce, tónu i hudebního doprovodu vycítil i posluchač neznalý angličtiny, že poselství skladby rezonuje také s jeho vlastním postojem. Tento pocit sounáležitosti byl v 60. letech zcela běžný, mladším generacím doporučuji ověřit si to u pamětníků. Fungovalo to i na dálku, přes tzv. železnou oponu, navzdory tomu, že Dylan ani další spříznění umělci u nás v té době nikdy nevystoupili. Ve hře bylo několik faktorů: generační protest i hudební spřízněnost s blues, které samo o sobě představovalo silně individualistickou výpověď.

Generační polarizace modelovala periodické proměny hudebního vývoje od jazzové éry přes rock-and-roll a punk rock až k trendům posledních dekád – ale 60. léta z této rutiny vyčnívala, což je tématem pro samostatnou studii. Jedna z nich je snadno dostupná na internetu, autorem je Ted Gioia, u nás známý díky do češtiny přeložené knize *Hudba: Podvrtné dějiny*. V časopise *The Atlantic* a souběžně na svém blogu *The Honest Broker* uveřejnil Gioia článek „Is Old Music Killing New Music?“, v němž dochází ke zjištění: „*Nežádánější jsou nahrávky umělců z věkové kategorie sedmdesátníků a osmdesátníků (Bob Dylan,*



Paul Simon, Bruce Springsteen) – eventuálně těch, co jsou už po smrti (David Bowie, James Brown).“ (Gioia 2022)

Dylanova tvorba byla uprostřed 60. let kronikou společenských změn, aniž by to autor zamýšlel. Tak například jeho píseň *The Times They Are A-Changin’* (Časy, ty se mění), neměla v době svého vzniku roku 1963 ani tak ráz suchého konstatování, spíše byla vizí toho, co přijde – což dodatečně potvrdila historie. Dalším mezníkem byl singl *Like a Rollin’ Stone*, jehož základ se rodil na předcházejícím britském turné, které dokumentuje film *Don’t Look Back*.¹ Jedna ze scén zachycuje Dylana, jak zpívá *Lost Highway* od Hanka Williamse, začínající slovy *I’m a rolling stone, I’m alone and lost...* Výsledná Dylanova nahrávka měla stopáž 6 minut, naléhavý zpěv a text donutily člověka přemýšlet. Obojí bylo ve světě žebříčkových hitů poněkud netypickým úkazem. V hitparádě tehdy dominoval dvouapůlminutový formát, kvůli značně delší

1. „Don’t Look Back (1967).“ *IMDb* [online] [cit. 1. 10. 2022]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0061589/>>.

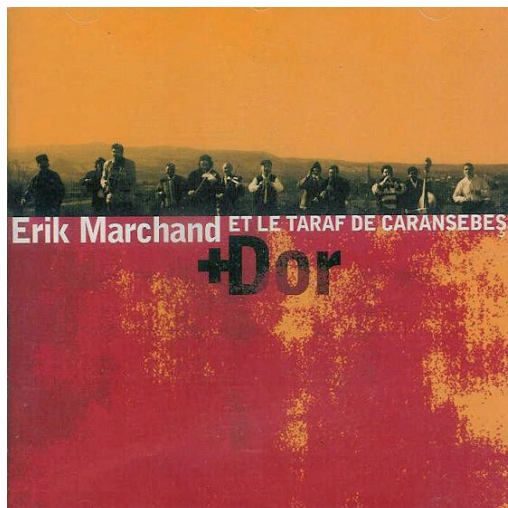
stopáži proto nakladatelství Columbia váhalo s vydáním, nahrávka ale nakonec dosluhující systém zvyklostí i estetických měřítek zcela rozbourala. Když Bruce Springsteen roku 1988 uváděl Boba Dylana do Rock-and-rollové síně slávy v americkém Clevelandu, vzpomínal na přelomový moment, kdy jako patnáctiletý slyšel píseň poprvé: „*Ten úder na virbl rozkopl dokořán dveře do mého mozku. Podobně jako Elvis osvobodil vaše tělo, tak Dylan osvobodil vaši mysl, ukázal nám, že i když hudba působí fyzicky, není namířena proti intelektu. Vynalezl novou cestu, jak lze zpívat pop, prolomil limity, čeho lze dosáhnout nahrávkou, a navždy změnil tvář rock-and-rollu.*“ (Heylin 2003: 422)

V historickém odstupu je zřejmé, že nahrávka *Like a Rollin' Stone* byla uzlovým bodem propojujícím další události. Jejím producentem byl Tom Wilson, Afroameričan s vysokoškolským vzděláním z Harvardu, jehož vizionářský talent se ve stejné době promítl do nahrávek Simona a Garfunkela či Franka Zappy a Mothers of Invention. Natáčení proběhlo v New Yorku během dvou frekvencí 15.–16. června 1965. Pro srovnání: nahrávka písně *Yesterday* s Beatles a smyčcovým kvartetem vznikala v londýnských studiích Abbey Road v téže době, 14. a 17. června.

Příběh 2: Bretaňský gwerz a irský sean-nós

Má Dylanova dikce a frázování paralely v jiných obdobích a žánrech? U zhudebněné poezie, kam patří portugalské fado, francouzský šanson či indický ghazal, má melodie často roli vábníčky a zesiluje působení textu. Vývoj probíhal v mnoha kulturách podle podobného scénáře. Bretaňský zpěvák Erik Marchand mi v rozhovoru v roce 2012 vysvětloval, jak se liší současná bretaňská hudba od té tradiční: „*V minulosti existovaly dvě formy, zpívaná a instrumentální, balady a tanec, dohromady se to nemíchalo. To se změnilo až s folkovým hnutím. Gwerz je označení pro bretaňské tradiční balady, které vyprávějí příběh. U nás v Bretani musí každý zpěvák zaujmout posluchače i bez doprovodu. Časté jsou také dva hlasy, které nezpívají v polyfonii, ale v dialogu, podobně jako v černošské hudbě se střídá zvolání a odpověď, ten styl se jmenuje kan ha diskán. Koncem šedesátých*

*Erik Marchand a Taraf de
Caransebeș, album Dor;
natočeno 1998*



let lidé změnil způsob života a zmizelo prostředí, kde by se balady gwerz mohly zpívat.“ (Dorůžka 2012: 24)

Změnil se i vkus publika. Díky hudebníkům, kteří s lidovými nástroji vytvářeli překvapivé zvukové kombinace, objevila tradiční hudbu mladá generace. K průkopníkům tohoto hnutí patřil Alan Stivell v Bretani, skupina Chieftains v Irsku, Värttinä a další skupiny ve Skandinávii. Dlouhé balady bez doprovodu ale neměly ani u vnímavého publika šanci na úspěch. Jak tedy zpracovat krásné staré texty a nabídnout je nové generaci posluchačů? Tento estetický posun řešily desítky umělců. Již zmíněný bretaňský zpěvák Erik Marchand natáčel kouzelná alba s rumunskou dechovkou Taraf de Caransebeș, vynikající zpěvačka švédských balad Lena Willemark vydávala alba s jazzovými hráči u značky ECM, zmínku zaslouží i slovenská folková písničkářka a zpěvačka Zuzana Homolová a její album *Slovenské balady*, které natočila společně s českým multiinstrumentalistou Vlastou Redlem.

Paralelou k bretaňským baladám gwerz je irský žánr *sean-nós* (v překladu „starý styl“), mistrovské epické příběhy zpívané rovněž bez doprovodu nástrojů. Erik Marchand k rozdílům obou stylů uvedl:

„My klademe důraz na rytmus, slabiky, kdežto Irové užívají melodické ozdoby. V Bretani odpovídá každá slabika tedy tónu, v irském melismatickém zpěvu jedna slabika pokryje třeba sled pěti propojených tónů.“ (Dorůžka 2012: 25) Objevují se dokonce zajímavé teorie o spřízněnosti *sean-nós* se styly ze Středozeří či Blízkého východu, konkrétně s flamencem a hudbou Beduínů.²

Specialista na *sean-nós*, zpěvák Iarla Ó Lionáird u nás vystoupil několikrát. Po jeho koncertu v Praze jsem se ho v roce 2000 na festivalu WOMAD zeptal, zda se lze do nálady písně vcítit „na objednávku“ a do jaké míry jsou balady *sean-nós* autentickým projevem a do jaké hereckou rutinou. Ó Lionáird mi odpověděl: „V momentě, když člověk začne zpívat, se do citového rozpoložení té písně zkrátka musí přenést. To je test, v němž by měl dobrý zpěvák obstát. Víc než rutinní příprava, tedy naučit se slova nazpaměť, je důležité do té písně vniknout. Když zpívám kdekoli ve světě, lidé se chytí emocí, které z té písně vyzářují, nic jiného jim také nezbyvá. Melodické ornamenty fungují v indických melodiích podobně jako v irských.“ (Dorůžka 2000)

Příběh 3 – Súfijské *qawwali*

Zajímavým příkladem, jakou sílu dokážou indické hudbě dodat zmíněné ornamenty, jsou rituální zpěvy dnes známé jako *qawwali*. Ty vznikly před téměř sedmi stoletími cestou, kterou bychom dnes označili za fúzi. Na rozdíl od současných fúzí nebyl motivací producentský záměr, ale snaha muslimských misionářů, kteří do Indie přicházeli ze západu, převést místní obyvatelstvo na islám. Zpěvy *qawwali* vznikly propojením dvou zdrojů: indických melodií a duchovních textů súfijské poezie. Za zakladatele této hudební školy je označován básník Amir Khusrau (1253–1325) (Saeed 2008). Sám byl smíšeného původu: jeho matka pocházela z Indie, otec z turkických zemí ve Střední Asii.³

2. „Sean-nós singing.“ *Wikipedia*. [online] [cit. 1. 10. 2022]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sean-n%C3%B3s_singing#Ornamentation_of_melody>.

3. Mimochodem, Khusrau byl asi o dvě generace mladší než nejslavnější súfijský básník Rumi (1207–1273), který je na Západě mnohem známější než Khusrau. Súfijové jsou součástí muslimské kultury, nikoli však oficiálním hlasem náboženství. Historicky i dnes to jsou volnomyšlenkáři stavějící se proti mocenským strukturám islámu.



Pákistánský zpěvák Nusrat Fateh Ali Kahn (1948–1997). Zdroj: Real World Records

Hlavní zpěvák *qawwali* je označován jako *qawwal*, doprovází jej skupina zvaná *party*. Na zpěv *qawwala* navazují doprovodní zpěváci, při vzájemném střídání se neustále zvyšuje napětí a přidávají nové ornamenty. Repetitivní struktura je navržena tak, aby vedla k transu a ke kontaktu s Bohem. Největším a dosud nepřekonaným umělcem žánru byl Nusrat Fateh Ali Kahn z Pákistánu.

Západ tuto hudbu objevil relativně pozdě, roku 1985, kdy Nusrat vystoupil na festivalu WOMAD ve Velké Británii a také v Paříži. *Qawwali* posluchače skutečně vede k posunu vnímání reality. Sám si vzpomínám na koncert v Berlíně, kde vystupovala sestava Sabri Brothers. Když hudební produkce skončila, člověk musel vyvinout úsilí, aby se vrátil zpět do reality a zorientoval se v čase.

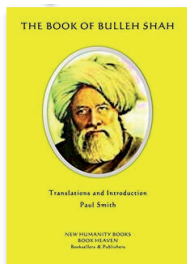
Nusrat Fateh Ali Kahn zemřel roku 1997 ve věku pouhých 48 let, aniž by ho kdokoli dokázal nahradit (Kalia 2020). Velké oblibě se těší pákistánská zpěvačka Abida Parveen, s repertoárem zhudebněných súfijských textů. Ten sice hudební formou nespadá



Pákistánská zpěvačka Abida Parveen (* 1954). Zdroj: Coke Studio, You Tube

do formy *qawwali*, ale otevírají dveře do podobného myšlenkového světa. Poselství originálního textu si však musíte najít sami, jedná se o kulturu tak odlišnou, že ani trans neprorazí jazykovou bariéru. Je to dobrodružná cesta, jádrem zprávy ale je – podobně jako u Dylana – zpochybňování vnucených pravidel i jejich náhrada smysluplnou myšlenkou, k níž posluchač-individualista snadno najde cestu. Abida Parveen překračuje hned několik pravidel: spirituální zpěvy v islámské zemi v tomto případě zpívá žena, navíc jsou to texty z pohledu fundamentalistů doslova kacířské. V jejím repertoáru převažují básně indického filozofa a humanisty Bulleh Shaha (1680–1757), který se v době střetů mezi sikhy a muslimy zasazoval o náboženskou toleranci.⁴ Takto zní hlavní myšlenka básně *Nigah-e-Darwaishaan* (Upřený pohled dervišů): „*Strhněte mešity, strhněte hindské chrámy, strhněte vše, co se dá zbořit, ale nezlomte srdce žádnému člověku, protože v něm přebývá Bůh.*“ (srov. Hyatt 2010)

4. „Bulleh Shah.“ *Wikipedia* [online] [cit. 1. 10. 2022]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bulleh_Shah>.



Want to Read

Rate this book



The Book of Bulleh Shah

by Bulleh Shah, Paul Smith (Translator)

★★★★☆ 4.00 · Rating details · 18 ratings · 1 review

THE BOOK OF BULLEH SHAH

Translation & Introduction Paul Smith

Bulleh Shah (1680–1758) was a Sufi poet who composed in Punjabi and settled in Kasur, now in Pakistan. His Spiritual Master was Shah Inayat. The poetic form Bulleh Shah is called the Kafi, a style of Punjabi poetry used not only by the Sufis of Sindh and Punjab, but also by Sikh gurus. His poetry and philosophy strongly criticizes the Islamic religious orthodoxy of his day. His time was marked with communal strife between Muslims and Sikhs. But in that age Bulleh Shah was a beacon of hope and peace for the citizens of the Punjab. Several of his songs or kafis are still regarded as an integral part of the traditional repertoire of qawwali, the musical genre that

Bulleh Shah. Zdroj: na serveru Goodreads.comoj: Goodreads.com

Závěr

V překračování jazykových bariér disponuje tedy hudba několika nástroji. Někdy to je intuice posluchače, který s umělcem sdílí společenský kontext, což dokumentuje tvorba Boba Dylana, jindy přispěje vypjatá expresivita interpreta, jako v případě irských či bretaňských balad. U mimoevropských spirituálních tradic, dnes označovaných jako trance music, vstupuje do hry repetitivnost, úderný rytmus i dynamika zvyšující napětí. V praxi se ale nejčastěji jedná o individuální kombinaci všech tří možností. Co mají jednotlivé příklady společného je, že vzájemnou komunikaci mezi umělcem a posluchačem obohatí další prvek dobrodružství.

Literatura:

- DORUŽKA, Petr 2000: WOMAD ve zpětném zrcátku. *Rock & Pop*, č. 11, s. 82.
- DORUŽKA, Petr 2012: O baladách gwerz s Erikem Marchandem. *UNI*, č. 4, s. 24–27.
- HEYLIN, Clinton 2003: *Bob Dylan: Behind the Shades Revisited*. Harper Entertainment.
- SAEED, Yousuf 2008: The Debate on Amir Khusrau's "Inventions" in Hindustani Music.' *Journal of the Indian Musicological Society* 39, s. 220–232. Dostupné z: <<https://www.proquest.com/docview/220900826/4F2DCFE528CE456DPQ/1?accountid=1653>>

Internetové zdroje:

- „Bulleh Shah.“ *Wikipedia* [online] [cit. 1. 10. 2022]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bulleh_Shah>
- „Dont Look Back (1967).“ *IMDb* [online] [cit. 1. 10. 2022]. Dostupné z: <<https://www.imdb.com/title/tt0061589/>>.
- GIOIA, Ted 2022: „Is old music killing new music?“ *The Atlantic* [online] 31. 1. [cit. 1. 10. 2022]. Dostupné z: <<https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2022/01/old-music-killing-new-music/621339/>>.
- HYATT, Rohail 2010. „Nigah-e-Darwaishaan | Abida Parveen | Season 3 | Coke Studio Pakistan.“ *YouTube* [online] [cit. 1. 10. 2022]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=BI5eZb4eudc>>.
- KALIA, Ammar 2020: „Nusrat Fateh Ali Khan, Womad 1985: The qawwali star invokes rapture.“ *The Guardian* [online] 15. 7. [cit. 1. 10. 2022]. Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/music/2020/jul/15/iconic-festival-sets-nusrat-fateh-ali-khan-womad-1985>>.
- „Sean-nós singing.“ *Wikipedia* [online] [cit. 1. 10. 2022]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sean-n%C3%B3s_singing#Ornamentation_of_melody>.

Music as a Fast Train across Language Barriers

While stories printed on paper must be translated into foreign languages, texts linked to music can cope with the language barrier without needing much translation. This is not always the case, but it has happened in many exceptional cases in history. On several examples, the author illustrates how the power of words was enhanced by way of singing and musical accompaniment. First, he focuses on the Anglo-American music of the 1960s, and on the recordings of the U.S. singer-songwriter and musician Bob Dylan. Some other examples include the archaic Irish *sean-nós* ballads and the Breton gwerz ballads. The last example is the *qawwali*, Sufi ritual chanting, and its contemporary performers.

Key words: Text enhancement via music; Bob Dylan; sean-nos; gwerz; qawwali.

HISTORIE A ZÁCHRANA HISTORICKÝCH RUKOPISŮ Z BÁJNÉHO MĚSTA TIMBUKTU

Jiří Moravčík

Když v lednu 2013 islámští teroristé z organizace Al-Káida v malijském městě Timbaktu zapálili Institut Ahmeda Baby¹, mělo se za to, že v plamenech nenávratně shořely vzácné rukopisy nedozírné historické ceny. Kusé zprávy přenášené vlivnými západními médii informovaly o zničující ráně světovému kulturnímu dědictví a zdálo se, že po rukopisech zůstal jen prach – stejně jako po místních barbarsky zbořených súfijských svatyních, hrobkách a mešitách. Jen několik lidí na světě však znalo pravdu, ale protože tajná operace na záchranu rukopisů stále pokračovala, museli mlčet, a to včetně zástupců UNESCO. Teprve později bylo oficiálně oznámeno, že v Institutu sice shořelo okolo čtyř tisíc svazků, nicméně zbývajících čtyři sta tisíc je bezpečně uskladněno v hlavním malijském městě Bamako a mezinárodní operace na jejich záchranu vedená malijským knihovníkem Abdelem Kaderem Haidarem a americkou právnickou a knihovnicí Stephanií Diakitě skončila úspěchem, ačkoliv většině odvážlivců, kteří se jí zúčastnili, hrozila ze strany islámských fanatiků smrt, mučení nebo ztráta končetin.

Na všem tom strachu světové veřejnosti o rukopisy je tak trochu paradoxní, že až do konce 90. let minulého století o nich neměla ani ponětí. Město Timbaktu si historicky pouze spojovala s výrobou knih a nedlouho předtím vlastně ani vůbec nepředpokládala, že by mohly existovat. Stupeň civilizovanosti různých etnik, jak dobře víme, totiž kdysi určovali osvícenští filosofové ruku v ruce s antropology a dalšími vědci i podle existence, či naopak absence psaného slova. A protože černí Západoafričané podle nich nedisponovali vlastním písemnictvím, neměli tudíž žádnou „historii“ a nepatřili do lidské civilizace, což je během otrokářské éry degradovalo na podlidi a proměnilo v pracovní nástroj na úrovni domácího zvířete.

1. *Ahmed Baba Institute of Higher Learning and Islamic Research* – knihovna a výzkumné centrum v Timbaktu.



Mešita Djinguereber v Timbaktu, kterou navrhl andaluský básník a architekt Abú Haq es Saheli (1290–1346). Mešita byla postavená v roce 1327

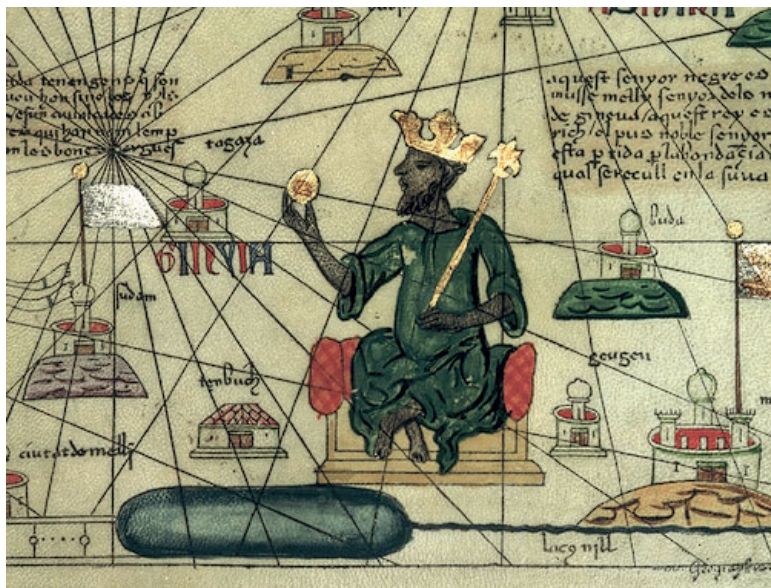
Když v roce 1996 přicestoval do města literát a historik Henry Louis Gates Jr., profesor Harvardovy univerzity, a poprvé jedno z nejlépe střežených tajemství Afriky spatřil, rozplakal se dojetím: existenci zde uložených rukopisů totiž považoval za součást legend spojených s Timbuktu a najednou držel v rukách nevyvratitelný důkaz o tom, jak hluboce se západní arbitři civilizovanosti mýlili (Hammer 2014). Na obranu evropských badatelů dodejme, že i pro africké historiky se odtajnění a zveřejnění rukopisů stalo ekvivalentem objevu svitků od Mrtvého moře v 50. letech minulého století. Mýtus o ngramotné části Afriky se tedy na konci 20. století rozplynul.

Dědictví africké renesance, jak spisy nazval jihoafrický historik Shamil Jeppie, bylo ručně arabsky psáno pozoruhodnou kaligrafickou metodou na lněném papíře. Rukopisy byly vázány do kozí a velbloudí kůže a zdobené často zlatem. Zahrnovaly pojednání o historii, medicíně, astronomii, islámské jurisdikci a matematice, překlady koránu, ale také milostnou poezii, náboženské eposy či obchodní účetnictví a záznamy o karavanách se solí (Hammer 2006).

Ačkoliv bylo Timbuktu historicky spojováno s výrobou knih a ve městě se nacházelo několik veřejných knihoven, nikdo pořádně nevěděl, kolik rukopisů existuje, protože převážná část se nacházela v soukromých sbírkách rozestých po celém regionu: dědily se z generace na generaci a vyjma rodinných příslušníků je spatřil málokdo. Proč tedy o ně v 90. letech propukl najednou takový zájem? A jak je možné, že se o nich zničehonic veřejnost dozvěděla a považovala je za jeden z největších historických nálezů 20. století? V dalším textu ukážeme, že to rozhodně nebylo ze dne na den a že za vším je nutné hledat Abdela Kadera Haidara. Nejprve si ale připomeňme historii Timbuktu, města, jehož jméno se ve světě začalo skloňovat docela nedávno, a to výhradně ve spojitosti s hudbou.²

Legendami opředené malijské město leží na jižním okraji Sahary a svého času představovalo synonymum pro nejvzdálenější místo na světě, jaké si ve středověku hlavně Evropané dokázali představit. Proto se nadlouho ujalo rčení „odsud až do Timbuktu“. Mezi nejzáhadnější místa na světových mapách se město dostalo pro naprostý nedostatek informací o něm. První Evropané, kteří o své cestě do bájného, nemuslimům přísně zapovězeného města zároveň podali zprávy, sem dorazili až v 18. století. Pohled na domy a mešity postavené z nevypálených cihel, na prašné uličky a všudypřítomnou chudobu nijak nenasvědčoval tomu, že se nacházejí v jednom z nejdůležitějších kulturních center lidstva a zároveň na místě ještě donedávna významné světové obchodní křižovatky. Kvůli strategické poloze v blízkosti řeky Niger se Timbuktu přezdívalo pouštní přístav, ale nešlo jen o loď. Na dlouhou cestu do severní Afriky, Egypta a Středomoří se odsud vydávaly především velbloudí karavany převážející transsaharskou trasou sůl, zlato, slonovinu a otroky; na hřbetech velbloudů sedávali také diplomaté (Dreazen 2013).

2. Nedaleko od Timbuktu se v letech 2001–2012 konal legendární Festival v poušti (*Festival au Désert*), nejvýznamnější festival tuarežské a severomalijské hudby, kam v posledních ročnících zajížděly na návštěvu světové rockové hvězdy, a dokonce i čeští fanoušci. Ještě předtím ale vešlo Timbuktu do hudebního slovníku prostřednictvím fenomenálního kytaristy jménem Ali Farka Touré (1939–2006), jinak dlouhá léta starosty nepříliš vzdáleného městečka Niafunké, kde většinu života farmařil a ve stodole natočil několik alb udávajících směr hudbě, které se začalo říkat pouštní blues.



Musa Keita I., vládce Malijské říše, údajně nejbohatší člověk v dějinách

Timbuktu založili okolo 11. století Tuaregové³. Jeho vrcholné období je spojeno s Malijskou říší,⁴ a především se jménem Musa Keita I. (cca 1280 – cca 1337). Tento vládce (titul *mansa*, který nesl, se do češtiny překládá jako král králů) nejenže město zvelebil, ale hlavně ho v tehdejším světě proslavil během své pouti do Mekky, kam ho v roce 1324 doprovázela nebývalá výprava čítající několik desítek tisíc osob a převážející obří množství zlata. To Musa doslova rozdával, což během jeho pobytu v Egyptě prudce devalvovalo jeho cenu. Do Timbuktu sebou nazpět přivezl rozsáhlou sbírku knih, ale také náboženské učence, umělce, literáty,

3. Tuaregové – berberský nomádský národ žijící ve středozápadní části Sahary a na Sahelu. Jeho příslušníci žijí rozptýleně na území států Mali, Burkina Faso, Niger a Alžírsko.
4. Malijská říše dosáhla největšího rozkvětu ve 13. a 14. století, zhroutila se v 60. letech 14. století v důsledku občanských válek, otevření obchodních cest v jiných částech Afriky a také v důsledku vzestupu sousední Songhajske říše, ještě v 17. století však ovládala malou část svého původního západního území (Cartwright 2019).

básníky, vědce a architekty, kteří zde vybudovali univerzity, knihovny a mešity. Sláva a důležitost Timbaktu tím nesmírně vzrostly a z města se postupně stalo mezinárodně proslulé kulturní a duchovní centrum, odkud se začal po celé Africe šířit islám (Savier 2020; Vacera 2021).

V 15. a 16. století, kdy se Timbaktu stalo jedním z center Songhajské říše, žilo v tomto kosmopolitním pouštním městě okolo sta tisíc obyvatel, existovalo tu bezmála dvě stě škol koránu a mnoho univerzit, kam se sjížděli studenti z celého kontinentu. Největšinou arabští učenci a vynálezci té doby je vedle teologie vzdělávali v právu, astronomii, rétorice, jazycích, technice a historii. Bylo tu sepsáno mnoho pro lidstvo zásadních prací včetně kronik a vědeckých pojednání. Vznikly tu arabské překlady Aristotela, Platona, Pythagora a dalších antických velikanů, ale také zcela první záznamy dosud orálně předávaných informací o událostech z rané historie západní Afriky. V Timbaktu knihy nejen psali a uchovávali, ve velkém sem byly také dováženy a město proslulo i výrobou umně kaligraficky vyzdobených knižních kopií, prodávaných do celého světa (Mora 2022). Když město v 16. století navštívil cestovatel Leo Africanus⁵, po návratu do Evropy k velkému překvapení uvedl, že nejvíc prosperuje z obchodu s knihami. Žádné zlato, slonovina nebo otroci, ale knihy přinášely místním obchodníkům největší zisky. V roce 1795 to potvrdil také skotský průzkumník Mungo Park⁶, ohromený tím, že po něm lidé chtěli hlavně papír.

Když v roce 1787 Timbaktu ovládli Tuaregové, začala pouštní oáza moudrosti ztrácet na významu a postupně se úplně vytratila ze světového dění a kulturní paměti. S tím zmizelo i povědomí o knižním pokladu historicky nevyčíslitelné hodnoty, ukrytém v místních knihovnách a soukromých sbírkách. Rukopisy z Timbaktu – jak se jim dnes oficiálně říká – dokládají, že západní Afrika má

5. Leo Africanus (1494–1554) – berberský cestovatel a geograf ze středověké říše Al-Andaluz rozkládající se na území dnešního Španělska. Proslul spisem *Descrizione dell'Africa* (1526), jenž se stal pro Evropany nadlouho základním zdrojem informací o severní Africe.

6. Mungo Park (1771–1806) – skotský cestovatel, lékař, botanik a spisovatel proslulý svými výpravami do Afriky.

bohaté kulturní dědictví ve formě písemnictví. Vyvracejí tak dlouho udržovanou obecnou představu, že tamní historie se zachovala pouze v orální podobě. Nutno však dodat, že rukopisy jsou psány téměř výhradně v arabštině, jejich vliv se omezoval pouze na vzdělanou elitu a dopad na malijskou populaci mluvící v rodných dialektech byl minimální. Historii a kulturu národů Bambarů, Mandinků, Peulů nebo Songhajů nosili dál v hlavách převážně grioti – profesionální hudebníci a kronikáři.

V březnu 2012, po dobytí Timbaktu islámskými teroristy, se tato oblast Mali propadla do děsivě tmářského pekla orámovaného vyhlášením práva šarija. Neskutečná zvěrstva stavějící proti sobě jednotlivá etnika a rozhodnutí islamistů přesouvat se postupně od severu do středu země s cílem kompletně ji ovládnout nakonec po dlouhých jednáních přiměly Francii (se souhlasem OSN a Evropské unie) k vyslání vojenských jednotek. Zařadila se do nich také Česká republika a společně s malijskou armádou islamistické teroristy z Timbaktu, Gao a Kidalu vytlačily (Symmes 2014).

Když francouzští vojáci vstoupili do Timbaktu, zabránili tím katastrofě nedozírných důsledků, protože teristé s vědomím, že se budou muset stáhnout, hrozili zničením veškerých kulturních statků (English 2017). Základy knihovny s doporučením UNESCO začala malijská vláda budovat v 60. letech za pomoci financí z Kuvajtu a ze Saudské Arábie – paradoxně center nejradikálnějšího výkladu islámského učení. Moderní podobu dostala knihovna v roce 2009 za spolupráce s Jihoafrickou republikou. Nová budova vybavená klimatizací poskytovala nejen bezpečné uložení pro rukopisy, ale také zázemí pro badatele. Institut zaměstnával padesát speciálně vyškolených odborníků a UNESCO se pak podílelo na postupné záchraně a digitalizaci rukopisů, jejichž sbírku nebývale rozšířil Abdel Kader Haidara (Dreazen 2013).

Tento významný malijský knihovník pochází z rodiny, která sbírá a uchovává rukopisy od 16. století. Jeho otec – islámský učenec, vědec a soudce Mohammed Haidara přezdívaný Mamma – shromáždil velmi cennou sbírku a významně se podílel na budování Institutu Ahmeda Baby. Když v roce 1981 zemřel, požádalo vedení jeho teprve sedmnáctiletého syna Abdela Kadera, aby otce zastoupil.



Abdel Kader Haidara

Ten zprvu o takovou práci neměl zájem, chtěl podnikat, nakonec jí ale propadl a vyškolil se v oboru konzervování vzácných knih. S ohledem na rodinnou tradici dokázal dobře odhadnout cenu starých rukopisů, hlavně ale brzy pochopil, že bez pomoci státní instituce řadu nevhodně uchovávaných rukopisů v soukromých rukách zničí zub času. Záchrana knih však měla jeden háček: rodiny vlastníci rukopisy svůj majetek střežily jako velké tajemství. Nikdy o nich nemluvily a po staletích francouzského kulturního drancování je odmítaly Haidarovi být jen ukázat, natož svěřit ke konzervování. S vědomím toho, že v pouštních oázách, v jeskyních nebo zakopáno v zemi existuje na tisíce rukopisů chráněných lidmi, kteří ani nedokážou číst, ale vědí, jakou mají tyto památky cenu, cestoval Haidara po Sahaře za Tuaregy, navštěvoval vzdálené vesnice a přemlouval majitele i náčelníky k důvěře v Institut. Protože byly jeho první pokusy marné, vozil s sebou nakonec kufr plný peněz a štědře majitele přelácel. Financoval stavbu mešit a škol, kupoval stáda dobytka a velbloudů. Během deseti let tak získal bezmála dvacet tisíc vzácných dokumentů, často svázaných s lokální historií, čímž sbírky z Timbaktu doplnil o nesmírně vzácná díla (Hammer 2014).



Knihovna a výzkumné centrum Ahmed Baba Institute

V roce 1993 Haidara z Institutu odešel a na počest svého otce založil v Timbaktu první soukromou knihovnu svého druhu – *Mamma Haidara Commemorative Library*. Získal značné prostředky z Velké Británie, takže mohl svou sbírku rukopisů nejen rozšiřovat, ale i řádně zkatalogizovat a digitalizovat. Začal spolupracovat s dalšími soukromými knihovnami v Timbaktu (některé pomáhal i zakládat) a postupně přešel k mezinárodní spolupráci. Průlom nastal po již zmíněné návštěvě H. L. Gatese Jr., který Haidarovi pomohl sehnat finanční prostředky, aby mohl rukopisy zrestaurovat a představit veřejnosti. V té době měl Haidara už řadu let po svém boku americkou právničku propadlou restaurování rukopisů Stephanii Diakitě. Zatímco Haidara skupoval rukopisy a zakládal nové knihovny, ona sháněla finance na záchranu rozpadajícího se kulturního dědictví.

Ohrožení rukopisů stářím a špatným skladováním však bylo zanedbatelné proti situaci, která nastala, když sever Mali ovládli islámští teroristé a do města Timbaktu vstoupili náboženští fanatici. Zprvu rabovali domy obyvatel a vládních budov, kradli televize, auta, nábytek a šperky. Bylo ale jen otázkou času, kdy – jako



Moderně vybavené čítárny s rukopisy z Mali, Senegalu, Mauretánie a Burkiny Faso

jinde – přejdou ke krádežím historických artefaktů, které poté za velké peníze prodají na černém trhu. O rukopisech zprvu netušili a Haidara toho okamžitě využil. Od května do června 2012 s pomocí rodinných příslušníků, archivářů a desítek pomocníků přesunul z veřejných knihoven džihádistům pod nosem většinu rukopisů a schovali je na tajných místech po celém Timbaktu. Stihli to na poslední chvíli. Islamisté začali ničit náboženské budovy i památky a Institut proměnili ve svou základnu. Haidara byl nucen uprchnout do hlavního města Bamako, kam za ním začaly chodit špatné zprávy – islamisté se dozvěděli o rukopisech. Zatímco on na dálku verboval odvážné kurýry, Stephanie Diakitě sháněla peníze (šlo o statisíce dolarů) na nákup kovových skříněk a úplatky islamistům i venkovským bandám olupujícím lidi na cestách. I díky jejímu úsilí a nebývalé podpoře nizozemského ministerstva zahraničí vyrazila v říjnu 2012 z Timbaktu armáda kurýrů. Měsíce cestovali auty, autobusy, v kamionech či na lodích po řece a s nasazením života se jim podařilo do Bamaka propašovat většinu rukopisů. Na nádvoří Institutu tak shořela jen nepatrná část, o čemž islamisté nevěděli a ještě dlouho po nuceném ústupu z města měli za to, že zničili všechny – a svět s nimi (English 2017).

Boj za záchranu tím ale nekončil. Mnoho rukopisů nebylo v dobrém stavu, některé byly poškozeny během záchranné mise, navíc trpěly změnou teploty, neboť byly přemístěny z parného severu na chladnější jih země. Především si ale Abdel Kader Haidara se Stephanie Diakité nebyli ani v Bamaku vůbec jisti bezpečím rukopisů a ještě dlouhé měsíce o své tajné misi vůbec nepromluvili. V obavách, že by se islamisté mohli vrátit, nechtěli totiž nikoho z těch, kteří se na pašování podíleli, prozradit. Do rukopisů se však pustila plíseň, a tak oba museli přehodnotit situaci. Vázal je i slib rodinám, které jim svěřily vzácný majetek. Bylo proto nutné najít klimatizované prostory a pustit se do digitalizace.

Oba aktéři v roce 2014 oslovili společnost Google, konkrétně platformu *Google Arts & Culture* (Kitongo 2022). Ta byla spuštěna v roce 2011 a lze si na ní mimo jiné zdarma prohlédnout artefakty a další památky, které byly vyfocen\partnerskými muzei a galeriemi. Jsou zde shromážděny informace z více než dvou tisíc kulturních institucí z bezmála stovky zemí světa. V březnu 2022 nabídla tato platforma interaktivní webový portál *Magic Mali* prezentující nejen historii města a malijskou hudbu, ale především digitalizované rukopisy z Timbuktu. Společnost zajistila technické zařízení pro skenování a najmula desítky odborníků, kteří zdigitalizovali čtyřicet tisíc stran rukopisů z knihoven v Timbuktu a v překladech do moderní arabštiny, angličtiny a francouzštiny je dali dispozici vědcům z celého světa. Naskenování a indexování desítek tisíc stran trvalo Haidarově týmu osm let. „*Je to vůbec poprvé, co Google Arts and Culture udělal něco takového rozsahu s ohledem na staré rukopisy a veřejně je použil na platformě Google,*“ řekl americké televizní společnosti CNN Amit Sood, ředitel Google Arts and Culture (Kitongo 2022).

Portál také nabízí online interaktivní prohlídky nejvýznamnějších historických míst Mali, včetně mešit a hrobek svatých. Součástí úchvatné nabídky pro běžné uživatele i vědce z celého světa je i malijské současné moderní umění, mizející hudební tradice a starobylé nástroje. Vše je v nejvyšší technické kvalitě promyšleně a atraktivně uspořádáno s cílem ocenit a pochopit jedinečnou historii Mali – a tím nebezpečně sužovanou západoafrickou zemi podpořit.

Internetové zdroje:

- CARTWRIGHT, Mark 2019, „Mali Empire.“ *World History Encyclopedia* [online] 1. 3. [cit. 17. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.worldhistory.org/Mali_Empire/>.
- DREAZEN, Yochi 2013: „The Brazen Bibliophiles of Timbuktu: How a team of sneaky librarians duped Al Qaeda.“ *The New republic* [online] 25. 4. [cit. 25. 6. 2022]. Dostupné z: <<https://newrepublic.com/article/112898/timbuktu-librarians-duped-al-qaeda-save-books>>.
- ENGLISH, Charlie 2017: „Jihadists Were Going to Burn It All: The amazing story of Timbuktu's book smugglers.“ *The Guardian* [online] 30. 4. [cit. 25. 6. 2022]. Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/world/2017/apr/30/jihadists-were-going-to-burn-it-all-the-amazing-story-of-timbuktus-book-smugglers>>.
- HAMMER, Joshua 2006: „The Treasures of Timbuktu.“ *Smithsonian Magazine* [online] December [cit. 25. 6. 2022]. Dostupné z: <<https://www.smithsonianmag.com/history/the-treasures-of-timbuktu-138566090/>>.
- HAMMER, Joshua 2014: „The Brave Sage of Timbuktu: Abdel Kader Haidara.“ *National Geographic* [online] 21. 4. [cit. 27. 6. 2022]. Dostupné z: <<https://www.nationalgeographic.com/culture/article/140421-haidara-timbuktu-manuscripts-mali-library-conservation>>.
- KITONGO, Getrude 2022: „Google Becomes Home to Priceless Timbuktu Manuscripts.“ *Inside Africa* [online] 11. 5. [cit. 27. 6. 2022]. Dostupné z: <<https://edition.cnn.com/2022/05/11/africa/timbuktu-mali-manuscript-digitization-google-spc-intl/index.html>>.
- MORA, Kai 2022: „How Timbuktu Flourished During the Golden Age of Islam.“ *HISTORY* [online] 6. 6. [cit. 27. 6. 2022]. Dostupné z: <<https://www.history.com/news/timbuktu-mali-africa-islam>>.
- SAVIER, Filip 2020: „Forbes History: Africký král králů byl největší boháč všech dob. Bezos je proti němu žabař.“ *Forbes* [online] 17. 5. [cit. 25. 6. 2022]. Dostupné z: <<https://forbes.cz/forbes-history-africky-kral-kralu-byl-nejvetsi-bohac-vsech-dob-proti-nemuz-je-i-bezos-zabar/>>.
- SYMMES, Patrick 2014: „The Real Rebels of Timbuktu.“ *Outside* [online] 18. 4. [cit. 25. 6. 2022]. Dostupné z: <<https://www.outsideonline.com/adventure-travel/destinations/africa/real-rebels-timbuktu/>>.
- VACERA, Charity 2021: „Richest Man in Modern History.“ *Our Ancestories* [online] 27. 10. [cit. 28. 6. 2022]. Dostupné z: <<https://our-ancestories.com/blogs/news/the-history-of-mansa-musa-of-mali>>.

History and the Rescue of Historical Manuscripts from the Mythical City of Timbuktu

The author informs the Czech public of the secret mission of librarians from the northern Malian city of Timbuktu. In 2012, under the leadership of Abdel Kader Haidara, they saved precious historical manuscripts, which the world had long thought had been destroyed by Islamic terrorists. The author describes the history of Timbuktu and its importance as a cultural and spiritual centre during the heyday of the Mali and Songhai empires, as well as its later decline. He also reflects on the Eurocentric assessment of the civilizational level of Mali and other African countries by Enlightenment scholars, whose negative views had far-reaching consequences. He details the activities of the Malian librarian Abdel Kader Haidara to acquire tens of thousands of historical manuscripts, secretly kept in private hands for centuries, and then to save them from destruction by members of the terrorist organisation Al-Qaeda. The paper concludes with a comment on the Google Arts and Culture online platform, which has digitised tens of thousands of Malian manuscripts.

Key words: Timbuktu Mali; presentation of cultural heritage; Abdel Kader Haidara; Google Arts and Culture

Medailony autorů:

Lee Bidgood, PhD., je docentem na katedře appalačských studií na East Tennessee State University v Johnson City, kde vyučuje kurzy etnomuzikologie a studia bluegrassu, americké old-time a „roots“ hudby. Je také vedoucím hudebního seskupení Global String Band a mandolínového orchestr ETSU. Na základě jeho výzkumu bluegrassové hudby v České republice vznikl celovečerní dokumentární film *Banjo Romantika* (2015) a kniha *Czech Bluegrass: Notes From the Heart of Europe* (2017).

Kontakt: BIDGOOD@mail.etsu.edu

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. Podíli 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

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

PhDr. Aleš Opekar, CSc., pracoval do roku 1998 v Ústavu pro hudební vědu AV ČR jako muzikolog zaměřený na teorii a historii populární hudby. V letech 1999–2018 působil v Českém rozhlase Vltava v Praze jako vedoucí Redakce jazzové a populární hudby a poté jako hudební dramaturg. Od roku 2019 pracuje v Oddělení muzikologie Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i. Přednáší o populární hudbě a world music na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně a na Hudební fakultě AMU v Praze a řídí projekt Popmuseum.

Kontakt: opekar@udu.cas.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

PhDr. Matthew Sweney, Ph.D., přednáší na Anglo-American University v Praze a v Americkém centru Univerzity Palackého v Olomouci, je editorem a překladatelem. Publikuje odborné články o americké a anglo-irské literatuře či filmových studiích, překládá českou poezii do angličtiny.

Kontakt: matthew.sweney@gmail.com

Mgr. Barbora Turčanová získala bakalářský titul na Katedře etnologie a folkloristiky Univerzity Konstantína Filozofa v Nitře, 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. Je zakladatelkou (1991) a předsedkyní Česko-estonského klubu a od roku 2019 viceprezidentkou Estonské světové rady (EWC).

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 feature-length documentary film *Banjo Romantika* (2015) and the book *Czech Bluegrass: Notes from the Heart of Europe* (2017).

Contact: BIDGOOD@mail.etsu.edu

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

Jiří Moravčík is a free-lance music publicist specializing in world music and traditional music. He cooperates with musical magazines (*UNI, Harmonie, Folk, Crossroads*) and in addition, his articles are published in the daily press. He prepares programs on music and comments on them for Czech Radio Vltava and Czech Radio Hradec Králově.

Contact: jiri.moravcik@world-music.cz

PhDr. Aleš Opekar, CSc., worked as a musicologist specializing in the theory and history of popular music at the Institute of Musicology of the Czech Academy of Sciences (CAS) in Prague until 1998. Between 1999–2018 he worked for Czech Radio Vltava, first as editor-in-chief of the Jazz and Pop Music section, then as music manager. Since 2019, he has worked at the Department of Musicology of the Institute of Art History of CAS, has taught popular music and world music at the Faculty of Arts, Masaryk University, Brno (CZ), and has been managing the Popmuseum project.

Contact: opekar@udu.cas.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

PhDr. Matthew Sweney, Ph.D., is a university lecturer (Anglo-American University in Prague and the American Center of Palacký University in Olomouc), editor, and translator based in Olomouc, Czech Republic. He has published scholarly articles on American and Anglo-Irish literature, and film studies, but is proudest of publishing translations of Czech poets into English.

Contact: matthew.sweney@gmail.com

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 received 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, ethnic stereotypes, 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.

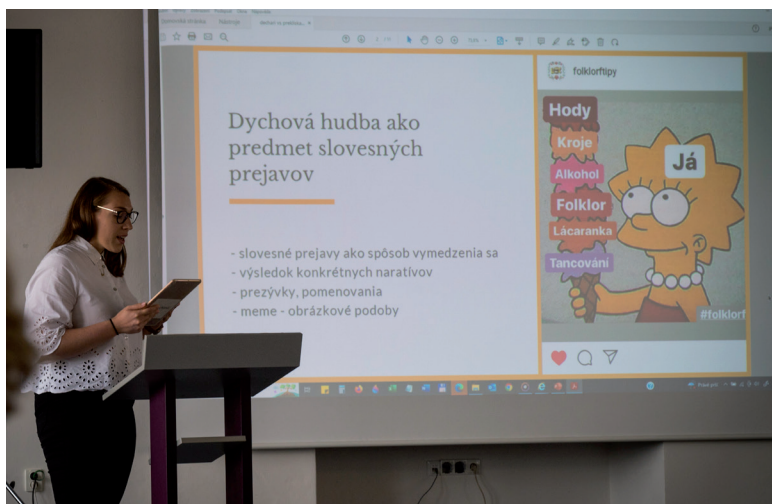
Contact: uhlikova@eu.cas.cz

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. She is the founder (1991) and chair of the Czech-Estonian Club and since 2019 vice president of the Estonian World Council (EWC).

Contact: iivi.zajedova@gmail.com



*Barbora Turčanová při prezentaci svého referátu o moravské dechové hudbě /
Barbora Turčanová presenting her paper on Moravian brass band music*



*Lee Bidgood při online prezentaci svého referátu o přetextování písní /
Lee Bidgood on-line, presenting his paper on retexting of songs*



Diskuse s hudebníci účinkujícími na festivalu: The Rheingans Sisters (Velká Británie) a Nora Brown (USA) / Discussion with musicians performing at the festival: The Rheingans Sisters (UK) and Nora Brown (USA)



Jan Sobotka a Matthew Sweney při diskuzi / Jan Sobotka and Matthew Sweney in discussion



*Účastníci kolokvia / Participants of the colloquy. Náměšť nad Oslavou 2022
Všechna foto / All photos by Kamila Berndorffová 2022*

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 / Laugh 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)
18. *Od folkloru k world music: Hudba a kapitál* (2021)

Všechny sborníky jsou dostupné online na webu Folkových prázdnin
(<https://www.folkoveprazdniny.cz/kolokvium-uvod>)

All proceedings are available online on the Folk Holidays website
(<https://www.folkoveprazdniny.cz/kolokvium-uvod>)



MINISTERSTVO
KULTURY



Město
Náměšť nad Oslavou

Od folkloru k world music: Hudba a slovo

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia
konaného ve dnech 26.–27. července 2022 v Náměšti nad Oslavou.

Redigovaly Irena Příbylová a Lucie Uhlíková.

Překlady: Irena Příbylová, Šimon Pužej, Radim Zetka.

Jazykové korektury: Irena Příbylová,

Šárka Roušavá, Matthew Sweney, 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

216 stran

Náměšť nad Oslavou

2022

ISBN je 978-80-907033-6-0

ISSN 2336-565X