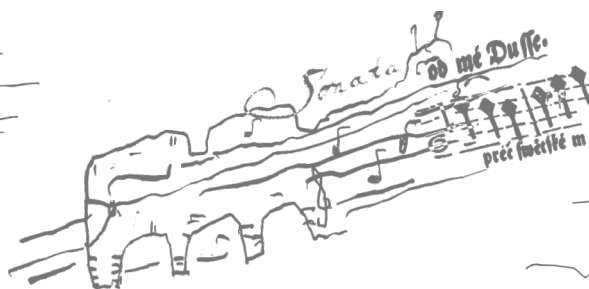


Od folkloru k world music:
NOVÉ CESTY KE STARÉ HUDBĚ



Městské kulturní středisko, Náměstí nad Oslavou

2023

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia *Od folkloru k world music: Nové cesty ke staré hudbě*, pořádaného Městským kulturním střediskem v Náměšti nad Oslavou v červenci 2023. Setkání se uskutečnilo s finanční podporou Ministerstva kultury a města Náměšť nad Oslavou.

The *From Folklore to World Music: New Ways to Old Music* international colloquy was organized by the Municipal Culture Centre in Náměšť nad Oslavou, Czech Republic, in July 2023. 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.

Kolokvium od folkloru k world music má za sebou 20 ročníků. Celou tu dobu se o skvělou odbornou úroveň kolokvia i sborníků starala trojice velkých osobností muzikologie a hudební publicistiky Martina Pavlicová, Irena Příbylová a Lucie Uhlíková. Všem jim patří velké díky za to, že je náměšťské kolokvium tím, čím je.

Michal Schmidt



© Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, 2023
ISBN 978-80-907033-8-4
ISSN 2336-565X

OBSAH

| | |
|--|-----|
| Úvodem | 5 |
| Introduction | 7 |
| <i>Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková</i> Proměny interpretace hudebního folkloru: od ochrany každodenní kultury po vznik hudebního žánru (na příkladu České republiky) | 9 |
| <i>Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková</i> Transformations in the Interpretation of Music Folklore: From the Protection of Everyday Culture to the Emergence of a Music Genre (Using the Czech Republic as a Case Study) | 24 |
| <i>Marta Ulrychová</i> Plzeňský lidový soubor a jeho skladatelé | 41 |
| <i>Barbora Turčanová</i> Moravská dychová hudba v premenách hudobného vkusu | 49 |
| <i>Radvan Markus</i> Seán Ó Riada a irská tradiční hudba | 58 |
| <i>Iivi Zájedová</i> Estonská kapela TRAD.ATTACK! – starobylá ústní tradice v moderním hudebním hávu | 72 |
| <i>Jiří Moravčík</i> Tuniský obřad stambeli ve stínu otrokářské éry | 81 |
| <i>Petr Dorůžka</i> Zkratky mezi hudbou uměleckou a „přízemní“: plebejské kořeny jazzového milníku Sketches of Spain, bolivijské baroko vytvořené jezuity a <i>Bella Ciao</i> italských partyzánů | 92 |
| <i>Tomáš Reindl</i> Indická tabla v současné hudební kompozici | 102 |

| | |
|---|-----|
| <i>Kateřina García</i> Performance coby cesta k poznání: „Cantiga I“ Martína Codaxe | 119 |
| <i>Kateřina García</i> Performance as Journey to Knowledge: The “Cantiga I” by Martín Codax | 133 |
| <i>Irena Přibyllová</i> Americana: nová hudba se starými kořeny | 147 |
| <i>David Livingstone</i> Lost and Found: The Stories of Mississippi John Hurt and Elizabeth Cotten | 158 |
| <i>David Livingstone</i> Ztraceni a nalezeni: Příběh Mississippi Johna Hurta a Elizabeth Cottenové | 168 |
| <i>Lee Bidgood</i> The Malina Brothers and Revival of Czechoslovak Normalization-Era Songs | 180 |
| <i>Milan Tesař</i> Analog Africa, Habibi Funk... a ti druzí | 193 |
| <i>Matthew Sweney</i> Folkways Records: Right Now Is the Past – and the Future | 202 |
| <i>Aleš Opekar</i> Nové cesty k nedávné hudbě: archivy, dokumentační centra a muzea vztahující se k české populární hudbě | 210 |
| Medailony autorů | 230 |
| Notes on the Contributors | 233 |

Od folkloru k world music: Nové cesty ke staré hudbě

Úvodem

Již podvacáté se v Náměšti nad Oslavou sešli zástupci akademické a publicistické obce, ale i další zájemci o hudbu lidovou, populární, folkovou, etnickou a world music, aby během dvou dnů prezentovali výsledky své práce či diskutovali o aktuálních problémech spojených se tématem kolokvia *Od folkloru k world music*. Jubilejní setkání s podtitulem *Nové cesty ke staré hudbě* otevřelo tentokrát otázku současných přístupů k hudbě, která již zaznívala v minulosti, má své kořeny, historii, zažila slávu i odmítání, byla zapomenuta i znovuobjevena. Organizátory kolokvia i jeho účastníky zajímalo, jak tuto hudbu vnímali či vnímají tvůrci a interpreti, nebo jak ji přijímali či přijímají posluchači, jak vše ovlivňoval (a ovlivňuje) dobový kontext, vývoj sdělovacích prostředků a reklamy, ale také osobní vztahy nebo hledání identity. Reflexe minulosti totiž může oslovit tvůrce či posluchače také v symbolické rovině. Badatelsky se tak v rámci zvoleného tématu setkání otevřel prostor, který „nové cesty ke staré hudbě“ sledoval v nejširších souvislostech a vedl k osvětlení podstaty těchto tvůrčích hudebních snah.

Kolokvium se uskutečnilo stejně jako v minulých dvou letech kombinovaným způsobem: většina referujících se akce zúčastnila osobně, zbytek využil možnosti prezentovat svůj příspěvek online. Začátek setkání byl věnován především hudbě tradiční a jejím proměnám v současném světě. Hovořilo se o hudebním folkloru, folklorismu a dechové hudbě v českých zemích, ale také o tradiční hudbě estonské, irské, indické či tuniské. Jednotlivé příspěvky ukázaly, jak rozdílné jsou motivace těch, kteří se tradiční hudbou inspiroují – ať už je to ve vlastní hudební tvorbě na poli folklorního revivalu a rozvíjení tradice v kontextu diskurzu autenticity (často ve spojení s různými politikami a ideologickými koncepty), nebo při využití na poli moderní populární produkce, či dokonce soudobé vážné hudby.

V dalším programu kolokvia přišly na řadu příspěvky, které se týkaly současné hudby s tradičními kořeny, přičemž pozornost byla upřena na world music, country, blues, bluegrass nebo Americanu. Autoři jednotlivých příspěvků zkoumali roli zapomenutých a znovunalezených interpretů, poselství starých písní v novém kontextu či ideologickou manipulaci při prezentaci písní. Několik přednášejících upozornilo na význam hudebních archivů, současných nezávislých nahrávacích společností nebo neziskových organizací. Jeden příspěvek také připomněl nedocenenou či neviditelnou práci iniciátorů hudebních myšlenek a nápadů.

V diskusním semináři po hlavním programu kolokvia představila irsko-česká dvojice Liam Ó Maonlaí a Kateřina Garcia svůj audio-video projekt, cestu k němu a jeho další putování. Závěr kolokvia byl očekáván s napětím: po dvaceti letech editorské práce na sborníku z kolokvia se dosavadní redakční tým rozhodl ukončit svou činnost. V závěrečné diskusi se rozhodovalo o tom, v jaké podobě – a zda – se bude s kolokviem i se sborníkem pokračovat, případně jaké změny nastanou ve filozofii a struktuře kolokvia. Nakonec zvítězil názor, že mezioborové setkání zájemců o tradiční i současnou hudbu je stále potřebné. Jak bude další kolokvium vypadat, není zatím jasné. Jistě ale bude stejně přínosné a inspirativní, jako dosud.

Irena Příbylová a Lucie Uhlíková

From Folklore to World Music: New Ways to Old Music

Introduction

For the twentieth time, representatives of the academic and journalistic community, together with others interested in traditional and modern folk music, as well as popular, ethnic and world music, gathered in Náměšť nad Oslavou (Czech Republic) to present the results of their work and to discuss current issues related to the theme of the *From Folklore to World Music* colloquium. The jubilee meeting in 2023 with the subtitle *New Ways to Old Music* focused on contemporary approaches to music that has been heard in the past, has its roots, and history, but experienced fame and rejection, been forgotten and rediscovered. The participants discussed how this music was or is perceived by its creators and performers, or how it was or is perceived by listeners, how things might be influenced by the context of the time, the development of media and advertising, but also by personal relationships or the search for identity. Thus, in terms of research, the chosen theme of the meeting opened up a space that traced “new ways to old music” in the broadest context and led to illuminating the essence of these creative musical endeavours.

As in the past two years, the colloquium was held in a combined way: most of the speakers attended the event in person, while some took the opportunity to present their papers online. The opening of the meeting was mainly devoted to traditional music and its changes in the contemporary world. There were talks on music folklore, folklorism, and wind music in the Czech lands, as well as on traditional music from Estonia, Ireland, India, and Tunisia. The individual speakers showed how different are the motivations of those inspired by traditional music. These may depend on their own musical production in the field of folk revival and the development of tradition within the discourse of authenticity (often in conjunction with various political and ideological concepts), or they may develop in the field of modern popular production or even contemporary classical music.

The colloquium program continued with the presentations on contemporary music with traditional roots, focusing on world music, country, blues, bluegrass, Americana. The authors of each paper explored the role of forgotten and rediscovered performers, the message of old songs in a new context, and ideological manipulation in the presentation of songs. Several speakers drew attention to the importance of music archives, contemporary independent record labels, or non-profit organizations. One paper also recalled the unappreciated or invisible work of the initiators of musical thoughts and ideas.

In a discussion seminar after the main programme of the colloquium, the Irish-Czech duo Liam Ó Maonlaí and Kateřina Garcia presented their audio-video project, the path to it, and its further journey. The end of the colloquium was awaited with anticipation: after twenty years of editorial work on the colloquium proceedings, the current editorial team decided to “retire”. So the final discussion developed around the decision in what form – and whether – the colloquium and the proceedings would continue, or what changes would be made to the philosophy and structure of the colloquium. In the end, the opinion prevailed that an interdisciplinary meeting of those interested in traditional and contemporary music is still needed. It is not yet clear what the next colloquium will look like. But it will surely be as beneficial and inspiring as it has been so far.

Irena Přibyllová and Lucie Uhlíková

PROMĚNY INTERPRETACE HUDEBNÍHO FOLKLORU: OD OCHRANY KAŽDODENNÍ KULTURY PO VZNIK HUDEBNÍHO ŽÁNRU (NA PŘÍKLADU ČESKÉ REPUBLIKY)

Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková

Na problematiku nových přístupů, které se týkají hudební tradice, můžeme nahlížet různým způsobem. V případě etnologické, resp. etnomuzikologické specializace je předmětem zájmu lidová hudební kultura, která v českém prostředí začala přitahovat badatele přibližně od počátku 19. století. O dobových kontextech tohoto zájmu včetně vývoje jeho i samotného předmětu zkoumání bylo pojednáno v řadě odborných prací a samotná materie byla předložena – byť velmi selektivně – v rozmanitých edicích lidových písní a instrumentální hudby. Když se v 60. letech 20. století rozvinuly v české etnologii snahy, jež do odborného bádání začaly postupně zahrnovat folklorní projevy v tzv. druhé existenci – tedy folklorismus¹, rozšířil se zájem badatelů i na oblast, která se s lidovou tradicí někdy překrývala, někdy na ni navazovala a někdy se jí jen různou měrou inspirovala. Nutno však upřímně dodat, že explicitní rozlišení do výše uvedených (či jiných) kategorií nejenže není jednoduché, ale často splývá. Ruku v ruce s rychlým vývojem české společnosti v posledních desetiletích se také u široké veřejnosti ztrácí citlivost tohoto rozlišení a dnes máme v tomto ohledu před sebou hudební žánr, který je možná snadnější obecně charakterizovat v jeho funkcích než přesně obsahově definovat.

1. Termín folklorismus označuje hnutí či směr zaměřený na přenášení lidové kultury, resp. některých jejích částí z původního života do jiného kontextu, na záměrné a uvědomělé pěstování tradic, často pro potřeby jevištního vystoupení. Rozlišení kategorií *folklor* a *folklorismus* nicméně v českém kontextu ztrácí s radikální proměnou společnosti ve 20. století postupně smysl a v odborném diskurzu se prosazuje spíše termín *etnokulturní tradice*. Označuje tu oblast kultury, která z lidové tradice vyrůstá, je jí formována, inspiruje se jí a vědomě se k ní hlásí, byť po obsahové a někdy i formálně stránce ji překračuje, resp. posunuje k současným kulturním trendům a potřebám individua i kolektivu.

Je důležité připomenout, že regionální kulturní specifika, často hluboce zakořeněná díky zvláštním historickým a společenským kontextům, se s modernizací společnosti, akcelerující v druhé polovině 19. století, začala ztrácet. Oproti městům s jistým zpožděním i venkov začal být zasahován vlivy masové kultury. Přirozenou reakcí na mizející projevy tradiční lidové kultury, v tomto případě projevy hudební, byla snaha je zachránit – jednak jejich zaznamenáním, což vedlo ke vzniku sbírek lidových písní i k počátkům písňových archivů, jednak jejich šířením prostřednictvím zmíněných tištěných sbírek, ale také školních zpěvníků a výuky a postupně i prostřednictvím vystoupení nej-různějších těles zaměřených na interpretaci folklorního materiálu (od tzv. stolových společností přes národopisné skupiny, družiny a krůžky, ale také přes aktivity organizací Sokol, Orel až po pěvecké sbory prezentující lidové písně v uměleckém zpracování). O tom, že snahy o záchranu vybraných prvků často romanticky nahlížené tradiční kultury venkova vycházely především ze strany intelektuálních vrstev společnosti (většinou spjatých spíše s městským prostředím), nikoliv od jejich samotných nositelů, už bylo napsáno hodně. Reálně tyto aktivity směřovaly k udržení kulturních projevů, které se přežily, ztratily svou funkci, nevyhovovaly již estetickým či jiným nárokům svých nositelů a byly vytlačeny projevy novými, módními, či prostě jen lépe naplňujícími potřeby obyvatel venkova.² Ať už byly tyto snahy motivovány kulturně, či politicky, ve svém důsledku konzervovaly kulturní vrstvu, která ve své době směřovala ke svému zániku, či k výrazné proměně související s nástupem modernismu a masové kultury. Až do vzniku rozhlasového vysílání ve 20. letech 20. století tak můžeme v českých zemích hovořit již o více než půlstoletí společenského zájmu o folklorní projevy, které sice s různou intenzitou, ale v podstatě nepřetržitě posilovaly důležitost poznání lidových tradic ve společnosti a zároveň otvíraly možnosti jejich interpretace mimo původní prostředí.

2. K tomu více srov. např. Václavek 1963: 59.

Od 30. let 20. století se hudební folklor stal důležitou součástí vysílaného rozhlasového programového schématu, k němuž se sice pojily různé kulturně-politické konotace,³ nicméně z hudebního hlediska postupně vyvstávala potřeba spolupráce s kvalitními interprety. A právě zde se, v souvislosti s novou technologií masové komunikace, začínají viditelně rozevírat nůžky mezi tzv. autentickou hudební a písňovou folklorní tradicí a interpretací této kultury pro širokou veřejnost.

Ačkoli důraz na estetickou funkci nalézáme v interpretaci lidových písní, případně v jejich uměleckém zpracování již v 19. století,⁴ v případech prezentace folkloru v masmédiích se stává klíčovým.⁵ Veřejnosti je lidová píseň a hudba prezentována nikoliv v autentické podobě, ale v postupně stále dokonalejším provedení technickém, překračujícím původní funkční vazby folklorního materiálu ke konkrétním příležitostem, a v podání interpretů, kteří se k hudebnímu folkloru dostávali nejrůznějším způsobem. Že tento přístup provázely kontroverze lze ilustrovat např. kritickými slovy autora článku s názvem *Pro záchranu národopisu Slovácka. Co je nutno udělat*, který vyšel v roce 1939:

„Naše instituce bědují nad tím, že český národ přestane zpívat své krásné lidové písně, že zapomíná na své lidové zvyky a životní originalitu vůbec. Při tom však právě ony zapomínají, že se samy nesprávným pojetím a nemístnými produkcemi, jež jsou svěřovány lidem, kteří ani Slovácko neznají, starají o zánik lidové kultury a národopisu vůbec. Je o tom řada dokladů v našem filmu, tanečním umění i v rozhlase. Tak, jako nemůže nikdo napodobiti malíře Uprku v barvách obrazů i v postojích chlapců a děvčat, tak nedovede i sebe lepší taneční mistr zatančiti podlužácký verbuňk, velický odzemek nebo sedláckou. Je proto třeba v prvé řadě se

3. Srov. kapitola „Folklor v rozhlase“ in Stavělová a kol. 2021: 271–275 ad.

4. K tomu viz např. Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie 2015: Mimo svůj čas, prostor i význam – lidové tradice na jevišti. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 9–24

5. Srov. Pavlicová 2015: 271–275.

dovolávati nové orientaci vedoucích činitelů veřejného života v národopisu, aby se dala skutečně zachrániti lidová kultura, která jest na vymření. Tak například víme, že slováckou píseň a hudbu interpretují v rozhlase různá umělecká tělesa, která jí neposlouží. Rozhlas by měl při programech v lidovém stylu zaměstnávat lidové umělce v našich obcích. [...] Veškeré školy by měly vyučovati ve větší míře národní písně. Tanečním mistrům je třeba doporučit, aby mimo moderních tanců nacvičovali ve větší míře národní a znárodnělé tance. Víme velmi dobře, že tři čtvrtiny Moravanů neumí svou besedu. Různé ty národopisné kroužky v Praze a ve větších městech neměly by býti náhražkou lidového folkloru, nýbrž jakýmsi vzorkovým veletrhem národopisného zboží, které jedině možno na místě vzniku. Jedině za těchto okolností pak možno mluvit o skutečném národopisu a jeho pomoci a jedině v tomto smyslu lze v jeho vzkříšení pracovati.“ (Jkp 1939)

Morava a zejména její výrazné jihovýchodní regiony – Slovácko a Valašsko – byly v tomto ohledu (romantické představy intelektuálů, akcent na revitalizaci tradic apod.) skutečně specifické. Kritizovaná tendence prezentovat lidovou hudbu a tanec interprety, kteří pocházeli z odlišného prostředí, ale nebyla pravidlem. Mnozí měli přímou vazbu na lokální či regionální lidovou hudební tradici a jejich interpretační rádius se často postupně rozšiřoval.

Prostřednictvím rozhlasu a gramodesek (a později samozřejmě i dalších zvukových nosičů) se od 30. let 20. století vytvářela ve společnostech široce sdílená představa toho, co je to hudební folklor, jak se zpívá ta která píseň, jak zní cimbálová (či jiná lidové písně interpretující) muzika a jak vypadá folklorní píseň v jejím podání. Takto prezentovaná lidová píseň a hudba pak zpětně ovlivňovala hudební produkci muzik působících v jednotlivých regionech, zejména moravských. Spolu s rozvojem folklorního hnutí po roce 1948 (včetně soutěží, přehlídek, a v neposlední řadě také díky zapojení řady tvůrčích uměleckých osobností) tak postupně vzniká nový žánr se specifickými formálními znaky, jehož podstatou je prezentace hudebního a tanečního folkloru na „koncertním pódiu“. Zejména v hudební složce se projevuje stále preciznější provedení (což do značné míry souvisí i s rozvojem hudebního

školství) ve větších ansámblových sestavách, a především ve stále propracovanějším hudebním aranžmá. Tyto skutečnosti samozřejmě nelze odtrhnout od dobového politického kontextu, v němž podpora tzv. lidového umění plnila ještě další funkce, které si mnohdy interpreti lidových tradic ne vždy jasně uvědomovali; daný kontext byl však více podstatný pro obsah žánru než pro jeho formu.

Vrátíme-li se ke starším obdobím zájmu o hudební folklor, nalezneme v literatuře řadu dokladů, které hovoří o zanikajících tradicích a o ztrátě kulturních hodnot. Fixace na minulost je záležitostí modernity. Podle francouzského historika Pierra Nory je skutečná paměť svázaná s žitou zkušeností, existuje bez zprostředkování, je v podstatě kolektivní a nejčastěji je založená na venkovském zvyku. Tato skutečná paměť podle Nory umírá s příchodem modernity a na jejím místě vznikají nové instituce, které se věnují obnově toho, co bylo ztraceno, a vytvářejí nové formy paměti (spíše předváděné a zprostředkované než žité), které v různé vzdálenosti replikují to, co bylo kdysi vitální (Schwarz 2010: 52–53).

Jak se ukazuje, z této premisy můžeme vyjít jak ve sledovaných starších obdobích, tak v současnosti. Konec 19. století a zejména dění kolem *Národopisné výstavy československé* (1895) s přípravou živých programů i s využíváním folklorních projevů v divadelním prostoru znamenaly v našem prostředí důležitý rozvoj těchto nových institucí zaměřených na obnovu ztracené, či rychle se ztrácející kolektivní paměti českého národa.⁶ Přinesly zároveň novou dimenzi – formování scénického folklorismu. Předvádění lidových tradic se sice uskutečňovalo i v dřívějších obdobích, ale otázky dramaturgické a režijní začaly být nastolovány až na přelomu 80. a 90. let 19. století (srov. Pavlicová 2021). Zároveň se zejména v moravských etnografických regionech, kterým zájem o lidovou kulturu v těchto letech svým způsobem pomohl k jejich jasnějšímu vyhranění, začal v těchto souvislostech vytvářet specifický obraz lidové tradice, který se o několik desetiletí později stal určující

6. Většina těchto institucí vznikla v důsledku národního hnutí a vytváření nové, národní kolektivní paměti, včetně tzv. míst paměti (památníků, muzeí, archivů, ale také spolků ad.).

v úvahách, jak pokračovat v prezentaci hudebního folkloru, jenž se z každodenní kultury venkova stále rychleji vytrácel. Základem tohoto obrazu bylo již zmíněné zakonzervování archaické vrstvy tzv. lidové kultury (lidových písní, instrumentálních hudby včetně často již zaniklých či zanikajících typů nástrojových sestav, lidových tanců, lidových krojů), v řadě případů jejich revitalizace, či dokonce rekonstrukce. Dobově aktuální venkovská hudební kultura, konkrétně na Moravě reprezentovaná v této době převážně štrajchy⁷ a od meziválečných let zejména dechovou hudbou, byla přehlížena, či přímo odmítána jako cizorodý prvek a jedna z příčin zániku tzv. pravé lidové písně a hudby. Z nespočtých výroků tohoto typu zde citujeme alespoň jeden: „*Bylitě hudci od jakživa předními tvůrci písní a jejich širíteli nad jiné povolányi a odborně kvalifikovanýi. Na poddané své nástroje gajdy (dudy) a hlavně na housle ne tak hrávali, jako zpívali své písně s pochopením zajisté nemějším, ba vyspělejšim než zpívající chasa sama [...]. Zdá se, jakoby v naši písní dvě stejnorodé dušičky v jedno byly spojeny: Zpěv lidský a zpěv houslový. Přišly hrubé a těžké plechy od vojenských kapel, jednu udušily a druhá již potom sama uhynula; ale kde zachovaly se husličky, tam podnes žije a kvete, zpívá i skládá se krásná naše píseň, tak jak druhdy bývalo.*“ (Vorel 1912: I)

Rozmach folklorního hnutí v druhé polovině 20. století a snahy o návrat k tzv. autentické tradici, který by byl opřený o informace pamětníků, se však většinou ukázaly jako složité. Vývoj venkova se po druhé světové válce nesmírně urychlil, selská vrstva jako jedna z opor existence tradiční lidové kultury přestala téměř existovat, a i když se české, moravské a slezské regiony od sebe lišily v životnosti lidových tradic, jejich uzavírání v archaických podobách, a zejména ve spojení s každodenností bylo nezvratné. Abychom mohli postihnout dobové fáze vývoje nejen lidové tradice, ale zejména rodičího se žánru, o kterém dnes mluvíme, je

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

důležité vědět, jak se k této situaci postavily osobnosti, jež byly v následujících desetiletích vnímány ve vztahu k lidové kultuře ve vybraných regionech jako vzoroví nositelé lidové tradice a i v současnosti se na ně v tomto smyslu odkazuje.

Jedním z příkladů je vystudovaný etnolog Vítězslav Volavý (1922–1983), primáš strážnické cimbálové muziky nesoucí řadu let jeho jméno, vůdčí osobnost folklorního souboru Danaj, zakladatel Orchestru lidových nástrojů kraje Gottwaldov (1954–1959) a také mj. dlouholetý hostující primáš BROLNu. V rozhovoru shrnujícím jeho působení coby interpreta hudebního folkloru zdůraznil, že jeho hlavní počáteční motivací věnovat se této oblasti byla snaha dostat lidovou hudbu na koncertní pódium nikoliv pouze jako exotickou záležitost.⁸ Volavého zakotvenost v oblasti strážnického Dolňácka (ačkoli odtud nepocházel), jehož každodenní kultura byla ještě v polovině 20. století ovlivněna kolektivní pamětí části zdejšího obyvatelstva silně spjatého s dožívající selskou tradiční kulturou, ovšem umělecké ambice této tvůrčí umělecké osobnosti významně determinovala. Zásadním způsobem se k ní vztahoval, stal se jejím reprezentantem, vzorem pro generace následovníků, zároveň ji však vědomě posunoval dál. V již zmíněném rozhovoru vzpomínal na diskusi, kterou vedl coby student brněnské hudební vědy s profesorem Gracianem Černušákem, jenž mu vytykal, že hraje způsobem, kterým staří hudeci nehrávali: „*Já jsem mu dal po té stránce určitě za pravdu, že takhle asi patrně staří hudeci nehrávali, ovšem já bych chtěl hrát asi tak, jak by staří hudeci hrávali, kdyby uměli tolik hrát na housle, jak umím já.*“⁹ Tento Volavého přístup představuje jeden z důležitých pilířů rozvoje moravského hudebního folklorismu a ve druhé polovině 20. století patřil k charakteristickým rysům práce řady muzik v etnograficky vyhraněných regionech: na jedné straně stojí umělecké ambice tvůrčí osobnosti s poměrně širokým kulturním přehledem a vzděláním, touha mediálně se zviditelnit a prosadit i mimo lokální prostředí,

8. Etnologický ústav AV ČR, pracoviště Brno, dokumentační fondy, fonotéka, sign. PI 38, záznam rozhovoru s Vítězslavem Volavým ze dne 25. 1. 1972.

9. Tamtéž.

na straně druhé snaha zachovat konkrétní vybranou část kultury předchozích generací, již byly v důsledku kulturněpolitického vývoje od konce 19. století přisouzeny specifické estetické hodnoty. Vědomé rozvíjení regionálního hudebního stylu nebylo ovšem pro ty, kteří se o to snažili, snadné. Mnohde nebylo na co navazovat, jinde stáří dřívějších nositelů lidové hudební tradice znemožňovalo poznat původní podobu jejich hudební produkce. Bez ohledu na lokální či regionální specifika se tak mnozí hudebníci inspirovali jen několika málo zbylými lidovými muzikanty na Hornácku, Kopanicích, Valašsku, Těšínském Slezsku ad. K těm nejznámějším patřil hornácký primáš Jožka Kubík (1907–1978), k němuž směřovaly kroky členů nově vzniklých cimbálových muzik z celého slováckého Dolňácka. Sám Volavý se v rozhovoru s etnomuzikologem Dušanem Holým k roli známého romského primáše vyslovil následovně: *„Sáhnu k pramenům vody živé, ke hře Jožky Kubíka z Hrubé Vrbky, který v mém muzikantském životě skutečně hodně znamenal. Hovořil jsem o tom už mnohokrát. Na moji primášskou hru měl zásadní vliv. Nekopíroval jsem jej sice, ale nebránil jsem se využít právě jeho přístupu k melodii a k jejímu zdobení.“* (Holý 1981: 69)

Dušan Holý vedl v 80. letech 20. století v časopise *Národopisné aktuality* rozhovory s vybranými hudebníky, kterým kladl otázky směřující k jejich činnosti v oblasti hudebního folklorismu. Odpovídal mu mj. i Volavého vrstevník, primáš cimbálové muziky z Kyjova, Jura Petrů (1922–1984): *„Mne k tomu vlastně přivedli moji kyjovští a nětčičtí kamarádi. Byla to shoda mnoha náhod. Než jsem se dostal ke Kyjovu a Kyjovsku, chvíli to trvalo. Rodinné zázemí bylo zpěvné, ne však kyjovské. Otec byl z Českomoravské vysočiny od Pelhřimova a učil mne znát písně české a matka, která byla neobyčejně zpěvumilovná, pocházela od Starého Města. Ta mne vedla k písním moravským. Podobně dětské a jinošské roky mi otevíraly oči různými jinými směry. Ale rád vzpomínám jak na zážitky z Brodského – na muziku primáše Arpáda Fanto a na zdejší zpěváky, tak na své zpěvné a temperamentní spolužáky z Lanžhota, Tvrdonic, Kostic a Staré Břeclavi. No a potom přišel na řadu hradištský krúžek, kde jsem se seznamoval s jejich dolňáckým, ale*

i hornáckým repertoárem. Tehdy jsem si poprvé osvojoval i způsob kontrášského doprovodu sedláckých. K návštěvám u Jožky Kubíka došlo až o něco později. Teprve tam jsem však poznal bezprostřednost oně zvláštní rytimizace a sílu těchto písní.“ (Holý 1982: 245)

Cesta Jury Petřů k pozici výrazného nositele hudebního folkloru Kyjovska byla tedy obdobná a ještě složitější, než tomu bylo u Vítězslava Volavého. Fungoval tam však stejný moment – poučenost, která se v případě řady osobností odvíjela z předcházejícího stupně vývoje folklorismu a u moravských interpretů mnohdy pramenila ze stejného zdroje – z oblasti brněnských folklorních kolektivů, jak můžeme vidět u dalších vzpomínek Jury Petřů: *„Úlehluv i pozdější Frolkův soubor¹⁰ začaly totiž hrát úpravy z not. V Úlehlově souboru, jehož hudební složka sestávala ze šestnácti muzikantů, jsem jeden čas primášoval kyjovské ‚skočné‘, velické ‚sedlácké‘ a strážnické ‚danaje‘. V čem byla metoda práce jiná – proti tomu, jak jsme byli zvyklí hrát v krúžku? Nejen v tom, že byl dán nepřekročitelný sled písní, ale že celá výstavba se zafixovala do stálého a pevného tvaru. Čili nastoupila zde tvrdá kázeň.*“ (Holý 1982: 245–246)

„Tehdy jsem ovšem uměl jen několik ‚skočných‘ z Úlehlova souboru, a kyjovskou skočnou jako tanec jsem do té doby znal rovněž pouze odtud. Ostatně není žádné tajemství, že manželé Úlehlovi si přičítali jisté zásluhy na jejím znovuzobjevení a provozování. Později ‚skočné‘ pěkně upravil Antoš Frolka pro svůj soubor; jejich prvního natáčení jsem se zúčastnil jako zpěvák. Teprve v Kyjově se mi však rozsah písní ke ‚skočné‘ rozšířil a tehdy také začalo velké hledání: Jak vlastně tu ‚skočnou‘ hrát? Na Kyjovsku byla totiž hudecká tradice už narušena a přehlušena rozšířením dechových hudeb. A že by Slovácký krúžek, který byl v Kyjově už za války, provozoval v muzice ‚skočné‘, to mi není známo. Při tom hledání jsme vyšli především ze srovnání tanců – z odlišností ‚skočné‘ proti ‚sedlácké‘ nebo ‚danaji‘,

10. Folklorní soubor Maryny Úlehlové a Vladimíra Úlehly vznikl v Brně v roce 1946. Více srov. heslo Moravský taneční a pěvecký sbor in Pavlicová – Uhlíková (eds.) 1997: 168–169. Frolkův folklorní soubor vznikl v roce 1947, těžiště jeho práce spočívalo ve spolupráci s brněnskou rozhlasovou stanicí. Více srov. heslo Frolka, Antoš ml. in Pavlicová – Uhlíková (eds.) 1997: 29–30.

k jejichž doprovodu tu byly vzory. A už ten první výskok ve „skočné“ nás jaksi vedl k obměně rytmického doprovodu konter a basy a na základě toho jsem pak začal i primášské cifry rozvíjet poněkud jinak – odlišně od cifer horňáckých nebo strážnických. Dnes snad každý mezi různými slováckými muzikami rozpozná tu naši.“ (Holý 1982: 246)

Jak již bylo zmíněno, na instrumentální seskupení spojující smyčcové a žesťové nástroje (tzv. štrajch) nová poválečná generace zájemců o lidové tradice navazovat nechtěla. Uskutečňovaly se sice záchranné sběry lidových písní a tanců v terénu, byli vyhledávání pamětníci, ale archaická hudební a písňová tradice již musela být ve většině případů rekonstruována – za pomoci poznatků z literatury, paralel z jiných míst či vlastní představy a invence (srov. Uhlíková 2020: 77–82). Stále však s vizí daného etnografického regionalismu, který po *Národopisné výstavě československé* zapustil pevné kořeny v klasifikaci tradiční lidové kultury obecně. Koncepce etnografických regionů byla na jednu stranu páteří dobového odborného studia, na druhou stranu však také upevňovala regionální a lokální povědomí místních obyvatel, které v přirozeném prostředí bylo často nevyhraněné. Rozvoj folklorního hnutí posiloval kompaktnost etnografických regionů a tedy i vnímání vzájemné kulturní odlišnosti. Z odborného hlediska to můžeme považovat za nový moment, který se mohl objevit v důsledku zmíněné „ztráty paměti“. Zánik lidové hudební tradice v řadě regionů umožnil rychlou a razantní proměnu interpretace hudebního folkloru a vytvoření nové tradice, tedy do určité míry specifického regionálního stylu projevujícího se ve zvuku jednotlivých kapel (barva, drsnost, či naopak kultivovaný projev, způsob zdobení nápěvu v houslích, klarinetu a dalších nástrojích, harmonizace, rytmické zvláštnosti v doprovodných nástrojích). A zcela zásadně byl s tímto vývojem spojen zmiňovaný rozvoj hudebního školství a vliv hudebních pedagogů, kteří akcentovali především kvalitu hudebního projevu. Jestliže etablování folklorismu jako předmětu etnologického výzkumu pomohlo překlenout dělicí hranici studia mezi zaniklou tradiční lidovou kulturou a jejím pokračování v rámci tzv. druhé existence, měla by se tato skutečnost odrazit i v dalším bádání o hudebním žánru, v který se část folklorního hnutí vyvinula.

U příkladů zmíněných osobností Vítězslava Volavého či Jury Petru (ale i u mnohých dalších) se vždy akcentuje jejich vztah k lidovým tradicím; oni samotní byli vnímáni jako ti, jež z nich vycházeli a upevňovali regionální hudební styly. Dnešní široký zájem o folklor, který je prezentován v kategoriích regionální odlišnosti, může být na první pohled vnímán jako pokračování cesty, kterou nastolila zmíněná generace členů souborového folklorního hnutí po druhé světové válce. Vývoj v této oblasti se však nezastavil, a tak stojíme před otázkou, na jakou tradici vlastně navazují mladší hudebníci, kteří se do zorného pole etnologického výzkumu zatím nedostali. Jaké jsou jejich „nové cesty ke staré hudbě“, když onu minulost již nemohou spojit s žitou každodenností, a to ani u nejstarších pamětníků v latentní podobě. A co je tedy podstatou žánru, o kterém mluvíme?

Z terénních sond, které jsme uskutečnily u vybraných muzikantů mladší generace, plynou mnohé skutečnosti, jež jsme již v obecnosti nastínily, ale které teprve s empirickým základem mohou vést nikoli k předpokládaným hypotézám, ale k daným faktům, s nimiž můžeme dále pracovat.

Neoddiskutovatelný je přínos osobností stojících v čele hudebních seskupení (v tomto případě cimbálových muzik na jihovýchodní Moravě), která jsou stále vnímána jako reprezentující etnografický region:

„Asi je nějaká kotva tady k tomu Hradišti, k tomu okolí, to bezesporu. [...]. Určitě bych nechtěl dělat to, že se člověk nepřizná ke svému původu nebo regionu.“¹¹

„Hlavně se snažím teď prostě opravdu držet jenom tady toho našeho malého kousku území a nerad se vydávám hodně dál. Ne, že bych neměl rád třeba Horňácko, ale nikdy tady ta hradištská kapela nezahraje Horňácko tak jak Horňáci.“¹²

Zároveň však snaha o regionální ukotvení není zásadním cílem a u řady muzik, které působí mimo vyhraněné etnografické oblasti, se s ní nesetkáme vůbec.

11. Respondent z Uherskohradištska (nar. 1981), rozhovor ze dne 7. 7. 2023.

12. Respondent z Uherskohradištska (nar. 1987), rozhovor ze dne 29. 6. 2023.

Nicméně i osobnosti prezentující v očích veřejnosti konkrétní region přemýšlejí o regionálním hudebním stylu a jeho vývoji otevřeně, jak dobře dokládá výpověď primáše Petra Mičky, jehož kapela reprezentuje především hudební folklor Horňácka:

„Tradice by měla být zachována, její předávání rozvíjeno. Na druhou stranu, žijeme v 21. století. Není možné ustrnout a z Horňácka a jiných regionů dělat neprodyšnou folklorní konzervu. Vycházíme z podání hudební tradice našeho regionu a hrajeme to nikoli tak, že bychom tu hudbu rekonstruovali, ale volně na ni navazujeme, nechceme to nijak znásilňovat ani stylizovat. Já sám hraji tak, jak to na mne přijde, více méně improvizálně, tak jak to zrovna cítím. Je to určitý mix vlastního a té tradice, těch ostatních vlivů, které na mne nějak zapůsobily. Hrajeme tedy v nějakých kontextech horňácké tradice, ale zcela volně, už jaksi samovolně, to co jsme nasáli a jak jsme si to sami uzpůsobili, náš vlastní styl.“¹³

Hudebníci se dnes shodně vyjadřují nejen k nadregionálnímu pojetí, které považují za přirozené, ale i k vědomému utváření svých hudebních projevů, které nevycházejí zdaleka jen z folklorního materiálu (kde často nenacházejí to, co by je oslovovalo), ale i z volné autorské tvorby. Vede je k tomu jak vlastní osobní ambice a konkrétní tematické projekty, tak mnohdy i spolupráce s tanečními soubory a vytváření celovečerních tematických pořadů:

„Významná spolupráce byla s kolegyní [...], která šla více po té tematické lince, což mne i víc bavilo, a tam byl trošku víc prostor pro svobodnější tvorbu v tom, že v okamžiku, kdy jí k něčemu něco chybělo, tak nezbylo nic jiného, než si to třeba vymyslet a napsat... A to mne nějakým způsobem víc bavilo, protože to znamenalo víc kreativní činnosti a možnost se nějak realizovat...“¹⁴

Obecně již také není širší veřejností negativně přijímáno, pokud se prolínání folklorního materiálu a autorských zásahů přiznává, což v souborové praxi v minulosti často nebylo možné, ačkoli se tak poměrně často dělo. Ještě větší posun nastal v přijímání žánrových přesahů, které jsou vnímány stále více jako běžná záležitost:

13. Petr Mička (nar. 1979), rozhovor ze dne 12. 7. 2023.

14. Respondent z Uherskohradištska (nar. 1981), rozhovor ze dne 7. 7. 2023.

„My máme takové heslo, že i cesta je cíl. Takže když se nám objeví nějaké možnosti, tak zkusit třeba naplnit je dramaturgicky jinak... Na jednu stranu si říkám, je to super, na tom se člověk něco naučí, na druhou stranu to zase trochu omezuje, člověk to musí to upravit úplně z jiného žánru, z jiného nástrojového obsazení, bere mi to ale jakoby trochu vlastní kreativitu, protože tam už je to nějak dané, člověk se tomu musí přizpůsobit... Takže teď se procházím repertoárem Václava Neckáře, kde by mne to před rokem napadlo.“¹⁵

I tak by se s nadsázkou dalo nastínit spektrum postupů, inspirací a prezentací, které dnes na poli folklorního hudebního žánru vidíme. Zároveň vazba k lidové tradici či pomyslné lidové tradici je zde určující složkou:

„Baví nás pracovat s něčím, ale ne za každou cenu fúzovat. Hranice nemáme úplně jasné položené. Co se týče základů folkloru, tak jsme tady na Uherskohradištsku vyrostli [...], vycházeli jsme z toho, myslím, že ten region zvládáme velice slušně, a ten základ nám už nikdo neodpáře. Nepovažujeme se za nějakou jazzovou nebo populární kapelu, muziku se snažíme dělat tak, že něco nás inspirovalo, něco nás ovlivnilo a má to prostě neustále nějaký vývoj.“¹⁶

Studovaný terén lidových tradic, zejména hudebních, se v oblasti scénického folklorismu proměnil zřetelněji, než jsme si někdy ochotni připustit. Do jisté míry je to dáno prolínáním funkcí, které zde vidíme – mnohé z nich souvisí s etnokulturními tradicemi v lokalitách, kde se řada folklorních kolektivů prezentuje i mimo scénické či „koncertní“ prostředí. Obecná podoba jejich prezentace je však již žánrová – totožné formální prvky (získané především v rámci hudebního vzdělání), vzájemný přenos a inspirace mezi jednotlivými kolektivy, v nemalé míře mediální šíření jejich produkce:

„Žánrů může být celá spousta, člověk to asi vnímá tak, že folklor, rock, jazz. Folklor určitě vnímám jako žánr. Na druhou stranu je mi jasné, že v dnešní době se prezentuje naprosto odlišně, než se prezentoval před padesáti lety.“¹⁷

15. Respondent z Uherskohradištska (nar. 1981), rozhovor ze dne 7. 7. 2023.

16. Respondent z Uherskohradištska (nar. 1987), rozhovor ze dne 30. 6. 2023.

17. Respondent z Uherskohradištska (nar. 1981), rozhovor ze dne 7. 7. 2023.

Postihnout oblouk od ochrany mizejících tradic po vznik hudebního žánru, který se vyvíjí po více než osm desetiletí, není jednoduché. Lze to přičítat různým faktorům, z nichž zřetelně vystupuje nejasnost hranic zmíněného žánru a také jeho dnešní šíře. Scénická prezentace sama o sobě je pouze jedním momentem, který se v mnoha případech přetavuje do jiných příležitostí s odlišnými funkcemi. A zmíněná šíře ve smyslu počtu aktivních interpretů je v českém prostředí skutečně velká. Dosvědčují to mj. i výsledky zatím nejrozsáhlejší výzkumu folklorního hnutí, který byl částečně publikován v monografii *Tíha a beztíže folkloru. Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích* (Stavělová a kol. 2021). Je evidentní, že zásadními momenty v nasměrování vývoje nepadno pojmenovatelného i definovatelného žánru úzce spjatého s hudebním folklorem jsou přínosy výrazných individualit spolu s často velmi dobrým hudebním vzděláním naprosté většiny dnešních „nositelů“, to vše v kontextu zákonitostí masové kultury současnosti. Otvírá se nám prostor pro diskuse, které můžeme vést na poli etnologie či folkloristiky, ale také přenášet na pole jiných disciplín. A zároveň hledat odpověď na otázky, zda a čím se zmíněný žánr zakořeněný v hudebním folkloru formálně liší od jiných hudebních žánrových kategorií.

*Text vznikl s podporou Specifického výzkumu MUNI/A/1380/2022 *Living Uncertainty* řešeného Ústavem evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity a s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378076 (Etnologický ústav AV ČR, v. v. i.).

Literatura:

- HOLÝ, Dušan 1981: Na pomoc souborům. S Vítězslavem Volavým k zahájení nové rubriky. *Národopisné aktuality* 18, č. 1, s. 69–73.
- HOLÝ, Dušan 1982: Na pomoc souborům. S primášem Jurou Petřů o obnově hudecké muziky na Kyjovsku. *Národopisné aktuality* 19, č. 3, s. 243–247.
- Jkp 1939: Pro záchranu národopisu Slovácka. Co je nutno udělat. *Moravská orlice* 77, č. 148, 28. 6., s. 5.

- KURFÜRST, Pavel 2002: *Hudební nástroje*. Praha: Togga.
- PAVLICOVÁ, Martina 2015: Folklor a folklorismus v historické a sociální perspektivě. In: KRÍŽOVÁ, Alena – PAVLICOVÁ, Martina – VÁLKA, Miroslav: *Lidové tradice jako součást kulturního dědictví*. Brno: Masarykova univerzita, s. 167–208.
- PAVLICOVÁ, Martina 2021: The Image of Staged Folk Culture: from the Presentation of Traditions to a Staged Genre. *Národopisná revue / Journal of Ethnology* 31, č. 5, s. 21–32.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.) 1997: *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- SCHWARZ, Bill 2010: Memory, Temporality, Modernity: Les lieux de memoire. In: RADSTONE, Susannah – SCHWARZ, Bill: *Memory. Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press, s. 41–58.
- STAVĚLOVÁ, Daniela a kol. 2021: *Tíha a beztíže folkloru. Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích*. Praha: Academia.
- UHLÍKOVÁ, Lucie 2020: Mezi venkovem a městem: proměny „životního prostoru“ lidových tradic v kontextu vývoje folklorního hnutí v českých zemích ve druhé polovině 20. století. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a prostor. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko*, s. 72–84.
- VÁCLAVEK, Bedřich 1963: *O lidové písni a slovesnosti*. Praha: Československý spisovatel.
- VOREL, Antonín 1912: *Naše písně*. Brno: vl. nákl.

Summary

From the 1960s onwards, efforts began to develop in Czech ethnology, which gradually began to include folklore manifestations in their second existence in professional research. The field of folklorism sometimes overlapped with the existence of folk traditions, sometimes built on them, and sometimes was only inspired by them to varying degrees. The distinction in such defined categories was not easy even in the past, and with the increasingly rapid development of society, it became blurred in the general consciousness. Within this scope, a contemporary broad music genre, music folklore, has emerged that is not easy to define in terms of content. In this paper, the authors outline its historical formation, show model moments of its development, and deal with its polyfunctionality: many collectives present themselves not only on stage (together with dancers) and in concert settings (independently), but also participate in local ethno-cultural traditions, dance parties, family celebrations (weddings, birthdays), and commercially focused events. To illustrate this, the paper uses archival source material, and field research based on interviews with selected musicians.

Key words: Music folklore; transformations of folk tradition; music genre; folk revivalism in the Czech Republic

TRANSFORMATIONS IN THE INTERPRETATION OF MUSIC FOLKLORE: FROM THE PROTECTION OF EVERYDAY CULTURE TO THE EMERGENCE OF A MUSIC GENRE (USING THE CZECH REPUBLIC AS A CASE STUDY)

Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková

We can examine the issues regarding new approaches related to music tradition through various perspectives. In the case of ethnological or ethnomusicological specialization, the focus is on folk music culture, which began to attract researchers in the Czech context beginning in about the start of the 19th century. The contemporary contexts of this interest, including its development in both the interest and the subject of study, have been discussed in numerous scholarly works, and the material itself has been presented – albeit quite selectively – in diverse editions of folk songs and instrumental music. When, in the 1960s, efforts in Czech ethnology expanded to gradually encompass folkloric expressions in their “second existence,” – i.e., “folklorism”,¹ researchers’ interest also extended to an area that sometimes overlapped with folk tradition, sometimes built upon it, and sometimes to various degrees drew inspiration from it. However, it must be honestly noted that explicit differentiation into the aforementioned (or other) categories is not only challenging, but is often blurred. Hand in hand with the rapid development of Czech society in recent decades, sensitivity to this

1. The term “folklorism” refers to a movement or direction aimed at transferring folk culture, or some of its parts, from its original life into another context, at the deliberate and conscious cultivation of traditions, often for the needs of stage performance. However, the distinction between the categories of folklore and folklorism gradually loses its meaning in the Czech context with the radical transformation of society in the 20th century, and the term ethnocultural tradition is more likely to appear in the professional discourse. This refers to the area of culture that grows out of the folk tradition, is shaped by it, is inspired by it, and consciously espouses it, even though in terms of content and sometimes even form, it goes beyond it, or shifts it to current cultural trends and the needs of both the individual and the collective.

distinction has also diminished within the general public. Today, we are faced with a musical genre that perhaps may be easier to characterise via its functions than to precisely define its content.

It is essential to recall that the regional cultural specificness, often deeply rooted due to the special historical and social contexts, began to erode with the modernisation of society, accelerating in the second half of the 19th century. In contrast to cities, the influence of mass culture began to affect the countryside somewhat later. A natural reaction to the disappearing elements of traditional folk culture was the effort to preserve them – both by documenting them, leading to the creation of collections of folk songs and the beginnings of song archives, and also by disseminating through the above-mentioned printed collections, as well as through school songbooks, teaching, and gradually through performances by various groups focused on interpreting folk material (from “table societies” through folklore groups, clubs, and circles, but also via the activities of patriotic organizations such as Sokol and Orel, as well as choirs presenting folk songs in artistic renditions). Much has been written about the fact that efforts to rescue selected elements of often romantically viewed traditional rural culture mainly originated from the intellectual strata of society, more often associated with urban environments than the actual culture bearers themselves. In reality, these activities were aimed at preserving cultural elements that had survived, had lost their function, no longer met the aesthetic or other requirements of their bearers, and had been displaced by elements new, fashionable, or simply those better fitting the needs of rural inhabitants.² Whether these efforts were motivated culturally or politically, their consequences conserved a cultural layer that was heading towards a demise or significant transformation associated with the onset of modernism and mass culture. Up until the emergence of radio broadcasting in the 1920s, we can thus speak in the Czech lands of more than half a century of societal interest in folklore elements, which, with varying

2. See e.g. Václavěk 1963: 59.

intensity but essentially continuously, reinforced the importance of understanding folk traditions in society and simultaneously opened up possibilities for their interpretation beyond their original context.

Starting in the 1930s, music folklore became an integral part of the radio broadcasting programming schedule, to which various cultural-political connotations³ have been attached; nevertheless from the musical perspective, there gradually emerged a need for it to be connected with quality performers. It was at this point, particularly in connection with the new mass communication technology, that the gap between “authentic” music and songs from the folk tradition began to visibly widen from the interpretation of this culture for the general public.

Although emphasis on aesthetic function can be found in the interpretation of folk songs or in their artistic renditions already in the 19th century,⁴ in the case of presenting folklore on mass media, it becomes crucial.⁵ Folk songs and music were being presented to the public not in their authentic form, but in progressively more refined technical performances, surpassing the original functional ties of folk material to specific occasions, and these performances were delivered by interpreters who approached music folklore in the most diverse ways. Controversies accompanying this approach can be illustrated, for example, by the critical words of the author of an article entitled “Pro záchranu národopisu Slovácka. Co je nutno udělat” (“For the Rescue of Slovácko Ethnography. What Must Be Done”), published in 1939:

“Our institutions lament that the Czech nation will cease to sing its beautiful folk songs, that it is forgetting its folk customs and the originality of its life altogether. In doing so, however, they forget that by their own improper conceptions and awkward productions,

3. Cf. the chapter “Folklor v rozhlasě” (Folklore on the Radio) in Stavělová et al. 2021: 271–275.

4. See e.g. Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie. 2015. Mimo svůj čas, prostor i význam – lidové tradice na jevišti (“Outside their time, space, and meaning – folk traditions on stage”). In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko. 9–24.

5. Cf. Pavlicová 2015: 271–275.

entrusted to people who do not even know the Slovácko region, they are contributing to the extinction of folk culture in general. There are a number of examples in Czech film, dance, and radio. Just as no one else can imitate the brushstroke of Uprka's paintings or the postures of boys and girls, nor can even a gifted dance master dance the energetic 'verbuňk' from the Podluží region, 'odzemek' or 'sedlácká' from Velká nad Veličkou. Therefore, it is necessary, first and foremost, to call for a new orientation of the leading figures in public life in ethnography, to truly save folk culture, which is on the brink of extinction. For example, we know that various artistic bodies interpret Slovácko songs and music on the radio, but they do it no service. The radio should employ folk artists from our communities for programmes in the folk style. [...] All schools should teach national songs to a greater extent. Dance masters should be recommended to practice national and folk dances more extensively, in addition to modern dance. We are more than aware that three-quarters of Moravians do not know their 'beseda'⁶. Various folk music and dance circles in Prague and larger cities should not be a substitute for traditional folklore, but rather represent a kind of model fair, a sample of folk culture goods that can only be authentic in their place of origin. Only under these circumstances can one speak of genuine ethnography and its assistance, and only in this sense can one work towards its revival." (Jkp 1939)

Moravia, and particularly its prominent southeastern regions (Slovácko and Wallachia), were truly distinctive in this regard (the romantic ideals of intellectuals, the emphasis on revitalisation of traditions, etc.). The criticised tendency to present folk music and dance by performers from different backgrounds was not a rule. Many had a direct connection to the local or regional folk music traditions, and their interpretative scope often gradually expanded.

6. 'Moravská beseda' is a set of eleven folk dances adapted for salon dancing by the dance master Richard Kaska in 1892. See <<https://www.youtube.com/watch?v=-s4YQVbeom8>>.

From the 1930s onward, through the radio and gramophone records (and later, of course, other audio media), society created a widely shared notion of what music folklore is, how each song was to be sung, what cimbalom music (or other folk songs' interpretations) should sound like, and how folk songs should look in their rendition. Folk songs and music presented in this way then retroactively influenced the musical production of bands operating in various regions, especially in Moravia. Alongside the development of the folklore movement after the advent of communism in 1948 (including competitions, festivals, and last but not least, through the involvement of numerous creative artistic personalities), a new genre gradually emerged with specific formal characteristics, the essence of which laid in presenting music and dance folklore on the "concert stage". Particularly in the musical component, there was increasingly precise performance (largely related to the development of music education) in larger ensemble formations and, above all, in ever more sophisticated musical arrangements. These facts, of course, cannot be detached from the contemporary political context in which support for "folk art" served additional functions that interpreters of folk music and dance often did not clearly realise. However, this context was more essential to the genre's content than its form.

Returning to earlier periods of interest in music folklore, the literature offers numerous pieces of evidence speaking of vanishing traditions and the loss of cultural values. Fixation on the past is an aspect of modernity. According to the French historian Pierre Nora, true memory is tied to lived experience, exists without mediation, is essentially collective, and is most often based on rural custom. Nora states that this true memory died with the advent of modernity; and in its place, new institutions emerge that focus on restoring what was lost, creating new forms of memory (more performative and mediated than lived), which at various distances replicate what was once vital (Schwarz 2010: 52–53).

Indeed, we can apply this premise both to the observed earlier periods and to the present day. The end of the 19th century, particularly the events surrounding the *Czechoslovak Ethnographic Exhibition* (1895) with the preparation of live programmes and the utilisation

of folk culture elements (folk dance, folk music, folk costumes, folk customs and rituals) in theatrical settings, marked a significant development of these new institutions focused on reviving the lost or rapidly disappearing collective memory of the Czech nation.⁷ At the same time, they brought a new dimension – the formation of scenic folklorism. Although performance of folk traditions was also carried out in earlier periods, it was not until the turn of the 1880s when dramaturgical and directorial issues began to be raised (cf. Pavlicová 2021). Simultaneously, especially in the Moravian ethnographic regions, where interest in folk culture in those years helped distinguish them more clearly, a specific image of folk tradition began to take shape in these contexts, which for several decades became decisive in considerations of how to continue presenting music folklore, which was increasingly being lost in everyday rural culture. The basis of this image was the aforementioned conserved archaic layer of “folk culture” (folk songs, instrumental music, including often extinct or vanishing types of instrument ensembles, folk dances, folk costumes); and in many cases their revitalisation, or even reconstruction. Actual contemporary rural music culture, specifically represented at that time mainly by *štrajch*⁸ bands and, especially from the interwar years, brass bands in Moravia, was overlooked or outright rejected as an alien element and one of the causes of the demise of “real” folk songs and music. From countless statements of this type, let us quote at least one:

“They had been musicians from time immemorial, leading creators and propagators of songs, chosen above others and professionally qualified. On their instruments, bagpipes, and especially on the violin, they did not play so much as ‘sing’ their songs, with undoubtedly no less understanding, but even more

7. The majority of these institutions were created as the result of the national movement and the creation of a new, national collective memory, including places of memory (monuments, museums, archives, but also associations as Sokol, etc.)
8. *Štrajch*: a label for a musical grouping combining instruments such as violin, viola, clarinet, flute, double bass, trumpet, flugelhorn, and drums. Most often they were five- to ten-piece bands. They spread throughout the Czech and Moravian countryside from the 1860s until gradually disappearing in the 1950s, replaced by brass bands (Kurfürst 2002: 765).

successfully than the singing peasants themselves [...]. It seems as if in our song, two kindred souls were united as one: human song and violin song. The rough and heavy brass instruments from military bands came; the former song stifled and the latter song died out of its own accord. But where those fiddles were preserved, there our beautiful song lives and thrives today, sung and composed, as it once was." (Vorel 1912: I)

The boom of the folklore revival movement in the second half of the 20th century and efforts to return to the "authentic" tradition, based on information from witnesses of the period, for the most part, proved to be complicated. Development of the countryside accelerated intensively after World War II; the peasant class, as one of the pillars of the existence of traditional folk culture, almost ceased to exist. Even though the Bohemia, Moravia, and Silesia regions differed in the vitality of their folk traditions, their preservation in archaic forms, especially in connection with everyday life, became irreversible. To comprehend the temporal phases of the development of not only the folk tradition but especially the emerging music genre we speak of today, it is crucial to understand how personalities perceived in subsequent decades in relation to folk culture in selected regions as exemplary bearers of the folk tradition responded to this situation and how they are still referred to in this sense today.

One such example is the trained ethnologist Vítězslav Volavý (1922–1983), the leader of the Strážnice cimbalom band which bore his name for many years. He was a prominent figure in the Danaj folk ensemble, the founder of the Orchestr lidových nástrojů kraje Gottwaldov (Orchestra of Folk Instruments of the Gottwaldov Region, 1954–1959), and also a long-time guest lead violonist of BROLN (the Brno Radio Orchestra of Folk Instruments). In an interview summarizing his work as an interpreter of music folklore, he emphasized that his main initial motivation for engaging in this area was the attempt to bring folk music to the concert stage, not just leaving it as an exotic concern.⁹ Volavý's rootedness in the

9. The Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, Brno branch, documents collection, sound, sign. PI 38, recorded interview with Vítězslav Volavý, 25 Jan 1972.

Strážnice region (even though he did not originate from there), whose everyday culture was still influenced in the mid-20th century by the collective memory of a part of the local population strongly connected to the fading traditional peasant culture, significantly determined the artistic ambitions of this creative personality. He related to it in a fundamental way, becoming its representative and a role model for generations of followers, while consciously moving it further. In the aforementioned interview, he recalled a discussion he had when a student of musicology in Brno with Prof Gracian Černušák, who criticised him for playing in a way that folk musicians did not:

*“I certainly agreed with him on that point, that probably folk musicians did not play like that. However, I wanted to play like folk musicians would play if they could play the violin as well as I.”*¹⁰

Volavý’s approach represents one of the important pillars in the development of Moravian music folklorism, and in the second half of the 20th century, it was one of the characteristic features of the work of many music bands in ethnographically-defined regions. On one hand, these were the artistic ambitions of a creative personality with a relatively broad cultural overview and education, a desire to gain visibility and succeed via the media beyond the local environment; on the other hand, there was an effort to preserve a specific selected part of the culture of previous generations, to which specific aesthetic values were assigned due to the cultural-political development since the end of the 19th century. However, conscious development of a regional folk musical style for those who attempted it was by no means easy. In many places, there was nothing to build upon; elsewhere, the age of the earlier bearers of folk music traditions did not allow for recognition of the original form of their musical production. Regardless of local or regional specifics, many musicians were inspired by only a few remaining folk musicians from the regions of Hornácko, Kopanice, Moravian Wallachia, Těšín Silesia, etc. One of the most famous was the Hornácko lead violonist Jožka Kubík (1907–1978), in whose footsteps members

10. Ibid.

of newly-formed cimbalom bands from throughout the Dolňácko part of the Slovácko region followed. Volavý, in an interview with ethnomusicologist Dušan Holý, expressed his attitude toward the role of the famed Romani lead violonist as follows:

“I will go to the sources of living water, to the sound of Jožka Kubík from Hrubá Vrbka, who really meant a lot in my musical life. I’ve talked about this many times. He had a fundamental influence on my playing style as a lead violinist. I didn’t copy him, but I didn’t hesitate to use his approach to melody and its ornamentation.” (Holý 1981: 69)

Dušan Holý conducted interviews in the 1980s in the journal *Národopisné aktuality* (*Ethnographic News*) with selected musicians, asking them questions about their activities in the field of music folklorism. One of the respondents was Jura Petřů (1922–1984), a contemporary of Volavý’s and a cimbalom lead violonist from Kyjov:

“I was actually led to it by my friends from Kyjov and Nětčice. It was a combination of many circumstances. It took a while before I got to Kyjov and the Kyjov district. My family background was musical, but not from Kyjov. My father was from the Bohemian-Moravian Highlands near Pelhřimov and he taught me Czech songs, and my mother, who was extraordinarily fond of singing, came from Staré Město. She brought me to Moravian songs. Similarly, during my childhood and youth, my eyes were opened to other directions. But I fondly remember the experiences from Brodské – the music of the lead violonist Arpád Fanto and the local singers, as well as my singing-loving classmates from Lanžhot, Tvrdonice, Kostice, and Stará Břeclav. And then came the time of the Slovácko circle in Uherské Hradiště, where I became acquainted with their Dolňácko and also Horňácko repertoire. That’s when I first learned the harmonic-rhythmic accompaniment of the ‘sedlácká’ dance. The visits to Jožka Kubík came a little later. It was only there, however, that I discovered the immediacy of the strange rhythmization and the power of these songs.” (Holý 1982: 245)

Jura Petřů’s path to becoming a prominent bearer of music folklore in Kyjov was similar, but even more complex than that of

Vítězslav Volavý. However, the same moment was at work there – knowledgeability which for many personalities was derived from the preceding stage of folklorism development, and for Moravian performers, this influence often stemmed from the same source: the Brno folklore ensembles, as we can see from other recollections of Jura Petru:

“The Úlehlas’ ensemble, and later Frolka’s ensemble¹¹ started playing arrangements from sheet music. In the Úlehlas’ ensemble, consisting of sixteen musicians, I played as lead violinist for a while on the Kyjov ‘skočná,’ Veliká ‘sedlácká,’ and Strážnice ‘danaj’ dances. What was different in the working method – compared to what we were used to in the Slovácko circle? Not only that an unbreakable sequence of songs was established, but the entire structure was fixed into a stable and rigid form. There was a strict discipline at work there.” (Holý 1982: 245–246)

“At that time, however, I only knew a few ‘skočná’s from the Úlehlas’ ensemble; and I had only known the Kyjov ‘skočná’ as a dance until then. There’s no secret that the Úlehlas took some credit for its rediscovery and performance. Later, Antoš Frolka made a nice arrangement of the ‘skočná’ for his ensemble; I participated in their first recording session as a singer. But it wasn’t until Kyjov that the range of songs for ‘skočná’s expanded for me, and that’s when the great search began: How actually should we play the ‘skočná’? In Kyjov, the folk music tradition was already disrupted and drowned out by the expansion of brass bands. And I am not aware that the Slovácko circle, which was already in Kyjov before the war, played ‘skočná’s in their music band. During the search, we relied primarily on comparing dances – the differences between the ‘skočná’ and ‘sedlácká’ or ‘danaj’, for which there were models of musical accompaniment. And that first jump in the ‘skočná’

11. The folklore ensemble of Maryna Úlehllová and Vladimír Úlehla started in Brno in 1946. See the entry on “Moravský taneční a pěvecký sbor” (“Moravian Dance and Singing Choir”) in Pavlicová – Uhlíková 1997: 168–169. Frolka’s folklore ensemble started in 1947, in connection with the Brno radio station. Cf. the entry “Frolka, Antoš ml.” in Pavlicová – Uhlíková 1997: 29–30.

somehow led us to change the rhythmic accompaniment of 'kontry'¹² and double bass, and based on that, I started developing the lead violinist grace notes somewhat differently – different from those of the Horňácko or Strážnice regions. Today, perhaps everyone can recognise ours played by various Slovácko cimbalom bands.” (Holý 1982: 246)

As previously mentioned, the post-war generation of folk tradition enthusiasts did not want to continue the instrumental ensembles combining string and brass instruments (*štrajchy*). Although there were collecting activities focused on rescuing the vanishing folk songs and dances in the field, and witnesses were sought out, the archaic music and song tradition had to be reconstructed in most cases – with the help of literature, parallels from other places, or their own ideas and inventions (cf. Uhlíková 2020: 77–82). However, it was still done within the vision of the given ethnographic regionalism that firmly rooted itself in the classification of traditional folk culture after the *Czechoslovak Ethnographic Exhibition*. The concept of ethnographic regions was, on one hand, the backbone of contemporary specialised studies; but on the other hand, it also reinforced the regional and local awareness of local inhabitants, often undefined in their natural environment. The development of the folklore movement strengthened the compactness of ethnographic regions and thus the perception of mutual cultural differences. From the professional point of view, we can consider this as a new moment that could have emerged due to the aforementioned “memory loss”. The disappearance of folk music traditions in many regions allowed for a rapid and fundamental transformation of the interpretation of music folklore and the creation of a new tradition: to some extent, a specific regional style manifested in the sound of individual bands (their ‘colour’ and ‘roughness’; or conversely, cultivated musical production, the way of embellishing the melody with violins, clarinets, and other instruments, harmonisation, rhythmic peculiarities in accompanying instruments). Fundamentally, this development was associated

12. *Kontry* (contra or contras) – violin or viola playing harmonic-rhythmic accompaniment.

with the above-mentioned development of music education and the influence of music teachers who emphasised the quality of musical production. If the establishment of folklorism as a subject of ethnological research helped bridge the dividing line of studying the vanished traditional folk culture and its continuation within its “second existence”, this fact should also be reflected in further research on the musical genre into which part of the folklore movement evolved.

The examples of the above-mentioned personalities such as Vítězslav Volavý or Jura Petrů (as well as many others), always emphasised their connections to folk traditions; they themselves were perceived as those who emerged from them and reinforced regional musical styles. The current broad interest in folklore, presented in the categories of regional distinctiveness, may be initially perceived as a continuation of the path established by the above-mentioned generation of members of the folklore ensemble movement after World War II. However, development in this area has not stopped, and we are faced with the question of which tradition younger musicians, who have not yet entered the field of ethnological research, are actually continuing. What are their “new ways to old music” when they can no longer connect that past with everyday life as it is lived, even in the latent form of the oldest witnesses? And what is the essence of the genre we are discussing?

From field surveys conducted with selected musicians of the younger generation, many facts emerge that we have already outlined in general, but which can only lead with an empirical foundation, not to presumed hypotheses, but to given facts with which we can further work.

The contribution of the personalities leading music bands (in this case, cimbalom bands in southeastern Moravia) is indisputable. They are still perceived as representing an ethnographic region:

*“There is probably some anchor here to Hradiště, to these surroundings, undoubtedly. [...] Certainly, I wouldn't want to act like a person who doesn't acknowledge their origin or region.”*¹³

13. Respondent from the Uherské Hradiště district (b. 1981), interview conducted 7 July 2023.

*“Basically, I’m trying now to really stick only to our little piece of territory here and I don’t like to go much further abroad. Not that I don’t like, for example, Horňácko, but the Uherské Hradiště cimbalom band will never play ‘Horňácko’ like the people from Horňácko.”*¹⁴

At the same time, the effort to anchor oneself regionally is not a fundamental goal, and with many musicians operating outside defined ethnographic areas, we do not encounter it at all. Nevertheless, even personalities presenting a specific region in the eyes of the public openly reflect on the regional musical style and its development, as evidenced by the statement of lead violinist Petr Mička, whose band primarily presents the folk music of Horňácko:

*“Tradition should be preserved, its transmission developed. [...] On the other hand, we live in the 21st century. It is not possible to stagnate, and turn Horňácko and other regions into cans of hermetically sealed folklore. [...] We draw from the rendition of the musical tradition in our region and play it not by reconstructing the music but loosely connecting to it, we don’t want to violate or stylise it in any way. I myself play as it comes to me, more or less improvisationally, as I feel it in the moment. It’s a specific mix of our own and the tradition, the other influences that somehow have affected me. So, we play in some contexts of the Horňácko tradition, but completely freely, almost spontaneously, what we have absorbed and how we have adapted it ourselves, our own style.”*¹⁵

Musicians uniformly today express themselves not only regarding the supra-regional concept, which they consider natural, but also regarding the conscious shaping of their musical expressions, which do not stem solely from traditional folk music (where they often do not find what appeals to them), but also from free creative work. This is driven by both personal ambitions and specific thematic projects, as well as collaboration with dance ensembles and the creation of full-length thematic programmes:

“I had a significant collaboration with a colleague [...], who followed more along the thematic line, which I enjoyed more,

14. Respondent from the Uherské Hradiště district (b. 1987), interview conducted 29 June 2023.

15. Petr Mička (b. 1979), interview conducted 12 July 2023.

and there was a bit more room for freer creativity in that when she lacked something, there was nothing left to do but invent and write it.... And I somehow enjoyed that more because it meant more creative activity and the possibility to somehow make it....”¹⁶

Generally, it is no longer negatively received by the wider public if the interweaving of folk music tradition and authorial interventions is acknowledged, which was often not possible in ensemble practice in the past, even though it happened quite frequently. An even greater shift has occurred in the acceptance of genre overlaps, which are increasingly perceived as something normal.

“We have a motto that the journey is also the goal. So, when we discover some possibilities, we try to fulfil them differently in terms of presentation.... On one hand, I say it’s great, you learn something from it; on the other hand, it limits you a bit, you have to adjust it from a completely different genre, from a different set of instruments, which takes away my own creativity a bit because it’s already given, you have to adapt to it.... So now I’m running through the repertoire of pop star Václav Neckář, which occurred to me a year ago.”¹⁷

This is also the way, how with a touch of exaggeration, the spectrum of approaches, inspirations, and presentations that we see in the field of the genre closely connected with music folklore today can be outlined. At the same time, the link to folk tradition, or the imaginary folk tradition, is the determining component here:

“We enjoy working with something, but not fusing it together at all costs. We don’t have the boundaries completely set. As for the foundations of folklore, we grew up here in Uherské Hradiště [...], we started from that, I think we do that region very well, and no one’s gonna take that foundation away from us. We don’t consider ourselves a jazz or pop band; we try to make music here in a way that something has inspired us, something has influenced us, and it simply has some constant development.”¹⁸

16. Respondent from the Uherské Hradiště district (b. 1981), interview conducted 7 July 2023.

17. Respondent from the Uherské Hradiště district (b. 1981), interview conducted 7 July 2023.

18. Respondent from the Uherské Hradiště district (b. 1987), interview conducted 30 June 2023.

The studied field of folk traditions, especially music, has transformed more noticeably into the area of “scenic folklorism” than we are sometimes willing to admit. To some extent, this is due to the intertwining of functions that we see here – many of them related to ethno-cultural traditions in locations where many folk ensembles present themselves outside stage or “concert” environments. However, the general form of their presentation is already genre-specific – identical formal elements (mainly acquired through music education), mutual transfer and inspiration among individual bands, and to a large extent, mass media dissemination of their production:

“There can be many genres; a person probably perceives it as [music] folklore, rock, jazz. I definitely perceive [music] folklore as a genre. On the other hand, I understand that today it is presented completely differently than it was fifty years ago.”¹⁹

To delineate the arc from the rescue of disappearing traditions to the emergence of a music genre that has been evolving for more than eight decades is not simple. This can be attributed to various factors, among which the ambiguity of the boundaries of the above-mentioned genre and its current breadth clearly stand out. Stage presentation itself is only one moment that, in many cases, transforms into other opportunities with different functions. And the above-mentioned breadth in terms of the number of active performers is indeed significant in the Czech environment. This is evidenced, among other things, by the results of the most extensive research into the folklore movement, partially published in the monograph *Tíha a beztíže folkloru. Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích (The Weight and Weightlessness of Folklore. The Folklore Revival Movement in the Second Half of the 20th Century in the Czech Lands, Stavělová et al., 2021)*. It is evident that the decisive moments in directing the development of a genre not easy to name, closely linked to music folklore, are the contributions of prominent individuals, along with the often very impressive music education of the vast majority of today’s “bearers”, all in the context of the rules of contemporary mass

19. Respondent from the Uherské Hradiště district (b. 1981), interview conducted 7 July 2023.

culture. This opens up space for discussions that we can conduct in the field of ethnology or folkloristics, but also transfer to other disciplines. And at the same time, seek answers to questions about whether and how the genre in question, rooted as it is in music folklore, formally differs from other music genre categories.

*The text was written with the support of the Specific Research programme (MUNI/A/1380/2022) “Living Uncertainty” 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:

- HOLÝ, Dušan. 1981. Na pomoc souborům. S Vítězslavem Volavým k zahájení nové rubriky. *Národopisné aktuality* 18 (1): 69–73.
- HOLÝ, Dušan. 1982. Na pomoc souborům. S primášem Jurou Petřů o obnově hudecké muziky na Kyjovsku. *Národopisné aktuality* 19 (3): 243–247.
- Jkp. 1939. Pro záchranu národopisu Slovácka. Co je nutno udělat. *Moravská orlice* 77 (148): 5.
- KURFÜRST, Pavel. 2002. *Hudební nástroje*. Prague: Togga.
- PAVLICOVÁ, Martina. 2015. Folklor a folklorismus v historické a sociální perspektivě. In KRÍŽOVÁ, Alena – PAVLICOVÁ, Martina – VÁLKA, Miroslav: *Lidové tradice jako součást kulturního dědictví*. Brno: Masaryk University. 167–208.
- PAVLICOVÁ, Martina. 2021. The Image of Staged Folk Culture: From the Presentation of Traditions to a Staged Genre. *Národopisná revue / Journal of Ethnology* 31 (5): 21–32.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.). 1997. *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- SCHWARZ, Bill. 2010. Memory, Temporality, Modernity: Les lieux de memoire. In: RADSTONE, Susannah – SCHWARZ, Bill. *Memory. Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press. 41–58.
- STAVĚLOVÁ, Daniela et al. 2021. *Tíha a beztíže folkloru. Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích*. Prague: Academia.
- UHLÍKOVÁ, Lucie. 2020. Between the Countryside and the City: Changes of the Living Space of Folk Traditions and the Development of the Folklore Movement in the Czech Lands in the Second Half of the 20th Century. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a prostor. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko*. 85–99.
- VÁCLAVEK, Bedřich. 1963. *O lidové písni a slovesnosti*. Prague: Československý spisovatel.
- VOREL, Antonín. 1912. *Naše písně*. Brno: self-published.

Summary

From the 1960s onwards, efforts began to develop in Czech ethnology, which gradually began to include folklore manifestations in their second existence in professional research. The field of folklorism sometimes overlapped with the existence of folk traditions, sometimes built on them, and sometimes was only inspired by them to varying degrees. The distinction in such defined categories was not easy even in the past, and with the increasingly rapid development of society, it became blurred in the general consciousness. Within this scope, a contemporary broad music genre, music folklore, has emerged that is not easy to define in terms of content. In this paper, the authors outline its historical formation, show model moments of its development, and deal with its polyfunctionality: many collectives present themselves not only on stage (together with dancers) and in concert settings (independently), but also participate in local ethno-cultural traditions, dance parties, family celebrations (weddings, birthdays), and commercially focused events. To illustrate this, the paper uses archival source material, and field research based on interviews with selected musicians.

Key words: Music folklore; transformations of folk tradition; music genre; folk revivalism in the Czech Republic

PLZEŇSKÝ LIDOVÝ SOUBOR A JEHO SKLADATELÉ

Marta Ulrychová

Proč právě Plzeňský lidový soubor? Odpověď je jednoduchá: Jedná se o těleso, které téměř půlstoletí plnilo relace krajového i celostátního vysílání, a jak dále uslyšíme, soustředila se kolem něho skupina skladatelů, kteří se výrazně prosadili nejen na poli stylizace hudebního folkloru, ale i v oblasti tzv. vážné hudby.

Nabízí se však i druhá otázka: Dá se vůbec při mezerovitosti dokumentačního materiálu, selhávající lidské paměti, a tudíž často rozporuplných výpovědí pamětníků postihnout byt' i nepříliš stará historie stále se proměňujícího konglomerátu lidského snažení, fandovství, ambicí i profesionálních zkušeností? Odpověď provází rozpaky, neboť jak jsem již naznačila, místy bylo nutné předem oželet exaktní metodu drobnohledu a velkoryse se spokojit pouze s hrubými obrysy. Jinými slovy řečeno, necht' odpustí všichni, kteří nebudou v tomto příspěvku jmenováni.

Plzeňský lidový soubor (PLS) byl založen v roce 1953 hudebním redaktorem Miroslavem Šmídem (1922–2001). I když v jeho řadách usedali především profesionální hudebníci, kteří se rekrutovali výlučně z již existujícího Plzeňského rozhlasového orchestru¹, nynější Plzeňské filharmonie, nemůžeme zde hovořit o stálém profesionálním a zejména mobilním tělese. Jen zřídka bychom v jeho činnosti zaznamenali samostatná pódiová vystoupení, natož zahraniční zájezdy. PLS byl stále připoután k plzeňskému rozhlasovému studiu², obvykle v odpoledních, ale častěji nočních hodinách, tedy poté, co hudebníci v dopoledních frekvencích

1. Plzeňský rozhlasový orchestr byl založen v roce 1946. Čítal dvaatřicet členů. Jeho zakladatele a prvního dirigenta Gabriela Vágnera vystřídal v roce 1948 Josef Hrnčíř, po jeho odchodu do Prahy stanul na postu šéfdirigenta Antonín Devátý (Šmíd 2022).
2. Plzeňský rozhlas sídlil po roce 1945 na různých místech. V roce 1946 byla vypsaná architektonická soutěž, v níž zvítězil projekt architekta V. Tausenaua. Tato funkcionalistický pojatá budova, stojící na náměstí Míru, byla kompletně dostavěna v roce 1956 (Šmíd 2022).

odvedli své každodenní pracovní penzum na poli symfonické nebo komorní hudby, zpěváci pak v rámci své občanské profese.

Základ tělesa tvořila smyčcová skupina se dvěma klarinety a příčnou flétnou, k níž se podle potřeby přidávaly bicí, dudy, dvě trubky, dva lesní rohy nebo fagot. Půlstoletí znamená v každém uměleckém tělese výměnu dvou nebo tří muzikantských generací. Nejinak tomu bylo i v historii PLSu. Generace zkušených orchestrálních hráčů, kteří stáli u kolébky jak Plzeňského rozhlasového orchestru, tak i PLSu, začala v 60. letech odcházet na odpočinek. Na jejich místo postupně nastupovala generace nových členů Plzeňského rozhlasového orchestru, jimž se dostalo vzdělání na konzervatoři nebo vojenské hudební škole. Právě na konto této druhé generace spadá v oblasti folklorní hudby největší počet rozhlasových nahrávek plzeňského studia. Sluší se zde jmenovat výtečnou dvojici klarinetistů Karla Pitru a Vojtěcha Pecha, kteří vystřídali své starší kolegy Oldřicha Jindru a Jaroslava Soukupa, dále flétnistu Vojtěcha Lindaura (1932–2004), jenž v 60. letech vystřídal Antonína Jílka. Nejen svým průběžným dlouholetým vkladem do rozhlasové práce, ale i vynikajícími interpretačními kvalitami zůstává neocenitelné působení Jana Sedláčka (* 1927), jednoho ze zakládajících členů a zároveň primária obou rozhlasových těles. Zatímco dechová sekce se v průběhu 70. a 80. let stabilizovala, početnější smyčcová skupina byla vzhledem k velkému počtu orchestrálních hráčů personálně variabilnější. Totéž lze říci i o zpěvácích, jejichž působení bylo – jak tomu ostatně bývá také v jiných žánrech – jednoznačně závislejší na volbě skladatele nebo dirigenta.

Od počátku působení PLSu se u dirigentského pultu vystřídalo sedm dirigentů, z toho tři – redaktor Československého rozhlasu v Plzni Miroslav Šmíd, českobudějovický dirigent Jaroslav Vodňanský (* 1936) a plzeňský rozhlasový režisér Robert Císař – pouze příležitostně. Největší počet nahrávek spadá na vrub čtyř osobností, které byly s rozhlasem spojeny posty redaktora, dramaturga či hudebního režiséra – Zdeňka Lukáše, Jaroslava Krčka, Jana Málka a Zdeňka Bláhy.

Počínaje založením PLSu to byl hudební skladatel Zdeněk Lukáš (1928–2007), v oné době redaktor Československého rozhlasu v Plzni.

Jeho intenzivní působení v čele PLSu v 60. letech bylo později doplněno občasnými návraty, vyjímaje ovšem 70. léta, kdy se Lukášovy aktivity v Plzni staly z politického hlediska nežádoucí.

Pro charakteristiku PLSu, úzce specializovaného na folklorní žánr, je nutné zdůraznit, že to byla právě Lukášova mnohostrannost, jež utvořila určitý závazný model i pro jeho následovníky. Spočíval nejen v zainteresovanosti na rozhlasové práci, v personální unii dirigenta a skladatele, upravovatele folklorního materiálu, ale i v skladatelských ambicích, které stylizaci hudebního folkloru překračovaly a směřovaly k samostatné tvorbě, jež s folklorem souvisela buď v rovině inspirační, anebo vůbec. V případě Zdeňka Lukáše však musíme jít ještě dál, neboť v jeho případě máme před sebou výraznou osobnost české hudby druhé poloviny 20. století a přelomu 20. a 21. století, jednoho z našich nejpłodnějších skladatelů, komponujícího hudbu symfonickou, komorní i vokální. Lukáš má na svém kontě cca 350 opusových čísel,³ jimiž se zařadil mezi nejpłodnější autory. Troufám si tvrdit, že v současné době nenajdete v naší republice sbor, který by na svém repertoáru neměl alespoň jednu Lukášovu skladbu. Totéž pak platí i o mnoha komorních souborech, jimž tento skladatel šil skladby přímo „na tělo“. Z jeho symfonické tvorby připomeňme čtyři symfonie vzniklé v 60. letech, slavnostní ouverturu *Hold mládí* (1973), *Musicu Bohemu* (1978), *Finale Festoso* (1982), z tvorby koncertantní *Koncert pro sopránový saxofon* (1964), *Concerto pro housle, violu a orchestr* (1968), *Koncert pro fagot* (1976), *Koncert pro klarinet* (1976), *Koncert pro flétnu* (1981), *Koncert pro housle* (1981) a *Koncert pro violu*. Nepřeborná je tvorba vokální, z níž uvedme alespoň některé skladby ovlivněné folklorním materiálem, např. *Zařikávání milého pro ženský sbor, flétnu, kontrabas a bicí* (1966), *Hadroplet* (1973) nebo mužský sbor *Jaro se otevírá* (1975). Skutečně zde nelze podávat byť jen stručný přehled jeho tvorby. Ostatně ho nalezneme ve všech hudebních slovnících (Martínková 1985: 176–177). Z Lukášových jevištních děl připomeňme alespoň

3. Podle sdělení Zdeňka Vimra, někdejšího sbormistra Nové České písně a operního sboru Divadla J. K. Tyla v Plzni, který spravuje Lukášův hudební odkaz.

operu *Veta za vetu* (premiérovanou roku 1999 v plzeňském DJKT) a nikým dosud neprovedenou operu *Záviš z Falkenštejna*, o jejíž uvedení se právě usiluje.⁴

Na utváření Lukášovy hudební řeči měl zásadní vliv Miloslav Kabeláč (1908–1979), který byl po několik let jeho konzultantem. Ve svém kompozičním vývoji si Lukáš jako mladý skladatel ověřoval novodobé kompoziční techniky, včetně pokusů v elektrofonickém studiu plzeňského rozhlasu, jež bylo v té době hojně využíváno i skladateli mimoplzeňskými. Období Lukášovy zralé syntézy, spadající na konec a přelom století, se vyznačuje modálním základem a metroritmickou proměnlivostí, což úzce souvisí právě s vlivem lidové hudby. Lukáš se nikdy nevzdal srozumitelné a českému posluchači důvěrně blízké melodiky. V úpravách folklorního materiálu se obracel zejména k lidovým písním z Chodska a Plzeňska, pro něž nacházel vhodné interpretu jak mezi renomovanými sólovými pěvci, tak i členy smíšeného sboru Česká píseň. Ze sólistů to byla především Věra Příkazská (* 1931) a o generaci starší Jaromír Horák (1912–1982), který podle mého soudu dodnes zůstává v oblasti vokálního projevu nejreprezentativnějším představitelem čistého regionálního stylu Chodska. O jeho mimořádných kvalitách svědčí i skutečnost, že po Lukášově odchodu do Prahy v roce 1964 zůstal vyhledávaným partnerem i pro další dirigenty.

Se stejným záměrem jako PLS byl v roce 1954 Miroslavem Šmídem založen i smíšený pěvecký sbor Česká píseň. První rok existence tělesa zůstala jeho činnost omezena jen na studiové snímky. Repertoár proto tvořily výhradně úpravy lidových písní právě z pera jeho zakladatele a zanedlouho i jeho dirigenta Zdeňka Lukáše. Právě Lukášovy skladatelské ambice si brzy vyžádaly, aby se sbor začal orientovat i v původní sborové tvorbě, což s sebou záhy přineslo uplatnění i na poli koncertním. Pod Lukášovým vedením se Česká píseň díky cílevědomosti a nesmlouvavé disciplíně poměrně rychle začlenila do plzeňského hudebního života a téměř bezkonkurenčně stanula na špici interpretační úrovně podobných těles v celém

4. Podle sdělení Zdeňka Vimra.

západočeském regionu. Brzy reprezentovala naši republiku rovněž v zahraničí. To ostatně potvrzují příznivé ohlasy na zahraniční vystoupení, úspěšná účast v soutěžích i realizace první profilové desky v roce 1969, na níž se sbor prezentoval širokým spektrem skladeb od baroka až po soudobou hudbu. Ve vztahu k Lukášově skladatelské tvorbě je třeba připomenout, že se v 60. a 70. letech sbor Česká píseň stával prvním interpretem skladatelových četných úprav lidových písní známých z rozhlasového vysílání, ale i oné části jeho tvorby, jež pomalu opouštěla pole folklorních inspirací a směřovala k samostatnému tvůrčímu činu.

Od roku 1965 se u dirigentského pultu PLSu a režijního stolu plzeňského studia začal úspěšně prosazovat další Kabeláčův žák Jaroslav Krček (* 1939). S jeho původem konvenuje zájem o jihočeský folklor se zvláštním zřetelem k Českobudějovicku. Protože Krček zůstal spjat s PLSem více než třicet let, lze konstatovat, že vývoj jeho přístupu k folklorním fondům je na příkladu plzeňských nahrávek ještě čitelnější než na podkladě pozdějších LP gramodesek. Při svých kontaktech s pražským a českobudějovickým hudebním prostředím přivedl do plzeňského nahrávacího studia řadu nových zpěváků, z nichž jmenujme zejména Zorku Soukupovou (1922–1981), Jiřího (Icu) Pospíšila (1927–2004) a Lubomíra Vraspíra (1930–2018). Krček se obrátil k historickým pramenům folkloru, vyhledával jeho nejstarší památky, které pak v nápadité instrumentaci uvedl a stále uvádí do současného hudebního života. Spolehlivou základnou se mu stal pražský soubor Chorea Bohemica (zal. 1967), později pak vzniklá Musica Bohemica (zal. 1978), tehdy působící jako jeden ze souborů Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK. Z Krčkovy autonomní hudebnědramatické tvorby připomeňme především elektronickou operu *Nevěstka Raab* vzniklou v roce 1971 na libreto plzeňského básníka Zdeňka Barborky (1938–1994), operu *Císařovy nové šaty* (premiérovanou v plzeňském Divadle Josefa Kajetána Tyla v roce 2012) či balet *O králi Ječmínkovi* z roku 1983 (Martínková 1985: 151–152).

V roce 1967 vystřídal Krčka na místě dramaturga Plzeňského rozhlasového orchestru v pořadí již třetí Kabeláčův žák – Jan Málek (* 1938). I jeho činnost lze sledovat ve dvou liniích:

skladatelské i dirigentské. Málkovy úpravy, lapidární ve všech výrazových prostředcích, přinesly tematickou pestrost. Evidentní byla jeho záliba v koledách, písních vojenských a mysliveckých. Další tematické celky tvořily písně ovčácké, pijácké a masopustní. Pozornost kritiky i zájem posluchačů vzbudily i jeho skladby vzniklé v elektrofonickém studiu Čs. rozhlasu v Plzni. Bohatá je Málkova komorní, orchestrální a vokální tvorba, v níž se nejednou inspiroval opět folklorní tematikou. Jeho úpravy zněly na rozhlasových vlnách v podání Jiřího Barty (1943–2001), Jiřího Langmajera st. (* 1946), Josefa Sonka (1939–2023), sólisty operetního souboru plzeňského Divadla Josefa Kajetána Tyla Jiřího Miegla (1927–2011) i pěveckého sboru Česká píseň.

Služebně nejstarším zůstává v našem přehledu dirigentů a upravovatelů redaktor Českého rozhlasu v Plzni Zdeněk Bláha (* 1929). Protože jsem se jeho osobnosti věnovala ve svém loňském příspěvku na kolokviu v Náměšti nad Oslavou (viz Ulrychová 2022), dovoluji si ho přeskočit a věnovat další pozornost dalšímu Kabeláčovu žákovi, skladateli Janu Slimáčkovi (* 1939). Úpravy tohoto rodáka z moravské Kelče provázely PLS bezmála třicet let. Také jeho tvorba prošla několika vývojovými fázemi, v nichž si ověřoval různé skladatelské postupy a technické prostředky. Je autorem řady komorních skladeb, bohatá je i jeho tvorba symfonická a vokální. Jeho hudební řeč je osobitou syntézou spojující funkční využití kompozičních technik současné hudby s českými a moravskými lidovými hudebními intonacemi. Slimáček podstatnou část své tvorby určil dětským interpretům. Jeho sbory pro děti obdržely třikrát první v soutěži Svátky písní Olomouc a jeho instruktivní skladby byly odměněny v soutěži Českého hudebního fondu (Martínková 1985: 254–55).

Plodných čtrnáct let, od roku 1976 až do svého odchodu do Prahy v roce 1980, strávil na postu hudebního dramaturga plzeňského rozhlasu Jiří Teml (* 1935), rodák z Vimperka. Původním vystudováním ekonom se základním hudebním disciplínám učil u Bohumila Duška (1923–1981) v Karlových Varech, kompozici pak studoval soukromě u Jiřího Jarocho (1920–1986). Jako skladatel začínal drobnými skladbami populární a taneční hudby, postupně

se však jeho zájem přesunul k větším formám hudby symfonické, komorní a vokální. Jeho první úspěšnou skladbou byla *Fantasia appassionata* pro varhany, odměněná roku 1972 v soutěži Pražského jara. Koncem 70. let našel silné podněty v kompozičních technikách tzv. nové polské školy. Ve vokálních skladbách včetně úprav hudebního folkloru však zachovává míru jednoduché a srozumitelné stylizace, inspirované právě prostotou lidové zpěvnosti. V nedávném rozhovoru pro *Opera Plus* Teml uvádí cca 200 úprav lidových písní. Dětskému divákovi je pak určena jeho opera *Kocour v botách*, jejíž premiéra proběhla roku 2009.

* * *

Co dodat závěrem? Tisíc pět set položek, které dnes obsahuje kartotéka zvukových snímků lidových písní a instrumentálních melodií v úpravách výše jmenovaných skladatelů a interpretovaných PLSem, představuje rozsáhlý fond demonstrující různé přístupy k lidové písni na úrovni profesionálně odvedené rozhlasové práce. Můžeme z nich vyčíst i některé „statistické“ údaje: Ve zpracovaném materiálu dominují jižní Čechy před Chodskem, Plzeňskem a Klatovskem, největší počet úprav vyšel z pera Zdeňka Bláhy a Jana Slimáčka.

Plzeň měla štěstí na výrazné osobnosti, které si našly své místo v galerii skladatelů tzv. vážné hudby. Ve svém „plzeňském“ období byly inspirovány mnoha faktory – přítomností rozhlasového tělesa, jež bylo celostátně pověřeno pořizováním zvukových snímků barokní a soudobé hudby, založením Plzeňské konzervatoře (1961), mezi jejímiž vyučujícími a později i absolventy skladatelé rovněž nacházeli interprety své komorní tvorby, zřízením v naší republice tehdy ojedinělého elektrofonického studia, v neposlední řadě pak přítomností PLSu a sboru Česká píseň. Právě na úpravách lidových písní si skladatelé ověřovali své nápady a kompoziční postupy, které se staly odrazovým můstkem jejich autonomní tvorby. Vklady a naopak retardující prvky tohoto jejich kompozičního zpracování jsou soustem pro hudebního historika a teprve čekají na své zhodnocení. Jedno však zůstává jisté – tato příznivá konstelace, jež se v Plzni udržela po dobu půlstoletí, zůstává v dějinách plzeňského rozhlasového studia neopakovatelná.

Prameny:

Kartotéka rozhlasových snímků Plzeňského lidového souboru. Český rozhlas Plzeň.

Literatura:

Martínková, Alena a kol. 1985: *Čeští skladatelé současnosti*. Praha: Panton.
Ulrychová, Marta 2022: Dudy, zpěv a poudačky aneb opožděná gratulace do západních Čech. In: Irena Příbylová – Lucie Uhlíková (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a slovo*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 50–61.

Elektronické zdroje:

Pilát, Tomáš 2020: „Jiří Teml: Hudba si mě našla a za to jsem jí vděčný.“ *Opera Plus* [online] 25. 1. [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://operaplus.cz/jiri-templ-hudba-si-me-nasla-a-za-to-jsem-ji-vdecny/>>.
Šmíd, Ilja 2022: „Čas je milosrdný a krutý zároveň.“ *Harmonie* [online] 1. 11. [cit. 7. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.casopisharmonie.cz/studie/cas-je-milosrdny-a-kruty-zaroven.html>>.

Summary

The Pilsen Folk Ensemble and Its Composers

The author gives an overview of the origin and development of the Pilsen Folk Ensemble (founded in 1953 in former Czechoslovakia), as well as composers who participated in the arrangements of folk songs. She has explored and worked with the phonographic library of Czech Radio in Pilsen, testimonies of witnesses, and lexicographical literature, relying on her personal experience, too. The composers in focus are Zdeněk Lukáš, Zdeněk Bláha, Jaroslav Krček, Jan Málek, Jan Slimáček, and Jiří Teml. They applied their own ideas and compositional methods in their work for the Pilsen Folk Ensemble, which often became the springboard for their own compositions. Such a favourable coincidence contributed to a distinctive and unrepeatable chapter in the history of Pilsen Radio (founded in 1946). The work of the composers was further enhanced by the existence of a radio symphonic ensemble – the Pilsen Radio Orchestra (today the Pilsen Philharmonic Orchestra), the establishment of the Pilsen Conservatoire in 1961, and the establishment of a sound studio of electronic music unique in the period.

Key words: Folk revival in the Czech Republic; folk music in radio broadcasting; musical folklorism; folk-inspired classical music

MORAVSKÁ DYCHOVÁ HUDBA V PREMENÁCH HUDOBNÉHO VKUSU

Barbora Turčanová

Dychová hudba ako nástrojové zoskupenie predstavuje jeden z pilierov hudobno-tanečnej tradičnej kultúry mnohých lokalít moravského etnografického regiónu Slovácko, a to predovšetkým subregiónov Podluží, Hanácke Slovácko a kyjovské Dolňácko. Po druhej svetovej vojne tu prakticky úplne nahradila staršie nástrojové zoskupenia, ktoré boli dovtedy späté s tzv. ľudovou hudobnou kultúrou. Do tohto prostredia začali nástroje dychovej hudby prenikať v polovici 19. storočia predovšetkým vďaka vojenským navrátilcom, ktorí zo svojej služby často prichádzali s novonadobudnutými schopnosťami hry na dychové plechové nástroje, s ktorými na vidiek prinášali aj nový – dobovo moderný – herný a tanečný repertoár. Postupne sa tak na vidieku formovali dychové kapely, najskôr v kombinácii so sláčikovými inštrumentami. Detailne bola tejto problematike venovaná značná pozornosť (Bartoš 1956: 19 – 26; Kapusta 1974: 33 – 40; Kotek 1998: 40 – 47; Kotek – Fukač 1997: 141 – 143; Kurfürst 2002: 770 – 771, 2007: 124 – 125).

Po druhej svetovej vojne bola dychová hudba na slováckom vidieku v kríze – chýbali muzikanti a mnoho kapiel sa rozpadlo. Interpretačná úroveň vtedy pôsobiacich muzikantov bola v porovnaní s tými dnešnými pomerne nízka – kapely hrali v pomalšom tempe, skladby boli jednoduchšie, pozostávajúce zo základnej melódie podloženej akordickým sprievodom. Táto tvorba nebola bohatá na variácie a ozdoby základnej melodickej linky (klarinetu, pre ktoré je takýto ozdobný spôsob hrania v súčasnosti typický, hrali totožnú melódiu ako krídlovky a baskrídlovky), rovnako jednoduchá bola harmónia postavená na základných harmonických funkciách. Táto herná prax vychádzala zo skúseností hudobníkov, ktorí noty síce poznali (svedčia o tom zachované notové archívy kapiel ako aj fakt, že muzikanti často získali hudobné vzdelanie počas vojenskej služby), ale neboli zvyknutí z nich hrať. Repertoár týchto kapiel

tvorili predovšetkým spamäti hrané lokálne/regionálne ľudové piesne, ale aj tuše, fanfáry, z nôt interpretované moderné tanečné piesne a české *lidovky*¹.

Neexistuje mnoho záznamov vidieckej dychovej hudby zo Slovácka z obdobia 50. a 60. rokov 20. storočia. Za jeden z najstarších, ktorý ukazuje starší spôsob interpretácie, môžeme považovať záznam dychovej hudby Podlužanka z Dolných Bojanovic, ktorý v roku 1974 vznikol pre potreby vysielania Českého rozhlasu Brno. Na tejto nahrávke, ktorá je dostupná na YouTube², kapela interpretuje dve inštrumentálne polky od neznámeho autora – *Na dovolené* a *Zpěv skřivana*. Obe skladby sú súčasťou aktívneho repertoáru dychových kapiel na Slovácku dodnes, takže sa dajú ľahko porovnať. Interpretácia Podlužanky je jednoduchšia, kladie viac dôraz na rytmizáciu než na intonačne čistú melódiu. Čo je zaujímavé, skladby sú hrané rýchlejšie, ako je tomu v súčasnosti, no môže ísť o technickú modifikáciu nahrávky v postprodukcii. Nahrávka Podlužanky reflektuje dobový stav dychových kapiel zložených zo staršej generácie muzikantov. Nová generácia už bola vychovávaná v úplne iných sociokultúrnych podmienkach.

Po februári 1948 sa dychová hudba rovnako ako iné hudobné žánre musela podriadiť komunistickej kultúrnej politike. Napriek tomu, že táto hudobná produkcia bola už v tej dobe mnohvrstevne prepojená s kultúrnym životom vidieka aj mestského prostredia, nevyhovovala hudobným preferenciám nového režimu. Prevažujúci *lidovkový* sentimentálny repertoár vidieckych hudieb nezapadal do obrazu kultúry nového socialistického človeka, bol predstaviteľmi novo definovanej kultúrnej platformy tzv. ľudovej umeleckej tvorivosti kritizovaný ako málo progresívny a prekážala aj nízka úroveň interpretácie (Bartoš 1956: 27 – 33). Zo strany vtedajších národopiscov bola dychová hudba vnímaná ako moderná kultúrna

1. Český termín „lidovka“ označuje 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 (Kotek 1997: 511).
2. Srov. „Podlužanka z Dolných Bojanovic rok 1974.“ *YouTube* [online] [cit. 10. 11. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Lp3Xu__wEao&t=24s&ab_channel=nikkon66>.

vrstva, ktorá bola jednou z príčin zániku archaickej hudobnej tradície vidieku (sláčikové a cimbalové zostavy). Tej bol mnohými konzervatívnymi národopisnými pracovníkmi, ale aj folkloristami prisúdený punc autenticity, jej udržovaniu sa postupne venovalo čoraz viac pozornosti a jej zástancovia sa voči dychovej hudbe často vymedzovali. Na rozdiel od hudobného folklorizmu sa tento hudobný žáner vyvíjal spontánne, bez akéhokoľvek konzervujúceho vplyvu etnomuzikológov a etnológov v porotách súťaží a prehliadok. Reagoval na požiadavky meniacej sa spoločnosti, na módne vplyvy a na podmienky, ktoré pre fungovanie amatérskej hudobnej scény nastolil vládnucci režim. V jeho kultúrnej hierarchii sa dychová hudba dostala do kategórie estrád, čomu sa musela prispôbiť. O zvýšenie interpretačnej úrovne vidieckych muzikantov a o muzikantský dorast sa staralo rozvíjajúce sa hudobné školstvo. Podoba (od kostýmu až po názov) a fungovanie dychových hudieb boli stanovené legislatívne³. Ich znenie bolo s verejnosťou komunikované napríklad cez osvetových pracovníkov, čoho príkladom je zborník *Kompendium otázek a odpovědí pro hudebníky*, ktorý v roku 1965 vydal Osvětový dům v Uherskom Hradišti. Okrem základov hudobnej nauky a hudobnej histórie sa čitateľ v kapitole Miloslava Zatloukala s názvom „Vedení, řízení a dramaturgie v tanečním amatérském orchestru“ dozvedel o nasledovných nariadeniach:

„Každý orchestr má svého zřizovatele/organizaci/, který odpovídá za činnost tělesa a poskytuje orchestru ideovou a materiální pomoc v rámci platných předpisů. Po dohodě se zřizovatelem volí soubor svůj název, jenž může nést název zřizovatele, popřípadě označení orchestru podle druhu hudby. Označení jménem vedoucího svádí k pěstování osobnosti. Název orchestru musí schválit příslušný osvětový orgán.“ (Zatloukal 1965: 399–400)

„Pro veřejná vystoupení se doporučuje jednotný estetický úbor, na jehož pořízení má přispět zřizovatel.“ (Zatloukal 1965: 402)

3. Zákon č. 81 a 82 z 19. 12. 1957 – Sbirka zákonů/82 – o estrádách, artistických produkcích a lidové zábavě a Vyhláška č. 112 ministerstva školství a kultury z 8. 7. 1960 Sb. zákonů o zřizování a činnosti souborů hudebníků z povolání a souborů lidových hudebníků.

„Důležitým pojítkem mezi orchestrem a posluchači je průvodní slovo při produkci, jehož zásadou je stručnost, jasnost myšlenky a spisovná čeština spolu s bezvadným chováním.“ (Zatloukal 1965: 405)

Na základe týchto rozhodnutí museli mať dychové hudby svojho zriaďovateľa, ktorý sa o nich staral aj kontroloval ich fungovanie. Korigovaný bol aj názov hudby, ktorý nesmel byť spojený s menom jednotlivca, napr. kapelníka, ako to bolo dovtedy zvykom. Ďalej predpisy určovali jednotný odev muzikantov, moderátora so sprievodným slovom, estrádnny charakter vystúpenia mali dopĺňať speváci.

Týmito nariadeniami spoločne s hudobným školstvom sa našarovala premena moravskej dychovej hudby po stránke „vizuálnej“. Kvalitatívna zmena, teda zvyšujúca sa interpretačná úroveň vidieckych dychových kapiel bola stimulovaná predovšetkým prehrávkami⁴, súťažami a prehliadkami, ktoré medzi dychovými hudbami podporovali rivalitu.

Premena začala byť viditeľná už na konci 60. rokov 20. storočia. Technicky zdatnejším interpretom už nestačili jednoduché skladby staršieho dychovkového repertoáru, a preto si ich začali upravovať. Hudobne vzdelaní mladí muzikanti začali zakladať nové kapely. V roku 1967 tak založil v Miloticiach na Kyjovsku dvadsaťročný Antonín Pavluš vlastnú kapelu nazvanú Pavluši. Bola zložená zo žiakov Josefa Frýborta, ktorý vychovával muzikantský dorast v Kyjove. Už v roku 1975 teleso zvíťazilo v celoštátnej súťaži dychových hudieb Zlatá křídlovka, vtedy už pod názvom Místříňanka. Podobne na tom boli aj absolventi hudobného kurzu Pavla Janečka v Dolných Bojanoviciach. Tí svoju interpretačnú zručnosť demonštrovali získaním 3. miesta na celoštátnej súťaži Zlatá křídlovka v Českých Budejoviciach už v septembri 1971. Išlo o vôbec prvú moravskú dychovku, ktorá sa umiestnila takto vysoko. Vďaka tomuto víťazstvu sa dostali do rozhlasu a televízie, kde už pod názvom Bojané predvádzali širokej verejnosti moravskú dychovú hudbu.

4. Prehrávky – pravidelné skúšky z interpretácie a hudobnej teórie, ktoré museli absolvovať všetky verejne činné hudobné telesá. Podľa výsledku skúšky získali určitý počet bodov (%), na základe ktorých sa stanovila výška ich finančného ohodnotenia pri verejnej honorovanej produkcii (Zatloukal 1965: 397).

Za symbol radikálnej premeny moravskej dychovej hudby na prelome 60. a 70. rokov 20. storočia sa považuje Moravanka. Zostava profesionálnych muzikantov združených okolo Jana Slabáka, rodáka z Kelčian u Kyjova, začala fungovať na konci roku 1971. V nasledujúcom roku sa v rozhlasovom vysielaní objavili ich prvé nahrávky známych ľudových piesní v úprave Dominika Strouhala, ktoré si získali obrovskú popularitu. Moravanka splnila všetky požiadavky vtedajšej kultúrnej politiky – jej produkcia bola na profesionálnej interpretačnej úrovni, muzikanti účinkovali v jednotnom úbore, vystúpenia mali formu estrády, so speváckou štvoricou a sprievodným slovom.

Tieto atribúty ale neboli to, čo spôsobilo celospoločenskú atraktivitu Moravanky. Bol to predovšetkým jej repertoár a nové znenie známych ľudových piesní a tancov. Mäkký tón krídloviak vystriedali trubky s intenzívnejším a výraznejším zvukom, pre klarinety sa stala typickou ozdobná hra a sprievodné nástroje začali „swingovať“ – boli harmonicky aj melodicky rozmanitejšie. Interpretácia celej kapely sa intonačne vyčistila a tempo značne zrýchlilo.

S Moravankou prichádza aj špecifická autorská tvorba. Začali sa objavovať textári a skladatelia, ktorí komponovali skladby pre moravské dychové hudby. Vznikol nový piesňový repertoár podobný českej *lidovke* z 20. rokov 20. storočia,⁵ ktorý je dnes súčasťou nielen herného repertoáru dychových hudieb, ale aj spevného repertoáru širokej verejnosti. Mnohé skladby z tohto žánru zľudoveli a sú používané aj mimo prostredia dychovej hudby, napríklad pieseň *Ty falešná frajárko* od Slávka Smišovského alebo *Vínohrady moje* od manželov Slabákových.

Tieto skladby často prerábali už zaužívané podoby konkrétnych piesní či tancov do novej, neopočúvanej podoby. Spomínaný skladateľ a trumpetista Dominik Strouhal (1907–1982) po veľkom úspechu jeho skladieb v podaní Moravanky nahral v roku 1980 samostatný album s vlastnou kapelou nazvanou Strouhalova dechová sedmička. Nájdeme na nej aranžmány, resp. hudobné úpravy známych ľudových piesní, napríklad *Za tú horú, za vysokú*, ktorú

5. K tomu pozri Turčanová 2022.

neskôr v pôvodnej „táhlej“ podobe so sprievodom cimbalovej muziky spopularizoval spevák Jožka Černý. Strouhalova dechová sedmička ju nahrala v polkovej úprave, ktorá sa ale do povedomia širokej verejnosti nedostala.⁶

Výrazná premena moravskej dychovej hudby neskončila Moravankou. Už v 80. rokoch začali dychovkovi autori experimentovať s populárnou hudbou a vysoká interpretačná úroveň muzikantov, často absolventov konzervatórií, sa začala premietiť do vzniku sólových inštrumentálnych skladieb. Jedným z priekopníkov tejto tvorby je kyjovský rodák Zdeněk Gurský (*1954), ktorý začal tvoriť v 80. rokoch pre spomínanú Mistříňanku, v ktorej vtedy pôsobil. V roku 1993 sa osamostatnil a okrem vlastnej dychovej hudby Gloria založil aj rovnomenné hudobné nakladateľstvo, vďaka ktorému dodnes šíri svoje skladby aj do cudziny. O tom, že je v tom mimoriadne úspešný, svedčí fakt, že v roku 2017 sa podľa Ochranného svazu autorov stal najhranejším českým autorom v zahraničí.

Sólová orchestrálna tvorba späť s moravskou dychovou hudbou dosiahla zatiaľ svoj vrchol v osobe Vlada Kumpána (*1972), rodáka zo slovenských Gbelov. Zatiaľ čo Moravanka v 70. rokoch moravskú dychovku „poswingovala“, Vlado Kumpán ju „pojazzil“. Kumpánovi muzikanti, ako sa volá jeho kapela, ktorá vznikla v roku 2001, sa stali prvou dychovou hudbou postavenou na sólistovi-inštrumentalistovi. Za ich úspechom stojí aj ich skladateľ Miloslav Procházka (*1958).

Zatiaľ čo skladby Moravanky, neskôr Mistříňanky, Bojanov či Vacenovjácov dokázali moravské vidiecke kapely v svojej dobe interpretovať bez väčších problémov, u Kumpánovej produkcie to už tak nebolo. Vlado Kumpán nastolil trend sólového výkonu vo vysokých herných polohách a v rýchlom tempe, narazil ale na hranicu interpretačných možností väčšiny vidieckych dychových hudieb. Sám preto začal svoju interpretáciu upokojovať a rozložil sily medzi ostatných hráčov v kapele. Z trendu „vysoko a rýchlo“,

6. Srov. „Za tú horú.“ *YouTube* [online] [cit. 10. 11. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=D5iiLKWzifY>>.

založeného niekedy až na egoistickom prejave jednotlivca, vznikol nový trend, ktorý je veľmi populárny aj v súčasnosti a medzi muzikantmi nazývaný ako „mrdání“ (v spisovnej reči nemá tento žargónový výraz zatiaľ žiadny ekvivalent). Je založený na precíznom naštudovaní skladby a na schopnostiach jednotlivca nájsť v skladbe miesto, kde sa dokáže predviesť bez toho, aby ovplyvnil interpretáciu ostatných spoluhráčov. Kapela spoločne smeruje k dosiahnutiu špecifického výrazu, nazývaného „mrd“, ktorý nie je zapísaný v notách, ale vychádza zo zdieľaného precítania skladby. Aj tento trend zapríčinil, že interpretácia skladieb v podaní moravských dychových hudieb je v súčasnosti pokojná, pomalšia, je založená na technickej náročnosti a spoločnej precítenej interpretácii. Keďže moravská dychová hudba v súčasnosti opäť čelí problému s nedostatkom muzikantov a zohratých kapiel je málo, môžeme sa i dnes stretnúť s interpretáciou založenou na princípe „vysoko a rýchlo“.

Okrem interpretačnej techniky sa vyvíja aj repertoár moravských dychových hudieb. Svoje miesto si v ňom našla populárna hudba. Skladby tohto žánru znejú na tanečných zábavách, v závislosti od lokality, najmä v čase po polnoci. Tento repertoár sa stále rozširuje, čomu pomáhajú aj rôzne trendy na sociálnych sieťach. Práve prostredníctvom internetu sa napríklad v roku 2014 dostala na moravský vidiek skladba *Freaks* od austrálskeho DJa a hudobného producenta Timmyho Trumpeta.⁷

Okrem zahraničnej produkcie sa v repertoári dychovej hudby na Slovácku vyskytujú aj úpravy populárnej hudby domácej proveniencie. Populárna je verzia skladby *Svařák* od českej rockovej kapely Harlej, ktorou Dechová hudba Svárovanka napríklad roztancovala publikum pri nočnej tanečnej zábave na Medzinárodnom folklórnom festivale Strážnice 2023.

7. Na YouTube je dostupné video z roku 2015, na ktorom je zaznamenaný hodový sprievod krojovaných za hudobného sprievodu dychovej hudby Slovácká kapela Romana Hornáčka, ktorá spoločne s domácimi krojovanými účastníkmi interpretuje túto skladbu i s použitím rôznych okolitých predmetov (napr. dopravná značka, nádoba na komunálny odpad). Srov. „Hody Tupesy 2015.“ *YouTube* [online] [cit. 10. 11. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tj12gpHJR18>>.

Záver

V období od druhej polovice 20. storočia až do súčasnosti prešla vidiecka dychová hudba na Morave niekoľkými zásadnými premenami, ktoré ovplyvnili nielen jej funkciu a spätosť so životom konkrétnej lokality alebo oblasti, ale predovšetkým jej znenie. Jedným z hlavných faktorov tejto premeny bol vplyv komunistickej kultúrnej politiky a podmienky, ktoré pre hudobnú kultúru v spoločnosti nastavila. Okrem toho sa voči dychovej hudbe vymedzilo tzv. folklórne hnutie, vďaka čomu získala voľnosť vo svojom interpretačnom a repertoárovom vývoji. Svoju rolu v tomto procese zohrali hudobné preferencie nielen samotných muzikantov, ale i poslucháčov tejto hudobnej produkcie.

Vo svojom príspevku som ilustrovala premenu moravskej dychovej hudby v kontexte premien hudobných preferencií ako interpretov, tak aj poslucháčov a užívateľov dychovej hudby. Popísaný proces vývoja tejto hudobnej produkcie vnímam ako snahu o jej adaptáciu na aktuálne vkusové požiadavky, v rokoch 1948 – 1989 silne ovplyvnené spomínanou kultúrnou politikou v socialistickom Československu. Akceptovanie zmien a nových podôb dychovej hudby zo strany poslucháčov a užívateľov považujem za znak jej životaschopnosti. Dôležitú úlohu má aj funkčná spätosť dychovej hudby na moravskom (predovšetkým, ale nie len slováckom) vidieku s etnokultúrnymi tradíciami a rôznorodými lokálnymi festivitaťami (Turčanová 2021), ktorá je často silnejšia ako celospoločenské vkusové preferencie.

Literatúra:

- BARTOŠ, Milan 1956: *Dechový orchestr. Metodická príručka pro vedoucí a členy souborů lidové tvořivosti*. Praha: Orbis.
- KAPUSTA, Jan 1974: *Dechové kapely, pochod a František Kmoch*. Praha: Supraphon.
- Kompendium otázek a odpovědí pro lidové hudebníky*. 1965. Uherské Hradiště: Osvětový dům.
- KOTEK, Josef 1997: Lidovka. In: VYSLOUŽIL, Jiří – FUKAČ, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, s. 511 – 512.

- 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.
- 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.
- TURČANOVÁ, Barbora 2021. Dychová hudba na Slovácku a jej sociální a kulturní kapitál. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a kapitál*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 70 – 79.
- TURČANOVÁ, Barbora 2022: „Dechaři“ versus „překližkáři“: terminologické sondy do oblasti moravské dychové hudby. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a slovo*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 62 – 72.
- ZATLOUKAL, Miloslav 1965: Vedení, řízení a dramaturgie v tanečním amatérském orchestru. In: *Kompendium otázek a odpovědí pro lidové hudebníky*. Uherské Hradiště: Osvětový dům, s. 395 – 408.

Internetové zdroje:

- „Hody Tupesy 2015.“ *YouTube* [online] [cit.10. 11. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tj12gpHJR18>>.
- „Podlužanka z Dolních Bojanovic rok 1974.“ *YouTube* [online] [cit.10.11.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Lp3Xu_wEao&t=24s&ab_channel=nikkon66>.
- „Za tú horú.“ *YouTube* [online] [cit.10.11.2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=D5iiLKWziFY>>.

Summary

Moravian Wind Music in the Changes of Musical Taste

In the period from the second half of the 20th century to the present day, rural wind music in Moravia (the eastern part of the Czech lands) has undergone several major transformations, which have affected not only its function and its connection to the life of a particular locality or area, but above all its sound. One of the main factors in this transformation was the influence of socialist cultural policy and the conditions it set for musical culture in society. In addition, the folklore movement defined itself in relation to wind music, which gave it freedom in its interpretation and repertoire development. In this process, playing a role were the musical preferences not only of the musicians themselves but also of the listeners of this musical production. The paper demonstrates these transformations through selected examples.

Key words: Moravian wind music; musical taste; music in rural area; popular music; music and cultural policy

SEÁN Ó RIADA A IRSKÁ TRADIČNÍ HUDBA

Radvan Markus

Dostane-li běžný Evropan otázku, zda zná nějaké irské hudební skladatele, nejspíše nenajde odpověď, anebo přinejlepším zmíní slepého harfeníka Turlougha O'Carolana z přelomu 17. a 18. století, od nějž se však dochovaly pouhé melodie bez harmonického doprovodu předávané ústní tradicí. Významnou hudební osobností, do níž se vkládaly naděje, že se stane irským národním skladatelem po způsobu našeho Antonína Dvořáka či finského Jeana Sibelia, byl v polovině 20. století Seán Ó Riada (Pine 2014: 425).

Je pozoruhodné, co tento hudebník za svůj krátký (1931–1971) život stihl vykonat. V mládí hrál v různých kapelách na klavír jazzovou a latinskoamerickou hudbu, později psal dodekafonické skladby inspirované rakouským skladatelem Arnoldem Schoenbergem, zhudebňoval básnické texty z řecké antiky i od německého romantického básníka Friedricha Hölderlina, vytvořil hudbu pro úspěšné historické filmy *Mise Éire*, *Saoirse?* a *An Tine Bheo*. Na sklonku života skládal také hudbu liturgickou. Ústředním prvkem jeho tvorby však byl vztah ke starší irské hudební tradici, ať už šlo o pěvecký styl *sean nós*, či instrumentální taneční melodie. Tradiční vlivy jsou jasně patrné již v jeho v orchestrálně upravené filmové hudbě, nicméně jeho nejzásadnějším počinem v této oblasti bylo v roce 1960 založení skupiny Ceoltóirí Chualann, v níž hráli tradiční hudebníci. Vztah k irské tradici, a to nejen hudební, v Ó Riadově životě postupně převládl – neustále například zdokonaloval své znalosti irštiny, a v roce 1963 se dokonce přestěhoval z hlavního města Dublinu do irskojazyčné oblasti Cúil Aodha v hrabství Cork (Ó Canainn 2004: 142). Tento článek mapuje Ó Riadův vliv na irskou hudbu i ideologické pozice, z nichž vycházel.

Ó Riada jako kontroverzní osobnost

Pro irského muzikologa Harryho Whitea byl Ó Riadův silící důraz na hudební tradici, která podle něj neposkytovala velký

prostor pro individuální tvořivost, velkým zklamáním. Ve své monografii *The Keeper's Recital* soudí, že skupina Ceoltóirí Chualann byla Ó Riadovi „prostředkem k rehabilitaci tradičního repertoáru jako náhrady tvořivé kompozice“ (White 1998: 147) a že obecně „křivka [jeho] hudební představitivosti klesala“ (tamtéž: 126).¹ Vzhledem k Ó Riadově obrovské popularitě, dané rovněž jeho působením v rozhlasu, mělo jeho rozhodnutí dle Whitea závažné důsledky pro vývoj hudby v Irsku – na rozdíl od jiných evropských zemí v této zemi totiž dodnes z velké části chybí potřebná infrastruktura pro provozování klasické hudby a namísto toho se dává přednost právě domácí tradici. Whiteův závěr je jednoznačný: „Ó Riadův význam tedy nespočívá v tom, že by byl největším irským skladatelem 20. století, nýbrž ve skutečnosti, že umlčel nárok původní vážné hudby jako udržitelného hlasu v předivě irské kultury – a navíc umlčel i její vliv na irské myšlení.“ (White 1998:149) Ó Riadu tedy vyloženě hodnotí jako člověka, jenž umělecky selhal (Pine 2014: 425).

Představa, že by se Ó Riada mohl stát národním skladatelem, ovšem do značné míry naráží na samotný vývoj klasické hudby. Dvořák a Sibelius i přes generační rozdíl sdíleli kořeny v romantismu, jenž se obecně považuje za poslední z jednotných hudebních epoch. Neměli tedy příliš pochybností o tom, do jakého rámce lidové motivy, s nimiž pracovali, zasadit. Navíc existovala velká posluchačská obec, pro niž byla jejich díla srozumitelná. Oproti tomu Ó Riada tvořil v období, kdy již klasická hudba kvůli Schoenbergovým experimentům i z jiných důvodů ztratila svou jednotu a nebylo zdaleka tak jednoznačné, s jakým stylem tradiční motivy skloubit.² Ve filmové hudbě navazoval na romantickou tradici, nicméně i přes popularitu snímků mu muselo být zřejmé, že dané skladby nejsou z formálního hlediska příliš originální a samostatně by neuspěly. Ani hudební modernismus ho neuspokojoval – zdál se mu příliš komplikovaný a posluchačům

1. Všechny překlady autor přispěvku.

2. To koneckonců uznává i White (1998: 143).

nepřístupný. Soudil například, že „*Schoenbergova metoda, tak jak ji sám formuloval, nemůže přežít. Přílišná složitost je jako provaz, který ji škrtí. Dnes potřebujeme návrat k prostotě a nevinnosti. [...] Toto je cesta, po níž se má hudba vydat, má-li zůstat uměním pro lidi*“ (Ó Canainn 2004: 93–94). Příklon k irské tradici tak byl z velké části výsledkem tvůrčí krize.

Lépe lze Whiteovu kritiku pochopit z politického hlediska – zdálo se mu totiž, že se Ó Riada snaží vývoj hudby v Irsku podřídit požadavkům nacionalismu. Nelze popřít, že umělec často své názory prezentoval vyhoceně a přes své experimenty s progresivní vážnou hudbou občas působil jako vyložený staromilec a irský šovinista. Největším terčem kritiky se stala jeho série rozhlasových pořadů *Our Musical Heritage* (1962), v níž kladl velký důraz na rozdíly mezi irskou hudbou a tím, co nazýval hudbou evropskou. V úvodním pořadu najdeme např. toto tvrzení: „*Irská hudba není pouze neevropská, je od Evropy na míle vzdálená. Spíše se podobá některým formám hudby orientální. Abychom ji pochopili, musíme nejprve na evropskou hudbu zapomenout. Její standardy nejsou irské standardy, její styl není irský styl, její formy nejsou irské formy.*“ (Ó Riada 1982: 20)

Tato představa snad do jisté míry platí o pěveckém stylu *sean-nós*, který svou ornamentací v určitých pojetích vsutku může připomínat některé druhy arabské či indické hudby. Jen částečně se dá ale aplikovat na hudbu instrumentální, která svůj naprostý základ, tedy různé taneční rytmy, přejala vesměs z evropských zdrojů – nejběžnější tanec reel pochází ze Skotska, hornpipe a patrně i jig z Anglie a původ polek a mazurek, v některých irských regionech hojně zastoupených, již vůbec není třeba komentovat.

Sám Ó Riada tuto skutečnost v jednom z dalších pořadů přiznává (Ó Riada 1982: 50), tak k čemu tedy všechna ta radikální a snadno rozporovatelná prohlášení? Určitý klíč k této záhadě podává Ó Riadův životopisec Tomás Ó Canainn, hráč na akordeon, který se jednou Ó Riady zeptal, proč je proti tomuto nástroji tolik zaujat. Ó Riada se prý jen zasmál a prohlásil, že pokud se chce člověk prosadit v debatě, musí občas přehánět (Ó Canainn 2004: 172). Podrobnější zhodnocení skladatelova způsobu argumentace

podává jeho přítel, básník a literární vědec Seán Lucy: „[Ó Riada] nehledal vždy abstraktní pravdu, ale spíše osobní pravdu, která se hodila ke konkrétnímu projektu, na němž zrovna pracoval. V debatě se projevoval jako zuřivý bojovník a své argumenty přednášel velmi energicky, takže odporovat mu vyžadovalo značné úsilí. [...] Seán nikdy neváhal použít pochybný argument, když se mu to hodilo.“ (Ó Canainn 2004: 23)

Výroky o neevropskosti irské hudby, jakkoli faktograficky nesprávné, lze tedy chápat jako součást radikálního vymezení stylu, ustanovení hranic mezi ním a ostatními žánry. Zároveň šlo o snahu o zvýšení prestiže irské hudby ve společnosti. Irsko totiž již od druhé poloviny 19. století procházelo dekolonizačními snahami, kdy se nacionalisté snažili v poangličtělé společnosti propagovat různé aspekty předkoloniální kultury, ať už šlo o irský jazyk, tradiční sporty, tance, či právě hudbu. To bylo často komplikované, neboť z historických důvodů nesly tyto jevy stigma spojené s chudobou a nízkým společenským postavením (Ó Laoire 2009: 9).

Otázka autenticity

Pro lepší pochopení Ó Riadova úsilí pomůže analýza vnímání autenticity v hudbě, tak jak ho vypracovala Rina Schiller pro svou vynikající studii o irské hudbě ve střední Evropě a v Turecku. V návaznosti na práci dalších autorů, zejména Timothy D. Taylora, rozlišuje Schiller mezi autenticitou formální a poziční. Formální autenticita se týká čistoty stylu, tak jak ho vnímají samotní hudebníci – jedná se tedy o způsob hry, jenž je v komunitě hráčů obecně přijímaný, ať už jde o volbu nástrojů, či správné zdobení a frázování. Oproti tomu poziční autenticita vymezuje žánr pomocí ideologií, které jsou rozšířené v širší společnosti, přičemž v Ó Riadově době šlo především o romantický nacionalismus. V tomto pojetí je etnická hudba autentická, pokud vychází ze staletých tradic dané země a provozují ji hudebníci z řad původních obyvatel, a to nejlépe z venkovských oblastí (Schiller 2022: 36–37). O hodnotě obou pojetí ještě bude řeč, ale pro teď postačí, když si uvědomíme, že je Ó Riada vědomě kombinoval tak, aby nejlépe dosáhl svých cílů.

Ó Riada se sám považoval za irského nacionalistu a stejného smýšlení byla i většina posluchačů jeho rozhlasových pořadů, a tak není divu, že ve svém úsilí propagovat žánr na národovectví často odkazoval. Zdůrazňování rozdílu mezi hudbou irskou a evropskou v sobě nese právě poselství národní výjimečnosti – z čistě formálního hlediska by dávalo mnohem větší smysl použít místo termínu „evropská hudba“ pojmy „vážná“ či „klasická“ hudba. Hledání společných rysů s hudbou „orientální“ pak hraje otevřeně na postkoloniální notu. Na spojitosti mezi postkoloniální historií Irska a zemí považovaných za „Orient“ upozornil v 80. letech 20. století palestinský kritik Edward W. Said, což započalo vlnu irské postkoloniální kritiky (Said 1988). Ó Riada ovšem již v roce 1962 tvrdil něco podobného – irská hudba se podle něj vymyká dominantním „evropským“ trendům, které spojoval s anglickou kolonizací, a proto raději nacházel styčné body s postkoloniálními kulturami dále na východ. Z ryze muzikologického hlediska bylo jeho závěry sporné. Na druhou stranu nelze tvrdit, že šlo z jeho strany o pouhý kalkul – aktivně se zajímal o indickou, arabskou a indonéskou hudbu, a to jak z hlediska odborného, tak i skladatelského (Ó Laoire 2009: 17–18).

Ještě spornější je Ó Riadovo zdůrazňování stálosti a neměnnosti irské hudby (a irské kultury vůbec): *„Je za to odpovědný náš vrozený konzervativismus: právě ten uchoval více než dva tisíce let základní rysy irského jazyka, ochránil základní rysy irského národa i irské literární tradice a udržel pro nás při životě také irskou hudbu – s minimem vnějších vlivů a bez toho, aby se změnily její základní rysy.“* (Ó Riada 1982: 20) Toto tvrzení je nejen v rozporu s historií irské instrumentální hudby, tak jak ji známe, ale i s Ó Riadovou vlastní hudební praxí, jak o ní ještě budeme hovořit. Dá se však vysvětlit právě jeho využíváním poziční autenticity, klíčové pro to, aby posluchači pořadu přijali hudbu za vlastní. Poněkud anachronické zdůrazňování „věčné“ kvality irské hudby vzbuzovalo dojem, že existovala v Irsku od nepaměti, a právě proto má mít v zemi výsadní postavení. Podle Taylora je navíc dalším rozměrem autenticity, důležité pro vnímání etnické hudby, kategorie prvotnosti (primality), podle níž posluchači v takové

hudbě hledají „zřetelnou spojitost s bezčasím, dávnověkem, provopočátkem, čistotou a zemí“ (Taylor 2014: 26; Schiller 2022: 36). Zdůrazňováním dvoutisícileté tradice irské hudby, přestože o ní máme jen pramálo dokladů, naznačoval Ó Riada posluchačům nejen to, že je bytostně irská, ale také že odkazuje k prastarým rozměrům lidské existence.

Základní principy irské hudby

Ó Riada však nebyl pouze vášnivý debatér, ale i vzdělaný a talentovaný hudebník, který dokázal využití poziční a prvotní autenticity spojit s autenticitou formální, tedy s popisem stylu z hudebního hlediska. Základním principem irské hudby je podle něj cykličnost, kterou klade do protikladu k lineárnímu vývoji, jenž je základem rozličných uměleckých forem od antické tragédie až po hollywoodské filmy a v evropské hudbě se prosadil od renesance. Irská hudba naproti tomu připomíná bájného Urobora, hada zakousnutého do vlastního ocasu: „*Můžete ji zobrazit tak, že nakreslíte křivku, která začíná v bodě A a rozšiřuje se do řady neúplných, navzájem se překrývajících kruhů, které samy sledují kruhovou dráhu tak, že se konec poslední křivky vrací zpět do bodu A.*“ (Ó Riada 1982: 21) Tento poněkud komplikovaný popis skutečně zachycuje základní realitu irské hudby. Typická taneční melodie se skládá z částí A a B, z nichž každá se typicky opakuje dvakrát, přičemž celá melodie se v tradičním pojetí hraje třikrát, než na ni naváže jiná ve stejném rytmu. Navíc i v rámci částí A a B jsou typicky pasáže, které se opakují, takže celá skladba má téměř fraktální strukturu, kde se větší strukturální celky replikují na nižších úrovních. Nedílným průvodcem cykličnosti je pak princip variace, který přikazuje interpretovi, aby žádnou z těchto opakovaných pasáží pokud možno nezahrál stejně. K tomuto účelu pak tradice nabízí bohaté možnosti ornamentace.³

3. Je ovšem pravda, že i v tomto rámci může hudebník či skupina uplatnit gradaci, třeba volbou variací, skládáním melodií za sebe, přidáváním nástrojů či změnami v doprovodu. Cyklický princip ale přesto převládá.

Ó Riadův výklad spojuje cykličnost hudby s odvěkým koloběhem každodenního života, tedy s prvotní autenticitou: „*Tato křivka je na pohled složitá, ale je podstatně realističtější než křivka evropská, protože přesněji odpovídá skutečnému životu. [...] Každý den vychází a zapadá slunce. Každý den má stejné základní vlastnosti, následuje stejný základní vzorec, přičemž se jeden od druhého liší ornamentací událostí.*“ (Ó Riada 1982: 21–22). Díky svému mimořádnému rozhledu nachází Ó Riada stejný princip i jinde v irské kultuře – například v bohatých ornamentech středověkých iluminovaných rukopisů či v irských ságách, které se dají rozřadit do cyklů a jejichž zápletky se navzájem často podobají. Zajímavé také je, že se Ó Riada neomezuje na dávnověk, ale zmiňuje rovněž experimentální modernistické romány Jamese Joyce – *Odyssea* a *Plačky nad Finneganem* (Ó Riada 1982: 22). U *Plaček* je motivace jednoznačná, neboť jde o kruhové vyprávění, kde poslední slova plynule navazují na začátek knihy, aby vytvořily jednu větu. U *Odyssea* pak jde o epizodickou strukturu i o skutečnost, že hlavní postavy se dají interpretovat jako moderní vtělení hrdinů Homérova eposu. Podstatné je, že se Ó Riada snaží Joyce, jenž čerpal inspiraci z Evropy a od Irska i nacionalismu si držel odstup, opět pojmut jako bytostný fenomén irské kultury. Tím se shoduje s některými joyceovskými kritiky, kteří zdůrazňují, že Joyce vedle evropských vlivů navazoval i na starší irskou, zejména středověkou literaturu (viz Mercier 1965; Tymoczko 1994).

Z Ó Riadova tvrzení samozřejmě nevyplývá, že bychom na cyklické principy nenarazili v jiných zemích, anebo naopak v Irsku nenašli díla (literární i hudební), která mají lineární strukturu. Přesto má Ó Riadovo hledání spojitostí mezi různorodými kulturními jevy nespornou hodnotu – nikoli ovšem jako objektivní popis, ale jako inspirace. Jeho vhléd se dá třeba využít při interpretaci unikátní struktury románu *Hřbitovní hlína* od Máirtína Ó Cadhaina (1949), nejvýznamnějšího díla irskojazyčného modernismu, jemuž se v poslední době díky překladům právem dostalo mezinárodní pozornosti. Kniha zaujme již svou základní narativní situací – celou ji tvoří neuvozené promluvy nebožtíků pochovaných na fiktivním západoirském hřbitově. Raní kritici románu vyčítali

kromě zdánlivě chaotické struktury právě cykličnost a časté opakování promluv vyplývající z toho, že se jednotlivé postavy v kakofonii hlasů neustále snaží vyprávět svůj příběh. Spojíme-li ale Ó Riadův výklad se skutečností, že se Ó Cadhain zajímal o tradiční irský zpěv, a dokonce sbíral ve svém rodném kraji písně, najednou v knize na různých strukturních úrovních začneme nacházet zřetelné variační a ornamentační vzorce, které fungují velice podobně jako v irské hudbě (Markus 2023: 105–111). Je zajímavou shodou okolností, že rozhlasová adaptace *Hřbitovní hlíny* z roku 1973 využívá jako základní hudební motiv začátek jedné z Ó Riadových dodekafonních skladeb (Ó Cadhain 2006). Jako by režisér pochopil spojitost mezi oběma tvůrci, kteří kombinovali evropské vlivy s hlubokou znalostí irské literární a hudební tradice.

Ó Riada jako inovátor

Základním paradoxem Ó Riadovy činnosti je, že se přes své lpění na neměnnosti tradice stal v irské hudbě velkým inovátorem. Do 60. let 20. století jste se s tímto žánrem mohli setkat pouze ve třech formách – v nejtradičnějším provedení sólových zpěváků či muzikantů, na sessionech v hospodách, byť v té době převážně mimo Irsko, a v interpretaci tanečních kapel, tzv. céilí bands, které kombinovaly tradiční nástroje s klavírem, bicí sestavou či případně s kytarou. Právě ty Ó Riada nešetřil kritikou: „*Jeden by očekával, že po čase taneční skupiny vytvoří určitý druh kompromisu mezi tradiční myšlenkou sólového hraní a souborovou činností. Místo toho ale kapelníci zvolili snadné, ale nesprávné řešení – čím dál tím víc začali napodobovat swingové či jazzové kapely, které ovšem hrají zcela jiný druh hudby a jsou uspořádané dle jiného principu. Nejdříve přidali klavír a bicí, pak kontrabas a nakonec tu největší zhůvěřilost: saxofony, kytary a banja. Opustili tak nejdůležitější principy tradiční hudby, veškerý důraz na variaci a osobní vyjádření. Místo toho se každý chopí melodie a hlasitě ji přehrává. Výsledkem je rytmický, ale nesmyslný zvuk stejně vzdálený hudbě jako bzučení masačky v převrácené sklenici od marmelády.*“ (Ó Riada 1982: 74)

Tento příkrý soud byl v mnohém nespravedlivý – především nebral v úvahu skutečnost, že ceilí bands hrají k tanci, kde je jasné udání rytmu a hlasitost zásadní pro zážitek tanečníků. Z vyjádření ovšem jasně vyplývá, kterých rysů si Ó Riada na irské hudbě nejvíce cenil. Již samotná skutečnost, že hudebníci hráli společně, byla pro něj určitým porušením pravidel žánru. Vycházel totiž z představy, že irská instrumentální hudba je úzce spjata s pěveckým stylem *sean-nós*, který se dodnes až na výjimky provozuje *a capella*: „*Irská hudba je zcela záležitostí sólového výrazu, nikoli souborové činnosti. Je přímým vyjádřením jednotlivého hudebníka a zpěváka. [...] Všechno, co tomuto vyjádření překáží, hudbu zamlžuje a mate.*“ (Ó Riada 1982: 67)

Založením skupiny Ceoltóirí Chualann se tak Ó Riada vlastně odchýlil od svých zásad. Na druhou stranu se však při aranžování hudby snažil najít způsoby, jak nechat osobitost muzikantů vyniknout i v rámci souboru. Nastíněné principy popsal ve svém rozhlasovém cyklu – usiloval například o to, aby jednotlivé melodické nástroje hrály společně jen občas a jinak se střídaly v sólech, aby tak vynikla virtuosita hráčů a jejich umění variace a ornamentace. Jeho názory se projevovaly i v hodnocení nástrojů – nejvíce oceňoval irské dudy, housle a dřevěnou flétnu, protože na nich mohl hráč ovlivnit tvorbu zvuku a tím i výraz (Ó Riada 1982: 68–69). Ze stejného důvodu kritizoval použití akordeonu, jehož mechanicky vytvořený tón podle něj hudbu zplošťoval (Ó Riada 1982: 69–70). To, že v Ceoltóirí Chualann dlouhodobě působil akordeonista Sonny Brogan, však znovu dokazuje, že se v praxi Ó Riada držel svých názorů jen částečně.

Ještě více pozornosti si zaslouží Ó Riadova volba doprovodných nástrojů. Jak je zřejmé z výše zmíněné citace, klavír, kytaru i bicí sestavu zcela zavrhl. Jedním z nástrojů, které doporučil místo nich, byl rámový buben bodhrán, na nějž se sám naučil a v rámci svého souboru také hrál. Bodhrán se předtím k doprovodu irských tanečních melodií používal jen sporadicky, takže šlo z jeho strany o významnou inovaci. Charakteristicky ji však maskoval odkazem k tradici – v pořadu *Our Musical Heritage* mluví o tom, jak bodhrán v Irsku sloužil již od pravěku jako zemědělský nástroj k oddělování

zrna od plev i jako buben v rámci pohanských oslav zimního slunovratu, které se v moderní době transformovaly do průvodů vesnických chlapců ve slaměných kostýmech na svatého Štěpána (Ó Riada 1982: 74–76). Právě z těchto průvodů (*Wren boy parades*) máme o rané historii bodhránu nejvíce zpráv a je možné, že právě tam se vyvinula technika hry oboustranou paličkou, kterou pak Ó Riada převzal a pomohl k jejímu všeobecnému rozšíření (Schiller 2001: 96–97). Díky němu je dnes bodhrán považován za ikonický irský nástroj splňující požadavky nejen formální a poziční, ale i prvotní autenticity, jak o tom svědčí označení puls (*heartbeat*) irské hudby (Vallely 2011: 68). Tato představa se pak projektuje zpět do minulosti, jak o tom svědčí třeba nástrojové obsazení kapely z řad irských emigrantů ve filmu *Titanik* (1997).⁴

Další inovací byla volba cemballa pro harmonický doprovod, což bylo nejspíše motivováno praktickými ohledy – jako klávesový nástroj ho klasicky vzdělaný Ó Riada dobře ovládal. Při obhajobě jeho použití v tradiční hudbě pak musel provést několik pozoruhodných úroků stranou. Začal výkladem o irské harfové tradici sahající až do středověku, která však zcela zanikla v polovině 19. století. K jejímu obnovení došlo o několik dekad později v rámci kulturního obrození, avšak to už se na harfu začalo hrát jiným stylem, ovlivněným velšskými hráči. Při kritice nového stylu Ó Riada nepohrdl ani genderovými stereotypy: „*Dnešní harfová technika se svým měkkým, zastřeným zvukem vede k poněkud zženštilým klesajícím motivům, zatímco dřívější tradiční technika ostrých tónů dala vzniknout mužné hudbě plné energie.*“ (Ó Riada 1982: 78–79) Klíčové je ovšem následující tvrzení: „...*přestože o tradiční irské hře na harfu není mnoho zpráv, víme, že se na struny hrálo nehty, nikoli prsty. To znamená, že se zvuk musel podobat cemballu (zatímco současná harfa zní více jako kytara).*“ (Ó Riada 1982: 78) Tak velická oklika byla potřeba, aby Ó Riada zapojení cemballa z hlediska poziční autenticity obhájil.

4. Mezi samotnými hudebníky však existuje i jiná tradice, spočívající naopak v zesměšňování tohoto nástroje na základě skutečnosti, že s ním často vystupují špatní hráči. Vtipy o bodhránu připomínají vtipy o viole v klasické hudbě.

Ó Riadův odkaz

Celkově byla Ó Riadova činnost úspěšná – významně ovlivnil charakter irské hudby, a to nejen co se týče její formy, ale i ze společenského hlediska. Svým úsilím i popularitou přispěl k tomu, že najednou bylo možné irskou hudbu provozovat nejen v hospodách či na tancovačkách, ale i na koncertech. Jedno z nejvýznamnějších vystoupení skupiny Ceoltóirí Chualann se uskutečnilo v dublinském divadle Gaiety v roce 1969. Skupina tehdy účinkovala ve formálním oblečení, čímž symbolicky dávala najevo, že by irská hudba měla mít v zemi svého vzniku stejnou, ne-li větší prestiž než hudba klasická. Toto poselství umocnila také skutečnost, že na koncert zavítal i tehdejší irský prezident Éamon de Valera. V témže roce se Ceoltóirí Chualann rozpadli, nicméně mnozí členové pokračovali v kapele The Chieftains, která v 70. letech získala obrovskou popularitu zejména ve Spojených státech amerických. Její přístup k aranžím byl Seánem Ó Riadou výrazně inspirován.

Sám Ó Riada v roce 1971 předčasně zemřel a irská hudba se vydala svou vlastní cestou, přičemž se v mnohém odchýlila od směru, který nastínil. Jasně se ukázalo, že zásadní pro vývoj žánru je formální autenticita, tedy způsob, jakým styl chápou sami muzikanti. Toto vnímání Ó Riada nepochybně inspiroval, ať už šlo o zdůrazňování významu variace a sólové hry, nebo propagaci bodhránu, který je svým měkkým tónem a rytmickou mnohotvárností skutečně k doprovodu tanečních melodií jako stvořený. Naopak Ó Riadovo vzývání poziční autenticity bez opory v samotném charakteru hudby se ukázalo jako dobově podmíněné. Třeba použití cemballa zůstalo ojedinělým experimentem, pokud nepočítáme novodobé soubory kombinující irskou hudbu s hudbou barokní.⁵ Argumenty o podobnosti jeho zvuku s harfou nepřevážily skutečnost, že se příliš nehodí k udávání plynulého rytmu, který je tanečním melodiím vlastní, nemluvě o tom, že ho lze jen těžko dopravit na hospodský session. Ostatně ani samotná harfa nenašla v žánru příliš velké uplatnění – je pravda, že ji používali Chieftains, ale pozdější kapely k ní již málokdy našly vztah.

5. Např. irský soubor Camerata Kilkenny či nizozemský projekt The Dubhlinn Gardens.

Místo toho se uchytily dva jiné nástroje: původně řecké bouzouki, a především kytara, tedy jeden z hudebních instrumentů, který Ó Riada zásadně odmítal. Její popularita vzrostla zejména poté, co britský kytarista Davey Graham zavedl ladění DADGAD, mimořádně vhodné k doprovodu modálních melodií, v irské hudbě tak typických. Zajímavým paradoxem je, že v roce 1971 muzikolog Breandán Breathnach v přímém kontrastu s Ó Riadou přirovnával starou irskou harfu právě ke kytaře: „*Před několika lety na ni [starou harfu z 14. století] natáhli kovové struny a zahráli po starém irském způsobu dlouhými zkroucenými nehty. Zvuk byl podle zpráv neobyčejně libý a jasný, barvou trochu připomínající zvon, ale s přidanou sytostí podobnou kytaře.*“ (Breathnach 1971: 66)

Naznačený vývoj v oblasti doprovodných nástrojů je jen dalším důkazem, že irská hudba není zdaleka tak irská, jak se zdá. Jak už bylo zmíněno, taneční formy pocházejí vesměs zvnějšku, a lze dodat, že totéž platí i o naprosté většině nástrojů včetně takových jako harfa, housle a dudy, které jsou s Irskem dlouho a úzce spjaty. Ó Riada si tuto skutečnost uvědomoval, ale raději zdůrazňoval jiný rys irské hudby – schopnost absorbovat všelijaké vnější vlivy bez toho, aniž by se změnila její základy: „*Pohyb tradice v Irsku se dá přirovnat k toku řeky. Cizí tělesa do ní mohou spadnout, nebo je tam někdo může upustit, nikdy ale nezmění směr toku ani ho nezastaví; jsou pohlcena proudem a řeka je unáší dál.*“ (Ó Riada 1982: 19–20) Tento obraz má dodnes svou hodnotu, jen si musíme uvědomit, že rozdíl mezi „domácí“ řečou a „cizími“ tělesy se dá leckdy jen stěží postihnout. Asimilace probíhá různými způsoby – kromě nedávné změny ladění u kytary jde třeba o vznik specifického druhu dud v 18. století (*uilleann pipes*) či přizpůsobení techniky hry u nástrojů, jako jsou housle či flétna. Lépe než Ó Riada proto popsal „absorpční“ schopnost irské hudby básník a flétnista Ciaran Carson: „*V tomto kontextu znamená slovo ‚irská‘ to, že hudba vstřebává jiné vlivy a zajistí jim, že se cítí jako doma.*“ (Carson 1986: 6)

Svým přechodem od klasické hudby k hudbě tradiční pomohl Seán Ó Riada významně rozvinout a zpopularizovat nový, svébytný žánr, jenž se posléze ve své instrumentální podobě v mnohém

odpoutal od svých původních kořenů. Již dávno se totiž nejedná o kultivaci a variaci omezeného repertoáru, jak si představoval Harry White (1998: 149). Právě díky své jednoduché podstatě, kterou Ó Riada dokázal tak výstižně popsat, má irská hudba dodnes obrovské možnosti rozvoje. Týká se to nástrojového obsazení i tanečních forem – populární se mezi irskými kapelami staly třeba liché rytmy poté, co Andy Irvine na sklonku 60. let navštívil balkánské země a přinesl odtamtud místní melodie. Stejně tak skýtá irská hudba i obrovskou svobodu pro aranžování doprovodu – vzhledem k tomu, že základem je sólová melodická linka a akordy nejsou dané, existuje vždy bezpočet způsobů, jak ji doprovodit harmonií či rytmem. Irská hudba se nyní hraje od Seattlu po Tokyo, a byť si to zdánlivý staromilec Seán Ó Riada možná takto nepředstavoval, má na tom velkou zásluhu.

Prameny a literatura:

- BREATHNACH, Breandán 1971: *Folk Music and Dances of Ireland*. Cork: Mercier Press.
- CARSON, Ciaran 1986: *Irish Traditional Music*. Belfast: The Appletree Press.
- MARKUS, Radvan 2023: *Carnabhal na Marbh: Cré na Cille agus Litriocht an Domhain*. Indreabhán: Leabhar Breac.
- MERCIER, Vivian 1962: *The Irish Comic Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Ó CADHAIN, Máirtín 2006: *Cré na Cille*. Rozhlasová verze na CD. Upravil Johnny Chóil Mhaidhc Ó Coisdealbha. Indreabhán: Cló Iar-Chonnachta.
- Ó CADHAIN, Máirtín 2009 [1949]: *Cré na Cille*. Indreabhán: Cló Iar-Chonnachta.
- Ó CANAINN, Tomás 2004: *Seán Ó Riada: His Life and Work*. The Collins Press.
- Ó LAOIRE, Lillis 2009: *Re-imagining Tradition: Ó Riada's Musical Legacy in the 21st Century*. Cork: The Traditional Music Archive / The Irish Traditional Music Society.
- Ó RIADA, Seán 1982: *Our Musical Heritage*. Upravili Thomas Kinsella a Tomás Ó Canainn. Dublin: Fundúireacht an Riadaigh / The Dolmen Press.
- PINE, Richard 2014: *The Disappointed Bridge: Ireland and the Post-Colonial World*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- SAID, Edward W. 1988: *Yeats and Decolonization*. Field Day Pamphlet no. 15. Derry: Field Day Theatre Company.
- SCHILLER, Rina 2022: *The Elusive Celt: Perceptions of Traditional Irish Music Communities in Europe*. Dublin: Carysford Press / Peter Lang.
- SCHILLER, Rina 2001: *The Lambeg and the Bodhrán: Drums of Ireland*. Belfast: The Institute of Irish Studies, Queen's University Belfast.

- TAYLOR, Timothy D. 2014 [1997]: *Global Pop: World Music, World Markets*. London / New York: Routledge.
- TYMOCZKO, Maria 1994: *The Irish Ulysses*. Berkeley: University of California Press.
- VALLELY, Fintan 2011: *The Companion to Irish Traditional Music*. Cork: Cork University Press.
- WHITE, Harry 1998: *The Keeper's Recital: Music and Cultural History in Ireland, 1770–1970*. Cork: Cork University Press.

Summary

Seán Ó Riada and Irish Traditional Music

The role of the composer Seán Ó Riada (1931–1971) in the development of Irish traditional music offers abundant paradoxes. On the one hand, he was a modernist inspired by Arnold Schoenberg, on the other hand, a die-hard traditionalist who praised Irish music for retaining its basic shape for more than two thousand years. His nationalism as well as his contradicting opinions were often renounced by later critics. The essay focuses on Ó Riada's radio programme *Our Musical Heritage* (1962) and analyses his statements in the light of his own work and as well as later developments in Irish traditional music. It shows that he often did not aim at an objective description, but rather offered “performative” gestures that delimited the genre against other musical styles and, under a mask of conservatism, laid foundations for its later development, which has proceeded very rapidly since the 1960s. A good example is Ó Riada's discussion of the bodhrán – the claim about the pre-Christian origins of the drum only conceals the fact that he was one of the first musicians to use it to accompany Irish dancing tunes. Nationalist mystique aside, some findings and metaphors of Ó Riada's still hold, such as his description of the cyclical, “fractal” structure of Irish music, or its image as a flowing river that absorbs outside influences. Ó Riada's various opinions are analysed through theories of authenticity developed by Timothy D. Taylor and Rina Schiller.

Key words: Seán Ó Riada; Irish traditional music; authenticity; bodhrán; Ceoltóirí Chualann

ESTONSKÁ KAPELA TRAD.ATTACK! – STAROBYLÁ ÚSTNÍ TRADICE V MODERNÍM HUDEBNÍM HÁVU

Iivi Zájedová

Následující řádky jsou věnovány především hudbě, která zaznívala v minulosti, zažila slávu, byla zapomenuta a poté znovu nalezena. Znovuobjevování zapomenutých písní je charakteristickým rysem tvorby Jalmara Vabarny z estonské kapely Trad.Attack!, jejíž název lze do češtiny volně přeložit jako útok tradic. Zabývat se důvody, proč se tato hudební skupina rozhodla zařadit do svého repertoáru staré zapomenuté písně, určitě stojí za to. Už jenom proto, že imaginárním členem tohoto uskupení je prababička frontmana kapely a velká část tvorby této skupiny se zakládá na sto let starých nahrávkách jejího zpěvu, přenesených do současného hudebního světa pomocí moderních technologií.

Zakládající člen Trad.Attack! Jalmar Vabarna měl při vzniku kapely jasno. Chtěl spojit v písních minulost a současnost a vytvořit něco zcela originálního a nového. To vedlo členy tohoto moderního hudebního uskupení k tomu, aby pátrali v hudebních archívech po starých nahrávkách a zařadili je do své tvorby (Teppan 2020). Nutno podotknout, že Jalmar Vabarna má ke zpěvu a folkloru úzkou vazbu. Jeho prababička byla totiž proslulá tradiční zpěvačka. Ne nadarmo Jalmar Vabarna říká, že je jediný chlap na světě, který tvoří kapelu se svou prababičkou...¹

Anne Vabarna (1877–1964) z estonského regionu Setumaa² patřila k výrazným tradičním zpěvačkám z etnika Setuků (estonsky *setud*, česky též Setuové nebo Pskovští Estonci). Známa byla jako porodní bába, velmi často byla ale jako výborná zpěvačka zvána

1. *Eesti Ekspress*. *Vabaflow* [online] 2. 4. 2023 [cit. 20. 07. 2023]. Dostupné z: <<https://ekspress.delfi.ee/artikkel/120166896/vabaflow-jalmar-vabarna-ma-olen-ainuke-mees-maailmas-kes-teeb-oma-vanavanaemaga-bandi>>.
2. Setumaa je region jižně od jezera Peipus, obydlený je tradičně etnikem Setuků. Estonská Setumaa se v současnosti rozkládá v okrese Võru v jihovýchodním Estonsku.



Anne Vabarna (1877–1964)

na tradiční svatby. Její pěvecký projev i písňový repertoár se, na rozdíl od jiných, podařilo dochovat na zvukových nahrávkách. V roce 1923 ji „objevil“ finský folklorista Armas Otto Väisänen při svém výzkumu tradičních zvyků spojených s narozením dítěte. U Anne zachytil několik tisíc veršů jejích písní (tradiční setucký zpěv byl založen na improvizaci a Anne byla v tomto ohledu výjimečná).³ Väisänen o zpěvačce publikoval řadu článků a učinil její jméno známým po celém Estonsku, a tak se o ni začali zajímat také další folkloristé. Anne Vabarna poté vystupovala po celé zemi (Hagu 2002).

Uchování písňové tvorby Anne Vabarny lze přičíst nejen živému zájmu tehdejších folkloristů, ale také samotné zpěvačky, která se aktivně přičinila o zaznamenávání svého zpěvního projevu. Protože neuměla psát, její texty písemně zachycoval její syn Ivvo. Tvorba této výrazné osobnosti je uložena v Estonském archivu folkloru⁴.

3. Anne Vabarna se s A. O. Väisänem poprvé setkala již v roce 1914, kdy mu společně s dalšími setuckými ženami zpívala písně, které sběratel nahrával na svůj fonograf. Väisänen si jí v té době ale nevšiml, protože ještě nebyla hlavní zpěvačkou (Hagu 2002).
4. Eesti Rahvaluule Arhiiv – více viz (<https://www.folklore.ee/era/ava.htm>).

Napsáno o ní bylo několik studií, její písně a pohádky byly výběrově publikovány, zveřejněno bylo také několik nahrávek jejího zpěvu. Anne Vabarna si za svůj život připsala autorství přibližně 150 000 veršů, což je více než u kteréhokoliv jiného ugrofinského pěvce. Jde o kulturní dědictví reflektující tradiční setuckou společnost: texty A. Vabarny jsou hlubokým vhledem do světa jedince, ale i generalizací světa setucké společnosti na počátku 20. století.

Za nejvýznamnější dílo A. Vabarny lze považovat setucký epos *Peko*, zobrazující příběh hrdiny Seta, který poskytuje setuckému lidu svobodu.⁵ Právě tento epos můžeme považovat za klasický příklad toho, co Joseph Campbell popisuje ve své knize *The Hero with a Thousand Faces* jako tzv. monomýtus, tedy základní narativní strukturu, která se vyskytuje v různých variacích napříč různými kulturami po celém světě (Zecovic 2018). Epos *Peko* je psán v nářečí setu (*seto kiil*), které patří mezi baltofinské jazyky.⁶ Jedná se o jihoestonské podnářečí, jímž hovoří Setukové.⁷ Setucká kultura byla po tisíce let ústní (kmenovou) kulturou, jejíž základní hodnoty se předávaly prostřednictvím písní. Setukové jsou známí především svou zvláštní pěveckou tradicí *seto leelo* starou více než tisíc let. Leelo se vyznačuje určitými pravidly, zároveň se v něm ale cení i improvizace. V roce 2009 byla tato pěvecká tradice zařazena na Reprezentativní seznam nehmotného kulturního dědictví UNESCO.⁸

Kapelu Trad.Attack! tvoří Sandra Vabarna (dudy, grumle, píšťaly, zpěv), Jalmar Vabarna (kytara, zpěv) a Tõnu Tubli (bubny, zpěv). Sandra, Jalmar (bývalí manželé) a Tõnu jsou dlouholetí přátelé a na estonské hudební scéně působí přes patnáct let. Všichni členové kapely vyrostli obklopeni silnou hudební a folklorní tradicí. Sandra,

5. „Peko.“ *Wikipedie* [online] [cit. 17. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Peko>>.
6. „Baltofinové.“ *Wikipedie* [online] [cit. 3. 9. 2023]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Baltofinov%C3%A9>>.
7. Od standardní (severní) estonštiny se setucký jazyk liší v mnoha aspektech, a to zejména z hlediska fonologie, gramatiky a slovní zásoby. V roce 2011 hovořilo setučinou necelých 13 000 lidí.
8. „Seto leelo.“ *Setomaa* [online] [cit. 11. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://visitsetomaa.ee/et/seto-leelo>>.



Estonská skupina Trad.Attack!

kteřá se celý život věnuje tradiční hudbě, začala hrát na estonské dudy už jako třináctiletá. Tõnu, jehož otec byl dirigentem dechové hudby, vystudoval klasický trombon a bicí nástroje. V současnosti je jedním z nejvyhledávanějších bubeníků v Estonsku. Jalmar pochází z již zmíněné oblasti regionu Setumaa – regionu s vlastním králem a jedinečnou kulturou. Jak už bylo uvedeno, jeho prababička patřila ve své době k nejznámějším tradičním zpěvačkám v Estonsku a Jalmar využívá nahrávky jejího zpěvu jako hudební základ pro tvorbu skupiny Trad.Attack!⁹

Bylo to přesně 21. listopadu 2013, když se členové skupiny Sandra, Jalmar a Tõnu poprvé rozhodli začít společně hrát, aby do lidové hudby přinesli „něco jiného“. Již na první zkoušce bylo rozhodnuto, že projevu skupiny nebudou kladeny žádné limity, aby byla hudba svěží a překvapila i členy samotné. Nikdo v tu chvíli neměl v úmyslu vystupovat před větším publikem. Již 16. prosince 2013 ale vyšel první singl *Kooreke* (Drahocenná smetana), jehož základem je nahrávka písně v podání lidové zpěvačky Liisy Kõmmel (1888–1964), zaznamenaná v roce 1960. K velkému

9. „TRAD.ATTACK! - Jaan'kene (Official Music Video).“ *YouTube* [online] [cit. 15. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=5NKPQW9DjDo>>.

překvapení kapely se skladba *Kooreke* stala hitem. Zdálo se, že se lidem neotřelý přístup nové skupiny k lidové hudbě líbí.¹⁰

Když kapela na jaře 2014 přišla s přáním vystoupit na Týdnu hudby v Tallinnu¹¹, neměla ještě ani jméno (v repertoáru měla jen pět písniček, ale na představení tělesa to stačilo). Po jednoznačně pozitivní zpětné vazbě od publika i kritiků se společná tvorba muzikantů rozjela naplno. A je to právě svěží a svobodný přístup k hudební tvorbě a vřelé přátelství mezi členy kapely, jež vytváří zvláštní energii, kterou si publikum i samotní muzikanti opravdu užívají.

Ve stejném roce vyšla (9. července 2014) píseň *Kuukene* (Měsíc) – staré zaklínadlo, kterým byl Měsíc oslovován, aby dodal tělu mládí a sílu. Slova písně pocházejí od Emilie Kõiv (1894–?).¹²

První koncert kapely se uskutečnil krátce na to, 25. července, na Festivalu tradiční hudby ve Viljandi. Hudební uskupení Trad. Attack! zde získalo hned několik cen, další si pak odvezli v letech 2015, 2016, 2017 a také v letošním roce. Celkem se jim podařilo získat neuvěřitelných patnáct prestižních ocenění Etnokulp (skupina obdržela titul nejlepší kapela, získala ceny za nejlepší desky a nejlepší píseň, byla oceněna jako nejlepší nováček a také získala zvláštní cenu od Radia2). Na Estonských hudebních cenách 2015 kapela zvítězila v kategoriích etno/folková deska roku a hudební video roku, v letech 2018 a 2021 získala ocenění estonské populární hudby *Kuldne Plaat* (Zlatá deska) a na festivalu Etnokulp 2020¹³ bodovala v kategoriích umělec roku a hudební skladba roku.

10. „TRAD.ATTACK! - Kooreke feat. Liisa Kummel (Eesti Kirjandusmuuseumi ERA filmidelt).“ *YouTube* [online] [cit. 17. 7. 2023]. Dostupné z: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Liisa+K%C3%BCmmel+%281888%E2%80%931964%29#fpstate=ive&vld=cid:91cb0519,vid:g8sAiOa_2Ow,st:0>.
11. Tallinn Music Week je mezinárodní přehlídka nové hudby, festival městské kultury a networkingová událost pro profesionály z hudebního a kreativního průmyslu, která se od roku 2009 každoročně na jaře koná v estonském Tallinnu. Více viz „Tallinn Music Week.“ *Wikipedia* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Tallinn_Music_Week>.
12. „TRAD.ATTACK! - Kuukene / Moon (Official Music Video).“ *YouTube* [online] [cit. 15. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=BaP6jUgFGkA>>.
13. „Selgusid Etnokulp 2020 võitjad.“ *ERR.ee* [online] 20. 10. 2020 [cit. 20. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://kultuur.err.ee/1142335/selgusid-etnokulp-2020-voitjad>>.



CD *Bring It On* (2023)

V roce 2020 obdržela Kulturní cenu Ministerstva zahraničních věcí za úspěšnou koncertní činnost a prezentaci Estonska v zahraničí. Skupina dosu účinkovala v třiceti osmi zemích světa.

V červenci 2015 vydalo uskupení Trad.Attack! své debutové album. Nese minimalistický název – *AH!* – a obsahuje celkem dvanáct písní. Důkladně promyšlený zvukový nosič znamenal zrod nové generace estonského folku. Skupina oslavila vydání svého prvního alba na festivalu tradiční hudby Viljandi a ke konci roku (9. prosince 2015) vydala singl *Keera* – skladbu, ve které se spojily dva zcela odlišné hudební světy: tradiční (*Seto leelo*) a moderní.¹⁴

Na konci března 2023 spatřilo světlo světa už páté studiové album skupiny Trad.Attack! Nese název výmluvný název *Bring It On* a je ovlivněno jak změnami, které se odehrály u samotných členů seskupení, tak i ve světě kolem nich. Album představuje určitý druh „best of“ materiálu: byly zde znovu použity dřívější nápady, ale také přináší zcela nové kombinace stylů. Je směsí estonského folkloru s elektronickou hudbou, bicími, synchronizovanými rytmy, houslemi, estonskými dudy, sóly na elektrickou kytaru a pop-folkem. Autoři chtějí překročit všechny hranice, ale přitom

14. „TRAD.ATTACK! - Keera (Official Audio)“ *YouTube* [online] [cit. 15. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=0FqdUyUZofE>>.

nezapomínají na své kořeny. Kromě nových nástrojů členové kapely zkřížili své cesty s několika hudebníky z domova i ze zahraničí, např. s gruzínským vokálním sborem Iberi, kanadskou folk-popovou kapelou The East Pointers, hudebníkem izraelské původu Ravidem Kahalanim (kapela Yemen Blues).

Jedinečné příběhy spojující minulost a současnost aneb místo závěru...

Dynamická, zábavná a věrná svým kořenům. Tak je většinou charakterizována hudební tvorba skupiny Trad.Attack! Důležitým momentem je ale především inspirace starými nahrávkami tradiční hudby a její propojení s hudbou moderní. Spojením minulosti a současnosti totiž Trad.Attack! vytváří jedinečné příběhy a dokazuje, že folklorní hudba nemusí nutně patřit pouze minulosti, že zapomenutému lze vdechnout nový život. Posluchačům nemusí vadit, že je píseň stará sto let. Stačí, když se jí podaří odít do moderního hávu, a pak k ní najde cestu i ten nejzarytější příznivec „současných“ rytmtů. Klíčovou roli při tom hraje to, co lze jednoduše nazvat jako „skutečno“ – určitá pravdivost, již lze považovat za výchozí myšlenku moderní reflexe rozmanitosti, krásy a historického vývoje estonské lidové hudby zastoupené interprety různého věku, kteří hráli na různé nástroje.

Americký literární kritik Joseph Miller tvrdí, že se nic nezdá člověku tak přirozené a univerzální jako vyprávění příběhů – už od dětství se člověk učí prostřednictvím pohádek a každá kultura má své vlastní příběhy (Hillis Miller 2008: 30). Trad.Attack! svou hudební tvorbou úspěšně vypráví příběhy staré řady generací, a přesto se těší široké popularitě mezi mladým publikem. Písně, které toto estonské hudební uskupení prezentuje, totiž vyprávějí příběhy, které mají věkovitý potenciál k tomu, aby byly vyprávěny. Přirozenost těchto příběhů a jejich povědomost je bezpochyby jedním z důvodů, proč si nechají od Trad.Attack! mladí lidé zpívat písně, které dost možná v dětství slyšali od svých babiček a prababiček. Hudební uskupení, kterému se daří přinášet novou dimenzi hudebního folklorismu prostřednictvím interpretace narativů šířených napříč generacemi, je důkazem, že lze revitalizovat i ty nejstarší příběhy tak, aby se

stali atraktivními pro mladé posluchače. Ona atraktivita pak může tkvět právě v kulturní identitě, která je často předávána z generace na generaci prostřednictvím ústní tradice, a to i prostřednictvím lidových písní a lidové hudby.

Folklorní tradice, která se úzce váže na vyprávění mýtů, nemusí nutně reflektovat pouze minulost, ale může oslovit také novodobé tvůrce a posluchače. Zatímco před stovkami let mýty lidem v různých koutech světa, oblast dnešního Estonska nevyjímaje, sloužily jako způsob vysvětlení základních ontologických otázek (Elide 1998: 13), v dnešní době představují spíše způsob zkoumání určité kultury a uchování její tradice pro budoucí generace. Těžko si představit, že by posluchač navštívil koncert Trad.Attack!, aby lépe pochopil přírodní zákonitosti nebo se dozvěděl více o původu světa. Přesto existuje něco, co ke kapele Trad.Attack! publikum přitahuje. Snad je to způsob, jakým skupina estonských hudebníků transformuje mnohdy mýtické archaické zpěvy do narativů (Novotný 2014: 10) vyprávěných způsobem, kterému může porozumět každý posluchač napříč generacemi.

Literatura:

- ELIADE, Mircea 1998: *Mýty, sny a mystéria*. Praha: Oikoymenh.
- HILLIS MILLER, Joseph 2008: *Narativ. Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné 11* (1): 30–39. Dostupné z: <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2009/CJA068/um/05_studie_miller.pdf> [cit. 10. 10. 2023].
- NOVOTNÝ, David Jan 2014: *Úvahy o mýtu*. Praha: Carolinum Press.

Internetové zdroje:

- „Baltofinové.“ *Wikipedie* [online] [cit. 3. 9. 2023]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Baltofinov%C3%A9>>.
- Eesti Ekspress. Vabaflow* [online] 2. 4. 2023 [cit. 20. 07. 2023]. Dostupné z: <<https://ekspress.delfi.ee/artikkel/120166896/vabaflow-jalmar-vabarna-ma-olen-ainuke-mees-maailmas-kes-teeb-oma-vanavanaemaga-bandi>>.
- HAGU, Paul 2002: „Setu lauluema Anne Vabarna. (21. 12. 1877 – 7. 12. 1964).“ *Eesti Rahvaluule* [online] [cit. 15. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.folklore.ee/rl/pubte/ee/setu/anne/anne.html>>.
- „Peko.“ *Wikipedie* [online] [cit. 17. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Peko>>.

- „Selgusid Etnokulp 2020 võitjad.“ *ERR.ee* [online] 20. 10. 2020 [cit. 20. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://kultuur.err.ee/1142335/selgusid-etnokulp-2020-voitjad>>.
- „Seto leelo.“ *Setomaa* [online] [cit. 11. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://visitsetomaa.ee/et/seto-leelo>>.
- „Tallinn Music Week.“ *Wikipedia* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Tallinn_Music_Week>.
- TEPPAN, Sten 2020: „Käbi ei kuku... Jalmar ja Maret Vabarna.“ *Vikerraadio* [online] 2. 2. [cit. 15. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://vikerraadio.err.ee/1025811/kabi-ei-kuku-jalmar-ja-maret-vabarnahttps://ep1.delfi.ee/artikkel/83084483/jalmar-vabarna-ema-maret-vabarna-lastele-peab-aega-puhendama>>.
- „TRAD.ATTACK! - Jaan'kene (Official Music Video).“ *YouTube* [online] [cit. 15. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=5NKPQW9DjDo>>.
- „TRAD.ATTACK! - Keera (Official Audio).“ *YouTube* [online] [cit. 15. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=0FqdUyUZofe>>.
- „TRAD.ATTACK! - Kooreke feat. Liisa Kummel (Eesti Kirjandusmuuseumi ERA filmidelt).“ *YouTube* [online] [cit. 17. 7. 2023]. Dostupné z: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Liisa+K%C3%BCmmel+%281888%E2%80%931964%29#fpstate=ive&vld=cid:91cb0519,vid:g8sAiOa_2Ow,st:0>.
- „TRAD.ATTACK! - Kuukene / Moon (Official Music Video).“ *YouTube* [online] [cit. 15. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=BaP6jUgFGkA>>.
- ZECOVIC, Emir 2018: „The Hero with a Thousand Faces“. *12 min* [online] 7. 8. [cit. 6. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://blog.12min.com/the-hero-with-a-thousand-faces-pdf/>>.

Summary

Estonian band TRAD.ATTACK! An Ancient Oral Tradition in Modern Attire

Trad.Attack! is a folk music trio, formed by well-known performers Sandra Vabarna, Tõnu Tubli, and Jalmar Vabarna. The band is dynamic, fun, and true to their roots – and this is also how the band’s music could be characterized. Apart from that, the group draws inspiration from old recordings of music, and adds some touch of modern music, too. Great examples of such combinations are new arrangements of old songs from the indigenous Setos people, available on Trad.Attack!’s recordings. What even extends the significance of these songs is the fact that it was the great-grandmother of Jalmar Vabarna who took part in their creation. To modern listeners, the band offers quite a unique opportunity to rediscover almost forgotten songs from the archives, transferred to contemporary musical keys. The band transforms the mythical archaic chants into narratives accessible to any listener across generations. Both lovers of traditional songs and those who prefer new musical trends can enjoy Trad.Attack!’s music.

Key words: Mythical archaic chants; improvisation in music; songs of Seto; revitalization of tradition; *seto leelo* singing; Estonian cultural heritage

TUNISKÝ OBŘAD STAMBELI VE STÍNU OTROKÁŘSKÉ ÉRY

Jiří Moravčík

Když v roce 1999 začala vycházet encyklopedie *World Music. The Rough Guide*, nenašli jste v ní o Tunisku ani zmínku. Z toho se usuzovalo, že v severoafrické zemi buď neexistuje relevantně zajímavá hudba, anebo čeká v ústraní na své objevení. Tento předpoklad potvrdilo stambeli – hudební žánr spojující hudbu tuniské černošské komunity se súfijským nábožensko-léčivým rituálem.

Za situace, kdy vymírají poslední autentičtí mistři tohoto léčebného obřadu, se majoritní islámsko-arabskou společností opovrhovaného stambeli ujali mladí tuništi producenti elektronické hudby z kolektivu Arabstazy¹ soustředění okolo labelu Shouka². Proměnili ho v čerstvý hudební symbol země i výraz své identity a uvedením na západní popkulturní scénu jej proslavili. A tím zpřístupnili posluchačům doma i v zahraničí.

„Pokud by měla být naše elektroverze zbavená posvátného obsahu cenou za udržení rituálu v aktivní formě, pak je podle mne všechno v pořádku. Přišli jsme o většinu duchovních mistrů stambeli, takže je nejvyšší čas zachovat alespoň to, co z obřadu zbylo. Bohužel současná politická, ekonomická a sociální situace nebyla v Tunisku nikdy tak špatná, jako dnes, a všechno se stále zhoršuje,“ konstatoval producent Amine Metani (Moravčík 2023). Díky francouzské rezidenci získal tuniský elektronický underground zápis na evropské hudební scéně a na té severoafrické patří k premiantům. Po letech tápání a kmitání mezi technem a house, i když s arabskou rytmickou příchutí, se tuništi producenti

1. Multidisciplinární umělecká platforma založená v roce 2014 Amine Metanim a zahrnující producenty elektronické hudby, výtvarníky a filmaře z Tuniska a dalších zemí severní Afriky, zkoumající své národní hudební dědictví (<https://arabstazy.net/>).
2. Významný label Shouka, založený v roce 2009 tuniským producentem Amine Metanim, sídlí ve francouzském Lyonu. Zaměřuje se na tuniskou a severoafrickou elektronickou hudební scénu (<https://shouka.bandcamp.com/>).



*Amine Metani,
producent a šéf labelu Shouka.
Foto: Anna Alfonso*

totiž postavili marocké, alžírské a egyptské dominanci čelem tím, že vsadili na domácí endemický zdroj – rituální hudbu stambeli.

Stambeli chápeme jako souhrn hudby, tanců, léčivého vymítání duchů a náboženské praxe. Do Tuniska se dostalo během otrokářské éry a s migrací černošského obyvatelstva ze subsaharské Afriky. To si sebou přineslo svou hudbu, zpěvy, jazyky, mytologii a animistické kultury, které se v arabsko-muslimském prostředí postupně proluly se súfijským výkladem islámu do unikátní synkretické formy (Sarah Souli 2016). Transcendentální rituál v oparu vonných kadidel vedou ve svatyních hudební mistři (maâllemové), volící správný doprovod na pokyn duchovního (arifa). Ten určuje druhy tranzovních rytmů, identifikuje škodlivého ducha, kterým je dotčený člověk posedlý, a se skupinou pacienta pacifikuje uvedením do extatického stavu. Duchové existující v několika barevných odstínech jsou samozřejmě zástupným problémem, cílem obřadu je „nemocné“ uklidnit a zbavit apatie, úzkostí a stresu ze životních podmínek. Problém odmítání stambeli



Tradiční hráč na loutnu gombri. Zdroj: Wikimedia

spočívá také v tom, že súfijští mystici věří, že skrze tranzovní hudbu lze navázat kontakty s duchy, což je v ostrém rozporu s islámským učením, které něco takového zakazuje. Podle Metaniho je tak pro Araba a muslima těžké považovat animisticko-súfijský rituál za součást jeho vlastní kultury (Moravčík 2023).

Ústředními nástroji stambeli jsou třístrunná basová loutna *gombri*, oboustranný buben *tabla* a kovové kastaněty *chkacheks*. Zpívá se na bázi zvolání a odpovědi a ke skupině se přidává i obecenstvo. Pro stambeli je specifické, že vedle arabštiny si zachovalo mnoho původních subsharských jazyků. Významu slov sice už dnes nikdo nerozumí, obřadu zakončenému zvířecími oběťmi, však dodávají originální zvukomalebnost (Shreya Parikh 2022).

Vizuálním symbolem stambeli zůstává mytická postava Boussadia – černošského čaroděje, pohádkáře a léčitele. Podle legend žil v subsaharské Africe, a když mu lupiči unesli dceru, vydal se ji hledat do Tuniska. Procházel městy, zpěvem a tancem prosil o nalezení dcery a doprovázel se na kastaněty. Přestože šel z jeho



Boussadia, vizuální symbol stambeli. Zdroj: Wikimedia.

africké kožené masky a kostýmu vyzdobeného amulety a ocasy zvírat strach, matky mu dávaly jídlo, aby ochránily své děti.³

Historický vývoj stambeli lze porovnávat s marockou gnawou⁴, nebo egyptským zarem⁵, v jádru těmi samými černošskými rituálními obřady. Zatímco gnawa, zařazená v roce 2019 na seznam kulturního dědictví UNESCO, je v Maroku vládou podporovaná, respektovaná a vyvážená do celého světa, tuniský rituál se dodnes v autentické podobě praktikuje pouze v uzavřených černošských komunitách na jihu země a na veřejnost se dostává pouze jeho hudební, spirituality zbařená verze. Utajení té původní před širokou veřejností probíhá z duchovní potřeby, z velké míry však z obav týkajících se důsledků

3. „Boussadia.“ *Wikipédia. L'encyclopédie libre* [online] [cit. 28. 8. 2023]. Dostupné <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Boussadia>>.
4. Hudba a kultura černošské komunity ze subsaharské Afriky zahrnující léčebný rituál *lila*. Ústředním nástrojem je basová loutna *guimbri*.
5. Hudební léčivý rituál s původem v subsaharské Africe určený převážně ženám. Dnes se praktikuje pouze v regionu Horní Egypt.

vztahu rasisticky nadřazené arabské majority k minoritě černošských Tunisánů, kteří byli arabským obyvatelstvem vždy vnímáni jako méněcenní a odsunováni na okraj společnosti. Stambeli totiž provází mnoho předsudků, považujících léčivý rituál za druh pohanského exorcismu, a co je nejdůležitější, stále ho překrývá stín otrokářské éry. Tunisko sice jako první muslimská země bezprecedentně zrušilo v roce 1846 otroctví a znovu jako první v arabském světě v roce 2018 zákonem zakázalo rasovou diskriminaci, ze společenského ústraní to však černošské Tunisany nedostalo. Stigmatu otroctví je v roce 2020 zbavil až historický soudní rozsudek, jenž jim umožnil ze svých jmen odstranit diskriminační a ponižující slovo *atig* (svobodný) – doklad toho, že dotyčný patří mezi osvobozené otroky (Mohamed Ali Ltifi 2020). „*Jsmé velmi rasistická země, kde se lidem podle barvy pleti hovorově říká kahla, což je ekvivalent pro negra, nebo dokonce oussif, což znamená otrok. A téma otroctví u nás zůstává společenským a politickým tabu,*“ vysvětlil Amine Metani (Moravčík 2023).

Po získání nezávislosti Tuniska v roce 1956 se prezident Habíb Burgiba⁶ (1903–2000) v rámci modernizace a jednotné identity země rozhodl odstříhnout od minulosti. Zakázal mnoho rituálních praktik, nechal zavřít svatyně náboženských bratrstev, tvrdě potlačoval regionální zvyky a tradice menšin. Usiloval o sekulární Tunisko a stambeli, související prý s iracionálním světem duchů, považoval za přežitý historický relik. To vedlo k rozšíření přesvědčení, že tento rituál do moderní tuniské společnosti nepatří a v její islámské kultuře představuje cizorodý prvek.

Na veřejnosti se stambeli znovu objevilo za vlády prezidenta Zine El Abidine Ben Aliho⁷ (1936–2019). Ten společně se svou manželkou Leilou dokonce navštěvoval obřady a v rámci své kulturní propagandy vysílal hudební ansámby stambeli koncertovat do zahraničí (Simon Speakman Cordall 2022). Sice nábožensky

6. Významný vůdce hnutí za nezávislost Tuniska na Francii, v roce 1957 zvolený prvním prezidentem Tuniské republiky. V roce 1987 ze zdravotních důvodů odstoupil.

7. Druhý prezident Tuniska. Jeho vládnutí postupně nabylo autoritářské rysy. Po mohutných protestech během tzv. jasmínové revoluce probíhající od poloviny prosince 2010 do poloviny ledna 2011 odstoupil a uprchl do Saudské Arábie, kde zemřel.

vykastované, přesto s podporou státu. S nástupem tzv. arabského jara⁸ v roce 2010 se však okolnosti znovu změnily. Některé svatyně vzali útokem islámští fundamentalisté a mnoho z nich bylo z bezpečnostních důvodů zavřeno.

Osudové nebezpečí pro stambeli však představuje samotná forma tradice, předávaná z generace na generaci výhradně ústně. Nezachovaly se žádné návody, knihy, sborníky poezie, a tak s vymíráním arifů stojí obřad stambeli před doslova existenční otázkou. Stát se arifem není totiž jen tak, tato role se převážně dění v rodinách, a přestože se výběr už dávno rozšířil i mimo ně, do ostrakizovaného a nevýdělečného povolání se nikdo nehrne. Zavření hrozí i poslednímu tuniskému posvátnému místu zasvěcenému stambeli – Zaouia Sidi Lasmar.⁹ V jeho čele stojí jeden z mála praktikujících arifů Riadh Ezzawech, který pro záchranu obřadu založil sdružení Stambali Sidi Ali Lasmar,¹⁰ oslovující státní instituce a mobilizující veřejnost i skrze trojdílný filmový dokument *Stambeli, dernière danse des esprits*¹¹ natočený pro nezávislý internetový hudební magazín *Pan African Music*¹².

Opravdu obřadu hrozí s vymíráním arifů zánik? Na to mezinárodně proslulý tuniský perkusista, hudebník a producent Imed Alibi

8. Vlna protestů, nepokojů, povstání a revolucí, které probíhaly ve většině arabských států od konce roku 2010 až do prosince 2012. Za začátek tzv. arabského jara je obecně považován 17. prosinec 2010, kdy se v Tunisku na protest upálil šestadvacetiletý pouliční prodavač Muhammad Buazizí.
9. Nachází se v medině Bab Jdid metropole Tunis.
10. Asociace pro kulturu a záchranu stambeli založená 23. 5. 2016 Riadhem Ezzawechem (<https://www.stambalisidialilasmar.com/>).
11. Trojdílný dokument o stambeli (3x10 min), Francie/Tunisko 2022, režie Augustin Le Gall a Théophile Pillault. Viz „Stambeli, dernière danse des esprits I Pèlerinage (1/3).“ *YouTube* [online] [cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=mvAU-6OBTvI&list=PLi5Wq55_9apPk87KExWd0cIjX-usLjZxg&index=2>; „Stambeli, dernière danse des esprits I Héritage (2/3).“ *YouTube* [online] [cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=fKUbbg7tg80&list=PLi5Wq55_9apPk87KExWd0cIjX-usLjZxg&index=2>; „Stambeli, dernière danse des esprits I Transmission (3/3).“ *YouTube* [online] [cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7YiR-IUM_Nk&list=PLi5Wq55_9apPk87KExWd0cIjX-usLjZxg&index=3>.
12. Časopis vznikl v roce 2017. Věnuje se propagaci hudby z afrického kontinentu a diaspory (<https://pan-african-music.com/en/>).
13. Osobní e-mailová komunikace s Imedem Alibim ze dne 18. 7. 2023

odpověděl: „Ano, určitě. Ve srovnání s velmi rozšířenou marockou gnawou jsou totiž počty mistrů stambeli daleko menší a zájem nástupců vydat se touto cestou mizivý. Před arabským jarem režim stambeli nejprve ignoroval, nakonec je však, s vědomím popularity té hudby mezi nejnižšími společenskými vrstvami, podpořil, nicméně ji zredukoval do podoby pouhé folklorní akce a nerituální stambeli se dnes běžně hraje na ulicích, v barech a diskotékách.“¹³

Již citovaný Amine Metani se o stambeli vyjádřil následovně: „Podobně jako spousta Tunisánů jsem o stambeli dlouho nevěděl, a když jsem se s ním seznámil a zjistil, jak se rychle vytrácí, přišlo mě správné podílet se na tom, aby úplně nezmizelo. Proto jsem založil hudební vydavatelství Shouka. Ke stambeli se nedá přistupovat akademicky, mít pocit, že když si o něm něco od vědců přečtete na internetu, dozvíte se všechno. Ne, musíte ho zažít, slyšet a cítit. Ke stambeli mě přivedla na první pohled zřejmá podobnost mezi starověkým tranzovním rituálem a klubovou elektronickou taneční hudbou, kterou svým způsobem považují také za rituál.“ (Pan African Music 2023)¹⁴ Ve svém labelu Shouka vydal Metani v roce 2019 dva významné hudební manifesty *Under Frustration 1 & 2*, zachycující a zdůrazňující různorodost arabské elektronické scény s důrazem na tuniské stambeli.¹⁵

Se strhujícím albem *Super Stambeli*¹⁶ se za přispění tradičního zpěváka a hráče na gombri Bellassana Mihouba v roce 2023 přihlásil do boje za záchranu stambeli také významný producent, hudebník, skladatel a prorok severoafrické elektroscény Sofyan Ben Youssef¹⁷.

Na největším světovém veletrhu world music – WOMEX – se již zmiňovaný Imed Alibi, který v minulosti doprovázel třeba alžírského

14. „Stambeli, the spirits' last dance: a PAM original documentary.“ *Pan African Music* [online] 4. 5. 202[cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <<https://pan-african-music.com/en/stambeli-the-spirits-last-dance-documentary/>>.

15. „Under Frustration - Vol. 1.“; „Under Frustration - Vol. 1.“ *Bandcamp* [online] [cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <<https://arabstazy.bandcamp.com/album/under-frustration-vol-1->>; <<https://arabstazy.bandcamp.com/album/under-frustration-vol-2->>.

16. „Super Stambeli.“ *Bandcamp* [online] [cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <<https://ammar808.bandcamp.com/album/super-stambeli->>.

17. Sofyan Ben Youssef žije v Bruselu, kde založil tuarežsko-elektrorockovou kapelu Kel Assouf a vytvořil elektrostambeli projekt Bargou 08, ze kterého z úcty k legendárnímu bicímu syntezátoru Roland TR-808 volně přešel ke svému novému alter egu Ammar 808.



Sofyann Ben Youssef aka Ammar808. Zdroj: Bandcamp

zpěváka Rachida Tahu¹⁸ nebo tuniskou zpěvačku Emel Matlouthi¹⁹, v roce 2022 představil po boku tuniského producenta Khalila EPI²⁰, se kterým vydal album *Frigya*,²¹ což je starobylý berberský název pro Afriku. Nosič zahrnuje extatické rytmy stambeli promísené se syntezátory a samply zpěváků a tradičních hudebních nástrojů.

Na zemi, kde se zrodilo tzv. arabské jaro, je smutný dnes pohled. O to smutnější, že za přechod k autoritářskému režimu si Tunisko, donedávna vzor arabské demokracie, může samo. Nedůsledné demokratické reformy, zakořeněná korupce, absence nejvyššího

18. Rachid Taha (1958–2018). Světoznámý alžírský zpěvák, který styly rai a chaabi propojil s rockem a punkem.

19. Emel Matlouthi (*1982) – tuniská zpěvačka a skladatelka kombinující tradiční tuniskou hudbu s popem a elektronikou. Její skladba *Kelmti Horra (My Word Is Free)* se stala neoficiální hymnou tzv. jasmínové revoluce.

20. Vlastním jménem Khalil Hentati (*1987) – významný elektroproducent a skladatel, technický ředitel labelu Shouka.

21. „Frigya.“ *Bandcamp* [online] [cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <<https://imedalibi.bandcamp.com/album/frigya>>.

soudu a zhoršující se hospodářská situace doslova vrhla prosperující společnost trávající na svobodě slova a médií do rukou prezidenta Kaíse Saída (Sviták 2022). Ten byl zvolen v roce 2019 a o dva roky později při tzv. ústavním převratu odvolal premiéra a pozastavil činnost parlamentu. V loňském roce prosadil novou ústavu, jež mu dává absolutní moc. Vysvětlil to nutností zachránit Tunisko před krizí a migrací. S prohlubující se ekonomickou krizí provázenou nedostatkem potravin – hlavně rýže vykoupené údajně černými Afričany, kteří navíc brali Tunisánům práci – bylo nutné od problémů odvést pozornost a najít viníka. Saíd začal obyvatelstvo přesvědčovat, že země čelí velkému spiknutí, do kterého se zapojila opozice, intelektuálové, mládež a jeho kritici. Kampaň, označenou ochránci lidských práv za hon na čarodějnice, postavil na manipulativní konspirační teorii o tzv. nahrazení (*great replacement*) – krajně pravicové směsi rasistických, nacionalistických a paranoidních bludů, toxicky se šířící po celém světě (Steve Rose 2022). Prezident Saíd doslova prohlásil: *„Byl připraven zločinný plán na změnu demografické struktury Tuniska. Určité strany obdržely spoustu peněz, aby umožnily obsazení země nelegálními subsaharskými migranty. Jejich nedeklarovaným cílem je proměnit Tunisko v čistou africkou zemi, která by pozbyla příslušnosti k arabským a islámským národům.“* (Erin Clare Brown 2023)

Výsledek se dostavil okamžitě: migranti a černí Tunisané od roku 2023 čelí brutálním útokům. Vyvolání rasistické hysterie krize je přitom považováno za prezidentovu strategii, jak se nekontrolovaně zmocnit dalších státních institucí a umlčet jak opozici, tak média. Situace stambeli se za takové situace překlónila na velmi špatnou stranu. Imed Alibi se nicméně k celé situaci vyjádřil následovně: *„Upřímně si nemyslím, že to na osudu stambeli něco výrazně změní. Většina Tunisánů ale byla prezidentovým prohlášením šokována a považovala to za velký krok zpět od revoluce, kdy se zlepšila lidská práva a otázky menšin. Tuniská černošská komunita se bohužel stala obětí rasistické kampaně proti subsaharským imigrantům.“*²²

22. Osobní e-mailová komunikace s Imedem Alibim ze dne 18. 7. 2023.

Stambeli pravděpodobně nikdy nezanikne, je ale otázkou v jaké podobě se uchová. Je dost možné, že v podobně jako salentský tarantimus spojený s léčivým tancem pizzica, který známe např. v podání skupiny Canzoniere Grecanico Salentino. Projde tedy zřejmě obrodou a zachová se z něj pouze tranzovní hudba (Moravčík 2021). Zbavená sice duchovního jádra, nicméně fungující jako důležitý symbol kulturní identity a historie černošské komunity v Tunisku.

Internetové zdroje:

- BROWN, Erin Clare 2023: „Tunisia’s President Embraces the ‘Great Replacement Theory.’“ *New Lines Magazine* [online] 27. 2. [cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <<https://newlinesmag.com/spotlight/tunisiasthe-president-embraces-the-great-replacement-theory/>>.
- „Boussadia.“ *Wikipédia. L’encyclopédie libre* [online] [cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Boussadia>>.
- CORDALL, Simon Speakman 2022: „A Tunisian Force for the Oppressed Faces Imminent Demise.“ *New Lines Magazine* [online] 16. 6. [cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <<https://newlinesmag.com/reportage/a-tunisian-force-for-the-oppressed-faces-imminent-demise/>>.
- MORAVČÍK, Jiří 2021: „Neexistující tarantule a šílený tanec na jihu Itálie. Pozoruhodná cesta tance pizzica do světa.“ *Česká televize ČT ART* [online] 11. 7. [cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <<https://art.ceskatelevize.cz/inside/neexistujici-tarantule-a-sileny-tanec-na-jihu-italie-pozoruhodna-cesta-tance-pizzica-do-sveta-zdUUo>>.
- MORAVČÍK, Jiří 2023: „Amine Metani: Něco jako lékařské tajemství.“ *Magazín UNI* [online] 10. 7. [cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <<https://www.magazinuni.cz/hudba/amine-metani-neco-jako-lekarske-tajemstvi/>>.
- PARIKH, Shreya 2022: „Celebrating Mawlid An-Nabaoui with Stambeli Trance in Tunis.“ *The Markaz Review* [online] 31. 10. [cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <<https://themarkaz.org/celebrating-mawlid-an-nabaoui-with-stambeli-trance-in-tunis/>>.
- „Stambeli, the spirits’ last dance: a PAM original documentary.“ *Pan African Music* [online] 4. 5. 202[cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <<https://pan-african-music.com/en/stambeli-the-spirits-last-dance-documentary/>>.
- SVITÁK, Matěj 2022: „Není cesty zpět. Tuniskou demokracii boří profesor práv zvaný Robocop.“ *Česká televize ČT24* [online] 13. 12. [cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <<https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/3550195-neni-cesty-zpet-tuniskou-demokracii-bori-profesor-prav-zvany-robocop>>.
- ROSE, Steve 2022: „A deadly ideology: how the ‘great replacement theory’ went mainstream.“ *The Guardian* [online] 8. 7. [cit. 28. 8. 2023]. Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/world/2022/jun/08/a-deadly-ideology-how-the-great-replacement-theory-went-mainstream>>.

Summary

Tunisian Stambeli Ceremony in the Shadow of the Slave Era

This paper discusses the Tunisian musical genre of stambeli, which combines the music of the Tunisian black community and Sufi religious-healing ritual. Stambeli is only practiced in its authentic form in closed black communities in the south of the country. Many prejudices surround it, and so it is only its musical, spirituality-deprived version which reaches the public. The concealment of the original ritual from the public is due to both the spiritual need of the practitioners, and the racist attitude of the Arab majority towards the minority of black Tunisians. With the last authentic masters of this healing ritual dying out in Tunisia, the stambeli has been taken up by young Tunisian electronic music producers from the Arabstazy collective, centered around the Shouka label. They have transformed the stambeli into a musical symbol of the country, an expression of its identity, and by putting it on the Western pop culture stages, they have helped to delay its complete demise. The author reflects on the future of stambeli in contemporary Tunisia, which is ruled by an authoritarian regime targeting black Africans. He notes that the ceremony will probably disappear in the future, but it can be revived as a musical expression stripped of its spiritual content, functioning as a symbol of the cultural identity and history of the black community in Tunisia.

Key words: Ritual music; healing music; music and identity; despiritualisation; music as cultural symbol; Tunisia

ZKRATKY MEZI HUDBOU UMĚLECKOU A „PŘÍZEMNÍ“: PLEBEJSKÉ KOŘENY JAZZOVÉHO MILNÍKU SKETCHES OF SPAIN, BOLIVIJSKÉ BAROKO VYTVOŘENÉ JEZUITY A *BELLA CIAO* ITALSKÝCH PARTYZÁNŮ

Petr Dorůžka

I když separovat pramínky hudební kultury do žánrových škatulek je praktické, stejně užitečné je vžité hranice porušovat a protilehlé kategorie propojovat. Tématem následujícího textu jsou zkratky mezi hudbou uměleckou i přízemní, mezi hudbou z koncertní síně a z venkovského tržiště. Jazz, speciálně v provedení klasiků, jakým byl např. Miles Davis, dnes patří ke kulturnímu dědictví té nejvyšší kvality. Milníkem této epochy bylo Davisovo album *Sketches of Spain* (1960) propojující jazz s klasickou hudbou, flamencem, ale i spontánní lidovou hudbou španělského venkova. V jedné skladbě Miles Davis rozvinul melodickou linku, kterou původně americký folklorista Alan Lomax zachytil na své hudební expedici na severu Španělska, v Galicii.¹ Pro další příklady propojování protikladů se pak vydáme do Latinské Ameriky a Itálie.

Miles Davis a Alan Lomax

I když je pod albem *Sketches of Spain* podepsán Miles Davis, podobně jako u řady dalších významných nahrávek se jednalo o teamovou práci; připomeňme, jak důležitou roli sehrál producent George Martin u nahrávek Beatles s doprovodem smyčců. Jako skladatel a aranžér koncipoval album *Sketches of Spain* kanadský hudebník Gil Evans. Producentem byl George Avakian, který se podílel i na sérii terénních nahrávek Alana Lomaxe. Náplň alba je pestrá a lze ji diferencovat. Tzv. uměleckou hudbu tu reprezentuje titulní skladba *Concierto De Aranjuez* (1939) španělského skladatele

1. Ukázka kombinující původní nahrávku i Davisovo zpracování viz „Alan Lomax Toque de chifro e Miles Davis The pan piper.“ *YouTube* [online] [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://youtu.be/ZDknO7SWLEk>>.

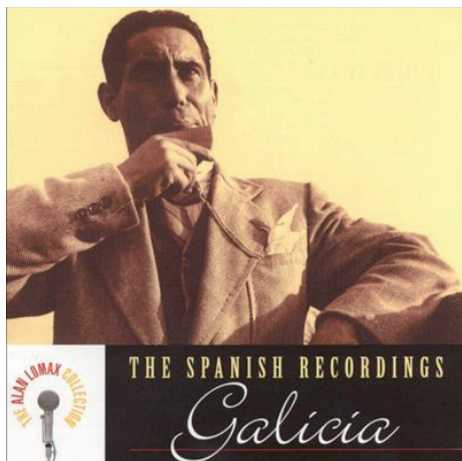


LP gramodeska *Sketches of Spain*

Joaquina Rodriga i adaptace skladby *Will O' The Wisp* z „cikánské-
ho“ baletu *El Amor Brujo* od Manuela de Falla. Druhá strana
originálního LP vydání má o poznání syrovější charakter a přináší
adaptace tří lidových melodií ze sbírky terénních nahrávek Alana
Lomaxe. Jedná se o rituální zpěv *Saeta* praktikovaný s doprovodem
dechové kapely během Svatého týdne v Seville, melodie *Solea*
z Andalusie a skladbu *The Pan Piper*, inspirovanou melodií
zvěrokleštiče (vepřů) a brusiče nožů ze severošpanělské Galicie,
zmíněnou v úvodu tohoto textu.² V dnešním kulturním kontextu
bychom původní melodii označili za reklamní jingl. Zvěrokleštič
José Maria Rodriguez tímto způsobem na Panovu flétnu ohlašoval
svůj příjezd do města, aby přilákal zákazníky. Sedm let poté, kdy
Lomax terénní nahrávku pořídil, se dostala do newyorského studia
a proměnila se v klenot jazzové historie.

Zajímavá je i motivace Lomaxova výjezdu do Evropy. Gramo-
fonová společnost Columbia zaregistrovala zvýšený zájem Američa-
nů o španělskou hudbu (Szwed 2010: 269). Diktatura generála Franca
totiž vyhnala do exilu řadu umělců a mnozí flamencoví hudebníci se
usadili v New Yorku. Nejvýznamnější z nich byl kytarista Carlos

2. „Sketches of Spain.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 1. 7. 2023].
Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sketches_of_Spain>.



*José María Rodríguez,
hráč na Panovu flétnu z Galicie*

García Montoya. Z tohoto důvodu si tedy Columbia u Lomaxe objednala kompilaci španělské regionální hudby. Nahrávání probíhalo pod dohledem Francových jednotek *Guardia nacional* (Ramos-Kittrell 2009: 171), což u Lomaxe vzbudilo averzi. Později to komentoval slovy, že „lidé žijící pod Francovým represivním nacionalismem vnímají generace staré kulturní tradice jako duchovnění oporu proti formám tyranie“. (Tamtéž)

Trajektorie Lomaxových nahrávek ale pokračovala opačným směrem. Jazzová verze Milese Davise cestovala zpět do Galicie a znovu ožila jako vítaná příležitost vrátit melodii zpět do domácího kontextu (Winick 2015). K čemu vlastně došlo?

K předním znalcům hudby z Galicie patří dnes dvaapadesátiletý hráč na dudy Carlos Núñez, který se vydal Lomaxovy archivní nálezy studovat do Kongresové knihovny ve Washingtonu, kde jsou uloženy. Na galicijské kořeny navázal též jazzový bigband Orquesta de Jazz de Galicia, který založil saxofonista Roberto Somoza. Ten na svém albu *Fame* zpracoval stejný motiv s Panovou flétnou jako Miles Davis na *Sketches of Spain*. Ale zatímco Miles Davis ve skladbě, kterou nazval *The Pan Piper*, flétnu mistrně napodobil svojí trubkou, na albu *Fame* z roku 2015 ve skladbě *Toque De Chifre De Faramontaos* slyšíme originální citaci z Lomaxovy terénní nahrávky z galicijského venkova.

Album *Sketches of Spain* inspirovalo i rockové hudebníky. Sedm let po Davisovi přichází éra kalifornských hippies a psychedelických skupin. K nejslavnějším patřili The Doors a Jefferson Airplane. Zpěvačka této skupiny jménem Grace Slick vysvětluje, co ji přivedlo k melodii písně *White Rabbit*, kterou kritika tehdy vágně popisovala jako „orientální“. Její výpověď parafrázuje Bob Dylan v jednom z pořadů své série *Theme Time Radio Hour*, kde říká: „Grace Slick inspirovaly dlouhé hodiny, které strávila poslechem *Sketches of Spain* od Milese Davise.“³

Bolivijské baroko

Tři sta padesát let před Milesem Davisem probíhala podobná konfrontace lokální a umělecké hudby v Jižní Americe, kam spolu s kolonizátory ze Španělska přicházeli katoličtí misionáři. Ze strany misionářů se ale nejednalo o černobílý příběh vyhlazování domorodé kultury, misionáři představovali vůči kolonizátorům protiváhu. Aby získali domorodé obyvatele na svoji stranu, poskytovali pronásledovaným Indiánům podporu, misijní stanice se stávaly humanitárním útlukem (Ziajka 2022). Jezuité z Itálie i ze Španělska představovali ve své době nositele vzdělanosti, a to zvláště v hudbě a ve výtvarném umění. Působili v dnešní Bolívii, Paraguay, Argentině a Brazílii. Roku 1767 ale španělská koruna jezuitům nařídila, aby kolonie opustili. Důvodem byl fakt, že misie měly přílišnou samostatnost a zasahovaly proti otroctví.⁴ Francouzský osvícenec a filozof Voltaire, jehož bychom těžko podezřívali ze sympatií k církevním strukturám, o misích prohlásil, že jsou „triumfem humanity, které by mohly smýt krutosti prvních dobyvatelů“.⁵

3. Citace je z pořadu *Theme Time Radio Hour* (Season 3 Episode 26: Noah's Ark: Part 2). Online je pořad dostupný na YouTube. Viz „Bob Dylan, Theme Time Radio Hour, Noah's Ark part two.“ *YouTube* [online] [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=87C5PqXUZKc>> (citovaná věta – min. 11:20)
4. „Jesuit Expulsion.“ *National Park Service* [online] 11. 6. 2020 [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.nps.gov/tuma/learn/historyculture/jesuit-expulsion.htm>>.
5. „History of the Society of Jesus.“ *Jesuit Conference of South Asia* [online] [cit. 1. 6. 2023]. Dostupné z: <<https://jcsaweb.org/about-us/our-history/>>.



Domenico Zipoli (1688–1723)

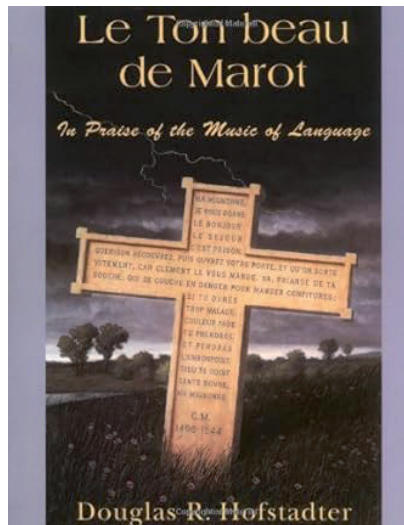
Kulturní stopy jezuitů ale v indiánských komunitách přežily dodnes. Patří k nim styl *chamamé* ve vnitrozemí Argentiny. Jeho ústředním nástrojem je sice evropský akordeon, ale fascinující změny tempa i nálady v *chamamé* reprezentují indiánskou spiritualitu. Jiným příkladem je tzv. bolivijské baroko – hudba jezuitských skladatelů, která se dochovala v podobě notových zápisů. Jedná se o fenomén posledních dekad, první rukopisy byly nalezeny náhodně. Když do odlehlého regionu Bolívie zvaného Chiquitos dorazil roku 1970 švýcarský jezuitský architekt Hans Roth, aby restauroval staré kostely, našel krabici s mnoha rukopisy. Polskému muzikologovi Piotrovi Nawrotovi se nakonec v Chiquitanii podařilo objevit a zrestauroval tisíce stran v 27 svazcích (Nawrot 2002). Tím nejvýznamnější jezuitským skladatelem byl Domenico Zipoli (1688–1726), jeho hudba dnes hraje klíčovou roli v kulturním životě místních Indiánů, v regionu působí studentské ansámblы na bolivijské baroko přímo zaměřené, fenoménu byla věnována řada článků v českých i světových médiích včetně *New York Times*⁶.

6. Srov. např. Narang 2007; Dorůžka 2010; Magister 2012; Casey 2018; „Bolivian Baroque.“ *Royal College of Music* [online] [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.rcm.ac.uk/research/projects/bolivianbaroque/>>.

Bella Ciao

V předešlých dvou příkladech šlo o historicky zdokumentované události, které se skutečně staly. Ten následující a finální nám ukáže, že ani hudební historie nebyla imunní vůči dezinformacím, a to ještě dávno před internetem.

K nejnahrávanějším italským písním patří *Bella Ciao* (Sbohem, krásko). Do světového povědomí vstoupila jako protestsong z italského protifašistického odboje, v němž se umírající partyzán loučí se svojí milou. Díky tomu se píseň stala symbolem řady moderních protestních hnutí, roku 2022 byla např. hymnou protestů v Íránu po politické vraždě 22leté kurdské ženy Mahsy Amini, jež byla zatčena za nesprávně nasazený hidžáb. Ukrajinská zpěvačka Chrystyna Solovijová ji zpívala na podporu ukrajinských obránců po ruské invazi (Suciu 2022). Politickou roli sehrála píseň i v domovské Itálii, zejména po druhé světové válce. Italská komunistická strana tehdy patřila v tzv. západní Evropě k nejsilnějším, společnost byla výrazně polarizovaná a píseň si přivlastnila italská levice. V Itálii navíc tradiční hudba vytvářela spojující můstek mezi literáty i klasickými skladateli. K tomuto





*Enrico Berlinguer s albem skupiny Nuovo Canzoniere Italiano a severovietnamským předákem Ho Či Minem.
Zdroj: Tomatis 2023: xii*

elitnímu klubu se hlásili Umberto Eco, Italo Calvino i skladatel Luciano Berio. Tehdy se objevila teorie, že partyzánský song měl předlohu v pracovní písni sezónních dělnic (*mondine*) z povodí řeky Pád, a dokonce i respektovaný americký autor, teoretik hudby, kybernetiky a umění Douglas R. Hofstadter se o ní zmiňuje ve své knize *Le Ton beau de Marot* v kapitole Hudba a smutek: „Ukázalo se, že píseň má docela složité dějiny. Původně ji zpívaly ženy zvané *mondine* – které vykonávaly úmornou práci na rýžových polích – a ve zpěvu lamentovaly nad svým životním břemenem. V jistém smyslu byla ta původní verze *Bella Ciao* něco jako staré černošské spirituály ve Spojených státech, naplněné bolestí a smutkem tak silným, že je člověk rozpoznal, aniž by rozuměl slovům. Ale ve druhé světové válce začala *Bella Ciao* vést druhý život jako protestní píseň partyzánů, kteří se skrývali v horách a bojovali proti temným silám Mussoliniho. I když tento nový text k *Bella Ciao* se liší od původního, existuje nápadná shoda v tématu: utrpení, síla, a odmítnutí vzdát se, i když přichází smrt.“ (Hofstadter 1997: 33)

Ale jak to bylo doopravdy? Zajímavé důkazy přináší italský muzikolog Jacopo Tomatis v knize věnované právě písni *Bella Ciao*: „Koncem dubna 1965 došel do redakce komunistického deníku *L'Unità* dopis od bývalého sezónního dělníka. Ten tvrdil a podložil to svědectvím, že to byl on, kdo kolem roku 1951 variantu z rýžových polí zkomponoval pro soutěž sezónních dělnic,

a to na bázi partyzánské *Bella Ciao*, ale redakci zároveň žádal, aby jeho dopis netiskla.“ (Tomatis 2023: 73) Varianta z rýžových polí tedy nebyla inspirací pro partyzánský protestsong, ale naopak vznikla na objednávku až po ní. Falešná informace měla v rámci socialistické ideologie demonstrovat vazbu mezi vykořisťovanými námezdními dělníky a partyzány, a přinést tak chybějící spojující článek mezi oběma třídami.

Píseň díky své popularitě vstoupila i do mezinárodní politiky. Roku 1966 italský komunistický politik Enrico Berlinguer věnoval vinylové album s nahrávkou *Bella Ciao* severovietnamskému předákovi Ho Či Minovi, což zachycuje fotografie otištěná v úvodu Tomatisovy knihy.

Závěrem

Kauza písně *Bella Ciao* není jediným případem mystifikace v hudební historii. V rámci ústředního tématu tohoto příspěvku, tedy hledání přesahů a průníků mezi zeměpisně či dobově vyhraněnými hudebními styly, ale představuje výjimku. První dvě témata textu, *Sketches of Spain* i bolívijské baroko jsou naopak typickými a ilustrativními příklady „hudebního ping pongu“ probíhajícího mezi kulturami na protilehlých březích Atlantiku. Podobné transatlantické výměny provázejí i historii flamenca, katalánské rumbly či tanga. Posledním příkladem je konfrontace amerického blues s tvorbou západoafrických hudebníků z regionů, v nichž leží černošské kořeny žánru. Globální hudební styly do sebe dost často zapadají jako kostky lega.

Literatura:

- DORŮŽKA, Petr 2010: „Jezuité, Indiáni a Bach v Bolívii“. *World Music Petr Dorůžka* [online] [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<http://www.doruzka.com/jezuite-indiani-a-bach-v-bolivii/>>.
- DORŮŽKA, Petr 2023: Jacopo Tomatis: *Bella Ciao*. *World Music Petr Dorůžka* [online] [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<http://www.doruzka.com/2072-2/>>.
- HOFSTADTER, Douglas R. 1997: *Le Ton Beau de Marot: In praise of the music of language* (pp. 33–33). Basic Books.

- NAWROT, Piotr 2002: „Domenico Zipoli.“ *Academia.edu* [online] [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <https://www.academia.edu/1592579/Domenico_Zipoli>.
- RAMOS-KITTRELL, Jesús A. 2009: Review of Galicia; Aragón y Valencia; Extremadura; Basque Country: Biscay and Guipúzcoa; Basque Country: Navarre, by A. Lomax, A. Lomax, & J. Bel. *Ethnomusicology* 53 (1): 171–176.
- SZWED, John 2010: *Alan Lomax: The Man Who Recorded the World*. New York: Viking Penguin.
- TOMATIS, Jacopo 2023: *Bella Ciao*. Bloomsbury Publishing
- ZIAJKA, Alan 2022: „The Jesuits and Native Communities.“ *Pierless Bridges* 3, 29. 9. Dostupné z: <<https://myusf.usfca.edu/provost/The-Jesuits-and-Native-Communities>> [cit. 1. 7. 2023].

Internetové zdroje:

- „Bob Dylan, Theme Time Radio Hour, Noah’s Ark part two.“ *YouTube* [online] [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=87C5PqXUZKc>>.
- „Bolivian Baroque.“ *Royal College of Music* [online] [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.rcm.ac.uk/research/projects/bolivianbaroque/>>.
- CASEY, Nicholas 2018: „Jesuit Legacy in the Bolivian Jungle: A Love of Baroque Music.“ *The New York Times* [online] 8. 5. [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.nytimes.com/2018/05/08/world/americas/bolivia-baroque-music.html>>.
- „History of the Society of Jesus.“ *Jesuit Conference of South Asia* [online] [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://jcsaweb.org/about-us/our-history/>>.
- „Jesuit Expulsion.“ *National Park Service* [online] 11. 6. 2020 [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.nps.gov/tuma/learn/historyculture/jesuit-expulsion.htm>>.
- MAGISTER, Sandro 2012: „Music New and Old, from the Jungles of Paraguay.“ *Chiesa. espresso.repubblica.it* [online] 4. 1. [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/1350137bdc4.html?eng=y>>.
- NARANG, Sonia 2007: „The Music of the Missions.“ *FRONTLINE/World* [online] 10. 4. [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.pbs.org/frontlineworld/stories/paraguay604/music.html>>.
- „Sketches of Spain.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sketches_of_Spain>.
- SUCIU, Peter 2022: „Anti-fascist folk song ‘Bella Ciao’ has become Ukrainian and Iranian anthem of resistance.“ *Forbes* [online] 28. 9. [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.forbes.com/sites/petersuciu/2022/09/28/anti-fascist-folk-song-bella-ciao-has-become-ukrainian-and-iranian-anthem-of-resistance/>>.
- WINICK, Stephennick 2015: „Carlos Núñez Concert Honors Alan Lomax’s Spanish Fieldwork.“ *Library of Congress Blogs* [online] [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://blogs.loc.gov/folklife/2015/01/carlos-nunez-concert-honors-alan-lomaxs-spanish-fieldwork/>>.

Summary

Shortcuts between Art Music and ‘Down-to-Earth’ Music: The Plebeian Roots of Jazz Milestone *Sketches of Spain*, Bolivian Baroque Created by the Jesuits, and *Bella Ciao* by Italian Partisans

The perceived boundaries between musical styles and between musical forms of different artistic levels are also a challenge for artists: breaking them has produced many works of exceptional quality. One of these is the album *Sketches of Spain* (1960) by jazz great Miles Davis, which combines jazz with classical music, flamenco, and the spontaneous folk music of the Spanish countryside. Another example bridging two different musical worlds is the Bolivian Baroque, which combines the art music of Europe with the culturally quite different traditions of the South American Indians. It includes the rediscovered compositions of Jesuit missionaries performed by youth orchestras in the Bolivian region of Chiquitos. In contrast, the Italian song *Bella Ciao* is proof that crossing borders and creating connections across musical eras can also be the result of media manipulation. For more than half a century, serious publications have both promoted and questioned the assumption that the anti-fascist song of the Italian partisans, *Bella Ciao*, had its origins in the work song of seasonal workers in the Po River basin. It was not until 2023 that the Italian musicologist Jacopo Tomatis definitively refuted this assumption in a publication of the same name.

Key words: Crossing musical styles; bridging music of different cultures; media manipulation; Miles Davis; Bolivian Baroque; *Bella Ciao*

INDICKÁ TABLA V SOUČASNÉ HUDEBNÍ KOMPOZICI

Tomáš Reindl

Je obecně známo, že indická klasická hudba, ať už ve své severoindické (hindustánské), tak i v jihoindické (karnatické) podobě, disponuje velmi propracovaným a sofistikovaným rytmickým systémem. Západní hudebníci a skladatelé jsou po desetiletí fascinováni indickými rytmickými koncepty s bohatými možnostmi metrických cyklů různých délek a struktur (*tāla*), složitou prací s frázemi a jejich kombinacemi, zvukem a rafinovanou technikou hry na indické bicí nástroje (*tabla*, *pakhawaj*, *mridangam*, *ghatam*, *kanjira* atd.) či specifickou rytmickou recitací pomocí speciálních slabik (*bol*, *konnakol*). Tého příspěvek je zaměřen konkrétněji na severoindické bubny *tabla* a jejich využití ve tvorbě západních skladatelů.

Od počátku 20. století začali na Západě vystupovat špičkoví indičtí umělci – od Inayata Khana a jeho Royal Musicians of Hindustan v roce 1911 přes Rabindranatha Tagoreho až po taneční ansámbly Udaye Shankara, který se v Evropě poprvé objevil ve 20. letech (Farrell 1997: 144–167). Takřka ve stejnou dobu začaly vycházet i první knihy představující indickou hudbu západnímu publiku, včetně průkopnické knihy *The Music of Hindostan* od Foxe Strangwayse (1914). Není divu, že kontakt s touto kulturou brzy přitáhl zájem západních skladatelů, kteří byli v té době, navzdory radikálním změnám v harmonickém jazyce, stále ještě limitováni romantickými rytmickými klišé.

Jedním z prvních skladatelů, kteří v kontaktu s indickou hudbou našli zásadní podněty k novým rytmickým jevům, byl mladý Olivier Messiaen (1908–1992). V roce 1924 objevil v *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*¹ (Śarṅgadeva 1978)

1. Lavignac, Albert – de La Laurencie, Lionel 1921: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Paris: Delagrave.

tabulku 120 *deši tāla* (provinčních rytmů), které byly shromážděny v traktátu *Sangita Ratnākara* ze 13. století od mudrce Śārangadēvy². Jedná se o staroindické rytmické vzorce, které se již v hudební praxi nepoužívají.³ Termín *tāla* v severoindické a jihoindické klasické hudbě představuje především rytmický cyklus, tj. rámec, v němž se odehrává hudební dění.⁴ Messiaen však *deši tāla* nechápal jako cykly, ale zacházel s nimi po svém. Z tohoto materiálu odvodil několik rytmických technik, včetně tzv. přidané hodnoty (buď prodloužením noty o tečku, nebo přidáním další drobné noty), nepravidelné augmentace/diminuce, rozkladu/skládání rytmických útvarů, významu prvočísel, chromatické stupnice délek not a tzv. nonretrográdních rytmů⁵. Tabulka *deši tāla* pro něj v té době představovala jediný, velmi omezený zdroj informací o indické hudební teorii. Tehdy bylo pro kohokoli na Západě nemyslitelné tuto tradici hlouběji studovat, natož se učit hrát na nějaký indický nástroj.

Zhruba o desetiletí po Messiaenovi objevil indickou rytmiku také významný český skladatel Miloslav Kabeláč (1908–1979).⁶ V roce 1935 totiž vystoupil výše zmíněný tanečně-hudební soubor Udaye Shankara také v Praze. Kabeláč se akce zúčastnil a tato zkušenost jej zásadním způsobem ovlivnila, jak je mj. patrné z jeho vlastních slov (jedná se o komentář k uvedení jeho *8 invencí pro bicí nástroje*):

2. Viz Śārangadeva, Nihānka 1978: *Sangīta-Ratnākara Of Śārngadeva*. Delhi: Motilal Banarsidass.
3. Jedná se o sto dvacet rytmických cyklů v rozsahu od jedné (*adi-tala*, který je v seznamu *deši-tala* označen jako č. 1) do třiceti (*simharanadana* – č. 35) dob. Více např. Rowell, Lewis 1992: *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago: University of Chicago Press, s. 207–214.
4. Bližší vysvětlení viz Reindl 2017: 26.
5. Nonretrográdní rytmy (Messiaenův termín) jsou zrcadlově symetrické rytmy. Skladatel usiloval o jakési zrušení vnímání času tím, že tyto rytmy „četl“ současně zepředu i zezadu směrem ke středu, který symbolizuje věčnost (Van der WALT 2007: 18).
6. Jedna z nejvýznamnějších skladatelských a pedagogických osobností české hudby 20. století. Vytvořil si velmi osobitý kompoziční styl charakteristický důslednou stavbou, originální modální prací, propracovanou polyfonií a v neposlední řadě i důmyslnou rytmikou. Těžištěm jeho díla je jeho orchestrální tvorba (především soubor osmi symfonií), velký je i jeho přínos pro rozvoj elektroakustické hudby v Čechách..

„V roce 1935 přijel do Prahy slavný indický taneční a instrumentální ansámbl *Uday Šankárův*. Dojem z jeho vystoupení byl pro mne tak silný, že nejen jsem několik dní chodil jako omámen, ale že jsem si podvědomě i vědomě ověřoval a nově hodnotil celý svůj hudební vývoj. Hledal jsem v hudbě tohoto souboru pro sebe poučení, obohacení. Též v bohatství bicích nástrojů a v jejich hudebním, zvukovém a technickém využití. Najednou se mi zdálo naše použití bicích nástrojů barbarské. Že umíme pomoci bicích nástrojů jen připravovat ohromující gradace a s činely pak jejich vrchol. Můj zájem o bicí nástroje se prohluboval. Stále víc jsem si uvědomoval, že bicí nástroje nejsou jen pro hluk, hřmot a efekty. Že jim lze svěřit hudbu, že jsou hudebními nástroji.“⁷

Tento přelomový hudební zážitek sehrál významnou roli při utváření Kabeláčova svébytného hudebního jazyka. Vlivy indické rytmiky jsou patrné nejvíce v jeho skladbách s využitím bicích nástrojů⁸: *8 invencí pro bicí nástroje*, op. 45; *8 ricercarů pro bicí nástroje*, op. 51; *Symfonie č. 8 „Antifony“ pro soprán sólo, smíšený sbor, bicí nástroje a varhany*, op. 54.

Uvedme nyní několik dalších důležitých milníků v historii kontaktů indické klasické hudby a bubnů *tabla* se západním publikem:

- 1933 – Uday Shankar vystupuje poprvé v Americe,
- 1955 – indický virtuóz na strunný nástroj *sarod* Ali Akbar Khan přijíždí na pozvání Yehudi Menuhina do New Yorku a koncertuje v MoMA (Museum of Modern Art), na *tabla* jej doprovází Chatur Lal,
- 1956 – ve Spojených státech amerických vychází LP Ali Akbara Khana s Chatur Lalem na *tabla*,
- 1966 – hráč na *sitar* Ravi Shankar se objevuje na albu *West Meets East* společně s Yehudi Menuhinem (na *tabla* hraje Alla Rakha),

7. Z. Nouza. *Miloslav Kabeláč: Tvůrčí profil skladatele*, s. 359.

8. Miloslav Kabeláč byl první český skladatel, který světil bicím nástrojům plnohodnotnou hudbu. Navíc právě tyto skladby vykazují nejvíce inspirace indickou rytmikou. Svou první skladbu věnovanou tomuto instrumentáři, *8 invencí pro bicí nástroje*, napsal v roce 1962 na objednávku věhlasného švýcarského ansámblu Les Percussions de Strasbourg (premiéra skladby se konala 22. 4. 1965 ve Štrasburku). Kompozice měla velký úspěch a dodnes patří k vyhledávaným skladbám pro bicí nástroje.

- 1967 – Ravi Shankar vystupuje na festivalu v Monterey/USA (*tabla*: Alla Rakha),
- 1970 – hráč na *tabla* bengálského původu Badal Roy se objevuje na albu Johna McLaughlina *My Goals Beyond* (*tabla* se tak poprvé dostávají do kontextu jazzové scény),
- 1972 – Badal Roy na kultovním albu Milese Davise *On the Corner*,
- 1974 – vznik skupiny Shakti Johna McLaughlina, jejíž tvorba je masivně inspirována především jihoindickou hudbou (*tabla*: Zakir Hussain, syn výše zmíněného Alla Rakhy),
- 1977 – indický tablista a multi-perkusista Trilok Gurtu se poprvé se objevuje na albu německé kapely Embryo

Jak vidíme, indická *tabla* našla na Západě nejprve využití v jazzové hudbě založené na improvizaci. V oblasti tzv. vážné hudby se objevují podstatně později (cca v poslední čtvrtině 20. století) a i tak spíše sporadicky. Důvodem je především technická náročnost hry na tento nástroj, další podmínkou je pak znalost západní notace. Na Západě sice již od 70. let působí řada skvělých indických hráčů na *tabla*, avšak notaci neovládají (a to ani věhlasný mistr Zakir Hussain!).

Západní perkusistům na druhou stranu trvalo poměrně dlouho, než plnohodnotně zvládli tablovou techniku hry. Významně se o to zasloužil indický mistr Sharda Sahai⁹ (1935–2011), mistr hry na severoindické bubny *tabla* a hlavní představitel tablové tradiční školy *Benares gharana*.¹⁰ Sahai vychoval celou generaci západních perkusistů, kteří zvládají tablovou hru na špičkové úrovni. Jedním z jeho prvních žáků, který dosáhl skutečně vysoké úrovně, byl americký perkusista a skladatel Bob Becker (* 1947), zakládající člen souboru bicích nástrojů Nexus a člen skupiny Steve Reich and Musicians. V Kanadě pak vzniká celá tablová komunita žáků Shardy Sahaie (nazývaná někdy *Toronto gharana*), z nichž se etabloval

9. Sharda Sahai začal od 70. let přednášet na několika univerzitách v USA a Kanadě (dlouhodobě na Wesleyan University, dále i na Brown University a Berklee College of Music) a vedl pravidelné kurzy hry na *tabla*. Později se usadil v Londýně, kde i zemřel.

10. Výraz *gharana* v Indii označuje konkrétní styl hry, „školu“, vázanou často na konkrétní místo (např. *Delhi gharana*).

i *Toronto tabla ensemble*. V kanadském Montrealu pak působí, dle mého názoru nejvýznamnější hráč této scény, Shawn Mativetsky. Někteří z těchto hudebníků jsou sami zároveň i skladatelé (výše zmíněný Bob Becker, Payton MacDonald ad.).¹¹

Co se týče Evropy, od sklonku 20. století je v některých institucích možné studovat indickou klasickou hudbu na opravdu špičkové úrovni. Za všechny jmenujme především londýnský SOAS (School of Oriental and African Studies) či rotterdamskou konzervatoř CODARTS, díky které je v Holandsku silná komunita vynikajících skladatelů/hráčů, notně inspirovaných severoindickou i jihoindickou klasickou hudbou.

Tabla

Než se zaměříme na konkrétní případy využití bubnů *tabla* v západní vážné hudbě, připomeňme si stručně základní fakta o tomto nástroji, jeho konstrukci a technice hry.¹² Indické bubny, jako jsou *tabla*, *mridangam* a *pakhawaj*, mají speciální konstrukci blan, která je navržena tak, aby umocňovala harmonický charakter jejich zvuku. Vysoce důmyslné techniky prstů a zápěstí umožňují hráči maximálně využít zvukovou kapacitu bubnu. Tyto aspekty indického bubnování, společně se sofistikovaným rytmickým systémem, nemají v tradici západní klasické hudby obdoby. *Tabla* jsou bezesporu nejznámější a nejpopulárnější indický bicí nástroj. Tradičně jsou spjata se severoindickou klasickou hudbou, ale v posledních letech se značně rozšířila i do oblastí jižní Indie.

Tabla započala svůj vývoj zhruba počátkem 17. století a jejich konstrukce i technika hry byla ovlivněna třemi staršími typy nástrojů:

1. *pakhawaj* – tradiční dvoublanný severoindický buben sudovitého tvaru,
2. kovové kotlíky *naqara* (*nakara*) – předchůdce našich tympanů,
3. *dholak* – lidový dvoublanný buben.

11. Nutno poznamenat, že na americkém kontinentě samozřejmě pedagogicky působí i další indiští tablisté, za všechny jmenujme Swapana Chaudhuriho, který patří k nejvýznamnějším žijícím hráčům.

12. Detailnější informace o úderech, technice hry i rytmických slabikách viz Reindl 2017: 16.

Název „*tabla*“ pochází z arabštiny (celá severní Indie je ovlivněna mnohaletou nadvládou muslimských císařů od 11. století) a znamená doslova „buben“¹³.

Nástroj je tvořen dvěma konstrukčně odlišnými bubny, z nichž na každý se hraje jednou rukou. Buben pro pravou ruku – *dayan* (též *dahina*) – je dřevěný, má vysoký, jasný zvuk a ladí se do základního tónu *rágy*. Buben pro ruku levou – *bayan* – je kovový (výjimečně se používá hliněný) a vydává basový zvuk, jehož výšku hráč během hry moduluje tlakem a posunem ruky.

Každý konkrétní úder na *tabla* má svůj vlastní jednoslabičný název – *bol* (hindsky „slovo“). Název je onomatopoický a svou zvukovou kvalitou připomíná skutečný zvuk úderu (Matoušek 2003: 74). Tyto slabiky se používají nejen při výuce hry na *tabla*, ale slouží také jako dorozumivací „jazyk“ mezi hudebníky, zpěváky či tanečníky (substituce západní notace) a v neposlední řadě je i velmi efektním výrazovým prostředkem při koncertech, kdy hráč na *tabla* často virtuózním a precizním způsobem recituje velice komplikované rytmické formy.

Technika hry a základní údery:

Uveďme zde alespoň zhruba přehled úderů na *tabla*. Při hře se používá speciální prstová technika, která je pro každou ruku odlišná. Základní tablové údery dělíme do tří kategorií:

1. rezonanční (otevřené),
2. polorezonanční (částečně zatlumené – pouze na bubnu *dayan*),
3. nerezonanční (zatlumené).

Údery na *dayan*:

- rezonanční: **Tun, Tin, Din**
- polorezonanční: **Na , Ta, Tin**
- nerezonanční: **te, re, tak, tre**

13. V arabských zemích je běžné tímto názvem označovat i tradiční pohárový buben, který je na Západě známý jako *darbuka*.

Údery na *bayan*:

- rezonanční: **Ghe** (též **Ge**, **Gi**, **Ghi**, **Ghin**)
- nerezonanční: **ke**, **kat**

Kombinované údery (vzniknou spojením úderů levé a pravé ruky):

- **Dha** = **Na** + **Ge**
- **Dhin** = **Tin** + **Ge** nebo **Tun** + **Ge** (záleží na kontextu, v jakém je úder použit)
- **Dhe** = **te** + **Ge**

Notace bubnů tabla

V Indii se nepoužívá žádný systém grafického zápisu podobný naší západní notaci. Veškerá interpretace sebesložitějších hudebních struktur severoindické či jihoindické klasické hudby probíhá vždy bez jakékoli vizuální opory, z paměti. Jakousi substitucí notace jsou v indické hudbě slabiky *bol*, ty ovšem nejsou plnohodnotným ekvivalentem západní notace, jsou totiž často spíše orientační a mohou zde existovat zásadní rozdíly v technice hry i ve zvuku daných úderů či celých frází.

V západní hudbě se k zápisu bubnů *tabla* používá podobný systém jako pro jiné bicí nástroje – basové zvuky jsou znázorněny jako níže položené noty, znělé údery se značí plnými notami a neznělé údery křížky. V detailech se však zápis u různých skladatelů liší. Pro ilustraci předkládám jeden z možných systémů notace, který sám používám:

Tabla notation:

Bayan: Dayan C: Dayan D:

Ge ke Na Ta Tun te Na Ta Tun te

Příklad notace bubnů tabla se dvěma různě laděnými dayan

Uveďme si dále konkrétní příklady různých způsobů využití bubnů *tabla* v díle současných skladatelů. Jelikož ve své tvorbě *tabla* hojně využívám, dovoluji si zde uvést i příklady z vlastních skladeb.

Obr. 1. Jonathan Mayer: *Dissecting Desh* – závěrečná kadence (tihāī)

A. Kombinace s jinými (než indickými) nástroji nebo orchestrem

Jonathan Mayer – *Dissecting Desh* (2012)

Kompoziční styl britského skladatele Jonathana Mayera¹⁴ je z velké části ovlivněn hrou na *sitār* a *tabla*, a to jak z hlediska hudebních forem a melodicko-harmonických postupů (modální koncepty vycházející z indických *rāg*), tak i z hlediska použití rytmických útvarů, které jsou typické pro severoindickou klasickou hudbu. Řada jeho skladeb je psána pro sólový *sitār*, bubny *tabla*

14. Jonathan Mayer (*1975) je londýnský skladatel a hráč na *sitār*. Je synem hudebníka a skladatele indo-anglického původu Johna Mayera (1930–2004).

a symfonický orchestr jako např. *Sitar Concerto no. 1, Dissecting Desh* či *Hiawatha's Song*. Uvedený příklad je ze skladby *Dissecting Desh*, což je v podstatě malý koncert pro sitár a *tabla*. Jedná se zde o velmi „klasické“, tradiční použití bubnů *tabla*, hráč nemusí umět notaci, většinu času totiž hraje úplně stejným způsobem, jako by hrál tradiční recitál indické klasické hudby. Ve skladbě je pouze několik fixovaných, částí, které se však hráč může velmi snadno naučit z paměti pouhým poslechem. V závěrečném úseku skladby (viz obr. 1) je použit tzv. *tihāī*, tvořený trojím opakováním rytmické věty (v závorce) nad 4/4 taktem, takže končí na první dobu taktu. V tomto případě byla převzata tradiční struktura indické hudby a upravena pro celý symfonický orchestr (úryvek zde uvedený ukazuje pro zjednodušení pouze smyčcovou sekci).

Tomáš Reindl – *UTERO: Concerto for violoncello, tabla and orchestra* (2015)¹⁵

Z hlediska formálního se jedná o instrumentální dvojkonzert, kde sólové nástroje reprezentují tradici evropskou (violoncello) a indickou (*tabla*). Part bubnů *tabla* (potažmo rytmická stránka celé skladby) vychází z tradičního způsobu hry na tento nástroj, avšak rytmické fráze jsou dále modifikovány „ne-indickým“ způsobem (polyfonie, polyrytmika, vrstvení různých úrovní diminucí či augmentací přes sebe, nelineární roztažení frází). Ve skladbě jsou použity dva různě laděné *dayany* (ladění C a D), což je opět jev v tradiční indické hudbě spíše neobvyklý. Part tabel je zde detailně fixován a podrobně zapsán v notách.

Velmi důležitou částí skladby je kadence samotných sólových nástrojů (viz úryvek v notovém příkladu), která má zde však odlišnou úlohu, než u klasických nástrojových koncertů, kde plní roli jen jakéhosi virtuózního „přídavku“. Ve skladbě *Utero* kadence následuje ihned za poklidnou úvodní plochou, lze říct, že je samotným jádrem skladby, ze kterého posléze vyroste gradační orchestrální plocha.

15. Záznam premiéry skladby v podání Plzeňské filharmonie (dirigent Petr Louženský, sólové violoncello Jan Keller, sólová tabla Tomáš Reindl). Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=YVdkFYYwPjo>>.

Při notaci bubnů *tabla* jsem vycházel z výše uvedeného způsobu zápisu.

2

$\text{♩} = 118$

Vc.solo *f espress.*

Tabla in D *f espress.*

13

Vc.solo

Tabla in D *f espress.*

16

Vc.solo

Tabla in D *f espress.*

19

Vc.solo

Tabla in C *f espress.*

22

Vc.solo

Tabla in C *f espress.*

25

Vc.solo

Tabla in C *f espress.*

Obr. 2. Tomáš Reindl: *UTERO – kadence sólových nástrojů*

B. Využití speciálních technik hry

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Metal Jacket' by Nicole Lizée. Each system consists of a piano part (top staff) and a vocal part (bottom staff). The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and various time signatures (8/4, 4/4, 5/4, 8/4, 16/8). The vocal part includes lyrics such as 'Ge ↑', 'Ran', 'Tun', and 'Ge'. Dynamic markings like *pp* and *mf* are present. Performance instructions include 'Keep filling with air while playing' and 'mf'. The score is numbered 323, 326, and 329.

Obr. 3. Nicole Lizée: *Metal Jacket* – ukázka notace

Nicole Lizée – *Metal Jacket* (2005)¹⁶

Jako vhodný příklad zde poslouží vynikající skladba kanadské skladatelky Nicole Lizée¹⁷ *Metal Jacket* pro *tabla* a indické harmonium, v níž autorka skvěle využívá rytmických, technických a zvukových (či doslova „tónových“) možností tohoto nástroje. *Tabla* jsou zde použita jak rytmicky, tak melodicky. Hráč má k dispozici rozšířenou sadu bubnů – k jednomu basovému *bayanu* se připojují tři bubny *dayan* různých velikostí laděné do G, A a B (viz notový

16. Skladba vyšla na CD *Cycles* (2011), dostupné na <www.shawnmativetsky.com>.

17. Nicole Lizée (* 1973) je kanadská skladatelka ovlivněná psychedelickým rockem 60. let 20. století, modernismem, rave kulturou, DJingem, filmy Alfreda Hitchcocka či Stanleyho Kubricka ad. Je známá především díky své spolupráci se souborem Kronos Quartet.

příklad). Kromě toho je využita technika glissanda prováděná kladívkem přiloženým na dayan.¹⁸ V jednom obzvláště důmyslném a působivém místě ve skladbě tablista použije tuto techniku k tomu, aby zahrál unisono melodii s harmoniem (viz obr. 3)..

Tomáš Reindl – *Elastic Phrases* (2019)

Pro zpestření uvádím ještě příklad z mé tvorby, kdy při hře na *tabla* používám igelitové (konkrétně mikrotenové) sáčky navlečené na ruce a vzniká tak modifikovaný zvuk nástroje s přidáním šustivým efektem.

C. Přenesení tablové techniky hry na jiné nástroje

Philip Glass – *Einstein on the beach* (1976)

Vliv bubny *tabla* můžeme však najít i ve skladbách, kde se tento nástroj přímo nevyskytuje. Příkladem budiž tvorba známého minimalisty Philipa Glasse, který studoval indickou rytmiku u Alla Rakhy – dvorního tablisty Raviho Shankara (Kratochvíl 2013). Pokud vím, Glass *tabla* v žádné své skladbě nepoužil, avšak vlivy severoindické rytmiky a specifická variační technika tablových kompozic byly naprosto esenciálním impulsem při formování skladatelova specifického kompozičního stylu. Tyto variační techniky můžeme velmi dobře slyšet např. v jeho operě *Einstein on the beach*, kde je navíc využita i recitace rytmu pomocí číslovek (v Indii tzv. *gintī*)¹⁹, což je další typický fenomén tablové hry.

18. Tento trik znají i indiští hráči, ale pouze jako netradiční efekt, který se v indické klasické hudbě nepoužívá. Spočívá v jemném přiložení ladicího kovového kladívka (drženého v levé ruce) k černému kruhu (*syahi*) *dayanu*, zatímco ukazováček pravé ruky hraje otevřený úder *Tun*. Čím více se plocha kladívka přibližuje ke středu kůže, tím je zvuk vyšší, a naopak směrem k okraji kůže se výška tónu snižuje. Pohybem kladívka je tedy možné (v rámci určitých omezení) intonovat a navíc vzniká charakteristické glissando. Tímto způsobem lze na každém bubnu zahrát tóny v přibližném rozsahu kvinty (v závislosti na jeho základní výšce).

19. Rytmičné formy *gintī* (v překladu „počítání“) se v severoindické hudbě používají zejména ve spojení s tancem *kathak*. Jejich základem jsou fráze složené z různých počtů úderů, které se při živém vystoupení recitují pomocí číslovek. Tyto fráze jsou systematicky rozvíjeny a počítány tak, aby odpovídaly konkrétní *tāle*. Viz také Kippen 2005: 185.

Miloslav Kabeláč – 8 *Ricercarù pro bicí nástroje* (1967)

Další příklad ukazuje vliv konkrétních technik indických perkusí na obecnější psaní pro bicí nástroje. Pochází ze 70. let 20. století z komunistického Československa, kde *tabla* nebyla vůbec dostupná, stejně jako možnosti studia indické hudby obecně. Český skladatel Miloslav Kabeláč ve svém cyklu *8 Ricercarù pro bicí nástroje* uvedl zvláštní instrukce pro part bonga (viz notový příklad). Je zřejmé, že tento part byl inspirován technikou hry na *tabla*, a to i přesto, že bonga zdaleka nemají tak barevné zvukové možnosti. V partituru můžeme vidět symboly pro různé typy úderů, které se aplikují na různé části bubnu, a také pro míru tlaku, který je třeba vyvinout na kůži. Jsou zde podrobné pokyny pro techniku úderů (pomocí konečků prstů, boční strany prstu, všech prstů, celé dlaně), místo úderu na bubnu (uprostřed kůže, ve třetině cesty od spodu nebo podél okraje) nebo různé možnosti tlaku na kůži (např. lehké přiložení ruky, stoupající nebo klesající tlak na kůži). V dolní části stránky je pak uvedena tato instrukce: „*Thumeni lze též zvětšovat pohybem přitisknutého kořene dlaně směrem ke středu kůže. Současně stoupá výška tónu.*“ (Viz obr. 4) Jedná se o jasný odkaz na techniku hry na *bayan*, tj. nižší buben z páru.

D. Interaktivní elektronický processing zvuku bubnů tabla

Tomáš Reindl – *Frozen Tabla* (2017)

Na závěr bych rád alespoň ve stručnosti zmínil možnosti elektronického procesingu bubnů *tabla*. Tuto techniku v posledních letech velmi rád využívám ve své tvorbě a při koncertech projektu Omnion. Pomocí speciálního softwaru,²⁰ který je založen na principech granulórní syntézy, je úder na *tabla* zachycen do bufferu a tzv. zmražen v libovolném bodě své zvukové obálky.²¹ Následně lze tento zvukový vzorek plynule zpracovávat a modifikovat (např. pomocí nějakého

20. V mém případě se jedná o kombinaci programů Ableton a Max MSP, ve spojení s řadou MIDI kontrolerů.

21. Více o granulórní syntéze viz Opie1999.

Údery:

bříšky prstů



měkký úder, tvrdší úder

konečky prstů

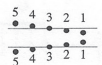


stranou prstu (jen druhého)

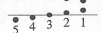


tvrdý úder

(Je použito všech pěti prstů. Palec a malíčku je však použito výjimečně. Znak pro palec zůstává stále stejný, jelikož jeho plochu a způsob úderu lze těžko měnit.)



pravá ruka (m. d.)



levá ruka (m. s.)

celou dlaní



povolenými či napnutými prsty

částí dlaní



všemi prsty (bez palce)

(spodní stranou prstů)



dvěma prsty

kořenem dlaně



postranní údery do korpusu



m. d.



m. s.

Místa úderů:

ve středu



v jedné třetině



u okraje



na okraji



do korpusu



Různé možnosti tlaku na kůži:

lehké položení ruky



tlak stoupá



tlak klesá



tlak trvá



(Tlumení lze též zvětšovat pohybem přitisknutého kořene dlaně směrem ke středu kůže. Současně stoupá výška tónu.)

Obř. 4. Miloslav Kabeláč - 8 Ricercarů – instrukce pro hráče na bonga

MIDI kontroleru). Z frekvenčního spektra původního tablového úderu je tak možné vytvořit držené tóny či souzvučky a v reálném čase měnit jejich ladění, nebo jimi dokonce pomocí MIDI klaviatury hrát

akordy, jejichž zvuk se plynule proměňuje. Z perkusivního nástroje se tak doslova stává nástroj harmonický.²² Dále je možné zachycený zvuk fragmentovat a vytvářet různé náhodné shluky, harmonie či disharmonie, nebo dokonce zvuk změnit k nepoznání a dekonstruovat jej na tzv. *noisové* (ruchové) spektrum.

Jako příklad zmíněných technik bych rád odkázal na svoji skladbu *Frozen Tabla*, která je postavena na této technologii. Veškerý zvukový materiál této skladby (s výjimkou partu beatboxu) vychází ze zachycených úderů obou bubnů z páru *tabla* (tj. *bayanu* i *dayanu*).²³

Závěrem

Indická hudba inspiruje západní hudební tvůrce již sto let, a to různými způsoby a na různých úrovních. Indická *tabla* pronikala do západní hudby poměrně zvolna. Důvody jsou zřejmé – technická náročnost hry na tento nástroj a potřeba speciálně vyškolených hráčů. Komplikací je však i poměrně delikátní zvuk nástroje, který se např. ve spojení s orchestrem nemá šanci prosadit bez amplifikace. V současné době se *tabla* těší značné oblibě v nejrůznějších world music fúzích či v klubové elektronické taneční scéně, méně často je najdeme v jazzu, ojedinele pak i v populární hudbě. Zde jsou *tabla* velmi často použita ve formě zvukového vzorku (*samplu*), což je pro tvůrce zdaleka nejjednodušší, neboť mají k dispozici špičkově nahraný zvuk nástroje, navíc v podání zručného hráče.

V oblasti vážné hudby se i v současné době *tabla* objevují spíše sporadicky, jejich použití je většinou vázáno na konkrétní hudební komunitu, kde v symbióze spolupracují poučení skladatelé a vyškolení hráči. Tyto komunity jsou často vázané na nějakou instituci, kde se indická hudba vyučuje, např. CODARTS v Holandsku či SOAS v Londýně, kde je navíc velmi početná indická populace, takže k mísení kultur dochází daleko ve větší míře.

22. Často zde místo temperovaného ladění používám přesně propočítané poměry ladění přirozeného.

23. Viz „Omion: FROZEN TABLA (cooking with magic ring).“ *YouTube* [online] [cit. 26. 9. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=fUGuDIU22oU>>.

Ve spojení s novými hudebními technologiemi se *tabla* rovněž mohou odpoutat od svého původního kulturního kontextu a skrze interaktivní processing nechat vzniknout novým, originálním zvukovým texturám. V neposlední řadě pak může tento zvukově nesmírně kultivovaný nástroj svým harmonickým zvukem posloužit i účelům meditačním, relaxačním či muzikoterapeutickým.

Literatura:

- BAGCHEE, Sandeep 1998: *Nād: Understanding Rāga Music*. Mumbai: Eeshwar.
- COURTNEY, David R. 2002: *A Focus on the Kaidas of Tabla*. Houston (Texas): Sur Sangeet Services.
- FARRELL, Gerry 1997: *Indian Music and the West*. Oxford: Clarendon Press.
- FOX STRANGWAYS, Arthur Henry 1994: *The Music of Hindostan*. Oxford: Clarendon Press.
- GOTTLIEB, Robert S. 1993: *Solo tabla drumming of North India: Its repertoire, styles, and performance practices*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- KAPR, Jan 1954: Vystoupení indických umělců. *Hudební rozhledy* 7, č. 18, s. 857.
- KIPPEN, James 2005: *The Tabla of Lucknow: A Cultural Analysis of a Musical Tradition*. New Delhi: Manohar, 2005.
- KIPPEN, James 2020: *Rhythmic Thought and Practice in the Indian Subcontinent*. In: Hartenberger, Russell – McClelland, Ryan (eds.): *The Cambridge Companion to Rhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 241–260.
- KRATOCHVÍL, Matěj 2013: Philip Glass. *HIS Voice* 13, č. 3, s. 24–27.
- LAVIGNAC, Albert – de La LAURENCIE, Lionel 1921: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Paris: Delagrave.
- LOCKETT, Pete 2008: *Indian Rhythms for Drumset*. New York: Hudson Music.
- MATOUŠEK, Vlastislav 2003: *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Praha: Togga.
- MERTENS, Wim – NYMAN, Michael 1988: *American Minimal Music*. London: Kahn & Averill Publishers.
- MESSIAEN, Olivier 1998: *Treatise on Rhythm, Color, and Ornithology. Volume 1*. Translated by Melody Baggech. Oklahoma City: University of Oklahoma. (*An English translation of Olivier Messiaen's Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, Volume 1*. Dissertation. Oklahoma City: University of Oklahoma).
- MESSIAEN, Olivier 2001 (1944): *The Technique of my Musical Language: Text with Musical Examples*. Translated by John Satterfield. Paris: Alphonse Leduc.
- NOUZA, Zdeněk 2010: *Miloslav Kabeláč. Tvůrčí profil skladatele*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Kabinet hudební historie.
- REINDL, Tomáš 2013: *Úvod do rytmického systému indické klasické hudby*. Bakalářská práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze.
- REINDL, Tomáš 2017: *Indický rytmický systém: Zdroj inspirace západních skladatelů*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění.

- ŠARŇGADEVA, Nihśanka 1978: *Sangīta-Ratnākara of Śarᅅgadeva*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- SHEPHERD, Frances Ann 1976: *Tabla and the Benares Gharana*. Disertační práce. Middletown (Connecticut): Wesleyan University.
- TICHÝ, Vladimír 2002: *Úvod do studia hudební kinetiky. K systematické hudebního rytmu, metra a tempa*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta.
- Van der WALT, Salome 2007: *Rhythmic Techniques in a Selection of Olivier Messiaen's Piano Works*. Dissertation. Pretoria: University of Pretoria.

Internetové zdroje:

- OPIE, Timothy 1999: *Sound in a nutshell: Granular Synthesis*. La Trobe University. Dostupné z: <<http://www.granularsynthesis.com/hthesis/hthesis.html>> [cit. 26. 9. 2023].
- Pete Lockett [online] [cit. 26. 9. 2023]. Dostupné z: <<http://petelockett.com/>>.
- Shawn Mativetsky [online] [cit. 26. 9. 2023]. Dostupné z: <<https://www.shawnmativetsky.com>>.

Summary

Indian Tabla in Contemporary Music Composition

This paper explores the use of Indian tabla drums in contemporary Western classical music. This North Indian instrument began to enter the awareness of American audiences in the 1960s, mainly due to various fusions of jazz. Interestingly, however, Miloslav Kabeláč (one of the most important Czech composers of the 20th century) heard and saw this instrument as early as 1935, during a Prague performance by the Indian dance and music ensemble of Uday Shankar. As he himself states, this experience was an initiation for him and marked his entire subsequent work. This presentation brings examples of various ways of using this instrument in the works of European and American composers, including examples from the compositions of the author of this chapter. However, there are certain cases where the specifics of the technique of playing this instrument directly influence the compositional approach as such, without using the original instrument (e.g. in the work of the aforementioned Miloslav Kabeláč). A specific phenomenon, however, which has a direct link to the tabla, is the recitation of special rhythmic syllables (*bol*, *konnakol*, *solkattu*), which is also a great inspiration for contemporary composers.

Key words: Indian classical music; oriental music; inspiration from non-European music; percussion instruments; Indian rhythmic system; intercultural contact; Czech music of the 20th century

PERFORMANCE COBY CESTA K POZNÁNÍ: „CANTIGA I“ MARTÍNA CODAXE

Kateřina García

„Every cry is a song, every song is a prayer...“¹

Tento příspěvek si klade za úkol popsat kontext a tvůrčí i myšlenkové procesy, které vedly k realizaci audiovizuálního projektu *Cantiga I: Tonnta Farrraigí Vigo*² (2021–2023), založeného na volné interpretaci stejnojmenné středověké galicijské básně z žánru *cantigas de amigo* (písně o milovaném), připisované galicijskému trubadúrovi Martínu Codaxovi (druhá polovina 13. století). Hlavním uměleckým výstupem projektu je krátké hudební video (11'22) režirované českou kameramankou žijící v Dublinu Jaro Waldeck³ ve spolupráci s irským zpěvákem a multiinstrumentalistou Liamem Ó Maonlaí (skupina Hothouse Flowers) a autorkou tohoto textu (viz Příloha, obr. 1–2). Následné projekce videa na kulturních akcích, festivalech a mezinárodních konferencích jak pro široké publikum, tak pro odbornou veřejnost si kladou za úkol šířit povědomí jednak o aktuálnosti a kulturní relevanci středověké poezie a písne a o prastarých kulturních vazbách propojujících Irsko a severní Španělsko, dvě historické oblasti hlásící se ke keltskému kulturnímu dědictví. V neposlední řadě je cílem tohoto příspěvku poukázat na význam umělecké tvorby a performance jakožto legitimního prostředku bádání (tzv. artistic research). Z tohoto pohledu byla pro mne jakožto pro interpretku a hispanistku práce na tomto projektu nesmírně přínosná, jelikož mi otevřela cestu k jinému, přímějšímu a bezprostřednějšímu pohledu na básnický text a možné roviny jeho interpretace. A konečně z hlediska vlastního osobního uměleckého rozvoje se *Cantiga I* stala pozoruhodným prostorem hudebního

1. Hothouse Flowers: „Isn't it Amazing.“ CD *Songs From the Rain*. London Records, 1993.
2. Projekt *Cantiga I: Tonnta Farrraigí Vigo* byl realizován za podpory grantu Trinity Arts and Social Sciences Benefactions Fund 2023, Trinity College Dublin.
3. Viz <www.jarowaldeck.com>.

objevování a sblížování. Zkušenosti nabyté při práci na projektu byly pro mě nesmírně cenné, protože mě přivedly k úvahám nad otázkami týkajícími se tvůrčího procesu a písňové interpretace, kterými jsem neměla příležitost se do té doby cíleně zabývat.

Kontext a pozadí projektu

První impulz k nastudování Codaxovy *Cantigy I* vzešel z hudební spolupráce s Liamem Ó Maonlaí v době covidové pandemie, kdy nás Radvan Markus z Centra irských studií při Ústavu anglofonních literatur a kultur Filozofické fakulty UK v Praze požádal o natočení hudebního vystoupení pro virtuální konferenci evropských center irských studií EFACIS⁴ 2021, pořádanou toho roku pražským centrem. Pro tuto konferenci jsme natočili hudební vystoupení „Live at Marlay House“⁵ v režii Běty Bajgart (české fotografky a režisérky žijící v Irsku), kde jsme poprvé představili svoji volnou interpretaci Codaxovy *Cantigy I*. Jedním z motivů jejího začlenění do společného repertoáru (kromě toho, že jsme oba píseň znali, Liam v irském překladu, já v galicijském originále), byl vztah písně k našemu společnému známému, rybáři, básníku a mořeplavci Dannymu Sheehymu (1951–2017). Ten tragicky zahynul u břehů severošpanělské Galicie během expedice na tradiční irské rybářské lodi *naomhóg*, které byl Liam shodou okolností rovněž účastníkem. Během následného nuceného pobytu posádky ve městě Vigo jeden z jejích členů, známý západoirský akordeonista a zpěvák tradičního irského stylu *sean-nós* Breannán Ó Beaglaioich přeložil text *Cantigy I* do irštiny a následně se její první sloka dostala na soundtrack filmového dokumentu *The Camino Voyage* (2018), který o expedici natáčel dokumentarista Dónal Ó Céallachair.⁶

Nedlouho po realizaci videa „Live at Marlay House“ jsme byli osloveni kameramankou a režisérkou Jaro Waldeck, která vystudovala kameru v Chicagu a na pražské FAMU a nyní působí

4. European Federation of Associations and Centres of Irish Studies (www.efacis.eu).
5. Viz „Liam Ó Maonlaí & Kateřina García: Live at Marlay House.“ *YouTube* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=L3iWn92yBbk&t=18s>>.
6. *Cantiga I* se soundtrackem dokumentu prolíná jak v instrumentální podobě (Carlos Núñez), tak i jakožto písňový epilog během závěrečných titulků (Liam Ó Maonlaí).

v Irsku, s návrhem na společný hudebně-vizuální počín. *Cantiga I* byla díky svému širokému kulturnímu přesahu a uměleckému potenciálu jedinou logickou volbou.

***Cantigas de amigo* Martina Codaxe**

Cantiga I otevírá cyklus sedmi krátkých básní v žánru *cantigas de amigo* (písní o milovaném) zaznamenaných v *Pergamiño Vindel* (Vindelův pergamen). Manuskript je nazýván podle Dona Pedra Vindela (1865–1921), známého madridského antikváře původně vlastnického stánek s vzácnými knihami a rukopisy na madridském bleším trhu Rastro a od roku 1893 pak kamenný antikvariát, kde byl pergamen obsahující básně z 13. století objeven. Stalo se tak v roce 1914, kdy Pedro Vindel pergamen vyextrahoval z vazby rukopisu z 14. století obsahujícího kopii Ciceronova díla *De Officiis*. Pergamen obsahuje zmíněných sedm básní o milovaném, přičemž v levém horním rohu figuruje jméno autora, kterým je podle všeho galicijský trubadúr Martín Codax, jeden z několika doložených galicijských autorů světské lyriky.⁷

Vindel následně vydal faksimile pergamenu a v roce 1915 publikoval i pojednání o jeho obsahu, které nazval *Martín Codax: Las siete canciones de amor, poema musical del siglo XIII* (Martín Codax: Sedm milostných písní, hudební báseň z 13. století).⁸ Krátce poté rukopis prodal diplomatovi a muzikologovi Rafaelu Mitjana i Gordón, toho času působícímu ve švédské Uppsale. Po Mitjanově smrti roku 1921 vystřídal Vindelův pergamen několik majitelů, až se v roce 1977 objevil v newyorském Pierpont Morgan Museum, dnes The Morgan Library and Museum, kde se pod signaturou M MS M979 nachází dodnes.

Soubor sedmi Codaxových *cantigas de amigo*, tradičně pojmenovaných podle jejich pořadí v rukopisu římskými číslicemi

7. Potvrzení Codaxova autorství bylo provedeno na základě srovnání obsahu Vindelova pergamenu s codaxovskými cykly dochovanými ve zpěvnících, především s Vatikánským zpěvníkem (Cancioneiro da Vaticana) a Zpěvníkem portugalské Národní knihovny (Cancioneiro da Biblioteca Nacional). Srov. Alvarez Sellers 1992.

8. Vindel, Pedro 1915: *Martín Codax: Las siete canciones de amor, poema musical del siglo XIII*. Madrid: Arte Español.



Vindelûv pergamen / Pergamiño Vindel, M MS M979.

Dostupné z: <<https://www.themorgan.org/manuscript/145456>>

I až VII, tvoří ucelené pásmo považované za jeden z vrcholů galicijské světské lyriky, která byla v období vrcholného středověku vysoce ceněným literárním proudem a zároveň lokálním hispánským protipólem lyriky provensálské.⁹

V odborné literatuře se někdy uvádí, že básník Codax byl *jogral*, tedy žakér, čímž se vysvětluje jeho záliba v lidových poetických formách i jednoduchost a přímočarost jeho básnického výrazu. Podle některých badatelů je však pravděpodobné, že po určitou dobu byl jeho mecenášem portugalský král Alfonso III. (vládl 1248–1279), případně i kastilský král Ferdinand III. (vládl 1217–1252). Jednalo by se tedy spíše o básníka z oblasti vyšší kultury (Nunes 1931). Můžeme o něm proto uvažovat jako

9. Soupeřící vlivy galicijské (galicijsko-portugalské) a provensálské lyriky na královských a šlechtických dvorech byly jednou z kulturních charakteristik Pyrenejského poloostrova v období vrcholného středověku (Beltrán 2005).

o umělci obeznámeném se soudobými básnickými konvencemi a teoretickými traktáty typu *artes bene dicendi*.

Všech sedm Codaxových *cantigas* tvoří více méně ucelený cyklus básní o milovaném, jehož atraktivita pro badatele i interprety staré hudby je umocněna tím, že jsou to jediné *cantigas de amigo*, u nichž máme (s výjimkou *Cantiga VI*) k dispozici i notové záznamy. Spolu se sedmi *cantigas de amor* (milostné písně) portugalského krále Doma Dinise (vládl 1279–1325), nalezenými roku 1990 a dochovanými v Sharrerově pergamenu, dnes uloženém v národním archivu v Lisabonu, jsou jedinými příklady galicijsko-portugalské světské písně vrcholného středověku, u nichž je znám původní nápěv.¹⁰ Proto jsou tedy Codaxovy *cantigas de amigo* jednak klíčovými texty hispánského vrcholného středověku, a zároveň oblíbenou součástí repertoáru interpretů staré hudby. Je třeba na tomto místě opět zdůraznit, že projekt *Cantiga I: Tonnta Farraigí Vigo* je volnou a velmi osobní interpretací tohoto doslova kultovního díla: v našem podání se Codaxův básnický text zrcadlí ve svém irském protějšku, což zasazuje dílo do nového kulturního kontextu a otevírá tím další možnosti jeho uchopení a výkladu.

Otázka lyrického subjektu

Jedním z nejvýraznějších rysů *cantigas de amigo* a zároveň rysem, kterým se tento žánr liší od výše zmíněných *cantigas de amor* či *cantigas de Santa María*, je přítomnost ženského lyrického subjektu. Můj dosavadní zájem o *cantigas de amigo* se týkal především této jejich charakteristiky, která je staví jednak do přímé souvislosti s lidovou písní Pyrenejského poloostrova, z jejíhož pramene Codax nepochybně čerpal (López Domínguez 2006), zároveň je ale také překvapivě přibližuje andaluským *chardžám*, poetickým útvarům sloužícím jako dovětek arabsko-andaluské básnické formy *muwashshah*. V *diwanech* (souborech básnických děl) věhlasných andaluských básníků muslimského i židovského

10. Kromě *cantigas de amor* a *cantigas de amigo* je všeobecně známý také sakrální cyklus *Cantigas de Santa María* (mariánské písně oslavné), spojovaný s kastilským králem Alfonsem X. (vládl 1252–1284), kterému je připisováno i autorství několika těchto básní.

vyznání období španělského umajjovského a pozdně islámského období se dochovaly *chardžy* komponované v románském nářečí (v tzv. mozarabské či andaluské románštině), ve kterých nalezneme řadu paralel s galicijskými *cantigas de amigo*: především se jedná o ženský hlas, vyjadřující stesk nad odloučením od svého milého a svěřující svá trápení matce, sestrám či přítelkyním jakožto bytostem solidárním v rámci uzavřeného ženského kolektivu.

Využití ženského hlasu jakožto lyrického subjektu v dílech prokazatelně komponovaných muži je v prostředí Pyrenejského poloostrova rysem jak galicijských *cantigas de amigo*, tak i andaluských *chardžas*, který je všeobecně dáván do souvislosti s příbuznými hispanorománskými kulturními vlivy a širší evropskou tradicí tzv. dívčích či ženských písní (Dronke 1968: 88–90; viz též Klinck 2012: 521–527).

Další paralelou, která pro nás byla mimořádně relevantní, je podobnost některých textových formulací s poetikou *Písně písní*, která, jak známo, byla jedním z klíčových pramenů inspirace středověké evropské lyriky a později, ve španělském kontextu, klíčovým textem pro křesťanské mystiky 15. století (poezie Fraye Luise de León, sv. Terezie z Ávily či sv. Jana od Kříže). Pokud na *Cantigu I* nahlédneme i z tohoto úhlu pohledu, pak je možno ji interpretovat coby text na pomezí sakrální a světské poezie: hlavní téma a tón narativu odkazují k biblické *Písni písní*, avšak lidový jazyk, výrazové prostředky a poetika, básnická kompozice, metrum a konečně vazba ke konkrétnímu místu ji pevně ukotvují do kontextu lidových tradic a kulturně-geografického prostředí severozápadní oblasti Pyrenejského poloostrova.

Své zasazení do galicijského prostředí vyjadřují *cantigas de amigo* i jinak (a v tom se shodují s mozarabskými *chardžami*): velice často je jejich ústředním tématem tzv. *coita de amor*, starost či stesk pramenící z odloučení od milého, který se nachází buď kdesi na širém moři, nebo je z jiného důvodu nepřítomen.¹¹ Zrcadlí se v nich

11. V Codaxově cyklu se jedná o texty, které jsou opatřeny pořadovými čísly I, IV a VII, zatímco v básních II, III, V a VI vyjadřuje dívka radost nad návratem milého. Autor tím docílil zajímavé kompozice, kdy po teskné písni následují vždy dvě radostné, přičemž teskné písně představují rámeček celého cyklu (Alvarez Sellers 1992: 8).

tak jeden z klíčových motivů kultury iberského severozápadu: smutek, stesk, melancholie.¹²

Z hlediska básnického vyjádření je jedním z nejmarkantnějších rysů *cantigas de amigo* jejich zdánlivá jednoduchost a zároveň mnohoznačnost. *Cantiga I* je podle mého názoru vynikajícím příkladem poetického minimalismu, který ovšem, jak jsme se s kolegy sami přesvědčili během diskuzí, jež provázely přípravu projektu, nabízí překvapivě mnoho možností interpretace.

| | |
|---|---|
| Ondas do mar de Vigo, se vistes meu amigo? E ai, Deus, se verrá cedo? | Povězte, vlny na březích u Viga, zda jste viděly mého drahého? Ach, bože, zдалipak ho spatřím brzy? |
|---|---|

| | |
|--|--|
| Ondas do mar levado, se vistes meu amado? E ai, Deus, se verrá cedo? | Povězte, vlny na moři bouřlivém, zda jste viděly mého milého? Ach, bože, zдалipak ho spatřím brzy? |
|--|--|

| | |
|--|--|
| Se vistes meu amigo o por que eu suspiro? E ai, Deus, se verrá cedo? | Povězte, viděly jste mého drahého, pro kterého tu vzdychám? Ach, bože, zдалipak ho spatřím brzy? |
|--|--|

| | |
|---|---|
| Se vistes meu amado por que ei gran coidado? E ai, Deus, se verrá cedo? | Povězte, viděly jste mého milého, pro kterého se tolik soužím? Ach, bože, zдалipak ho spatřím brzy? ¹³ |
|---|---|

Samotná struktura básně je velice jednoduchá: Text sestává ze čtyř slok – dvojverší doplněných třetím veršem, který plní funkci refrénu (*refram*). Rým je převážně asonantní, což je jeden ze základních rysů hispánské lidové poezie. Zajímavá je pravidelná rytmická struktura textu, jehož přízvučné slabiky (zvýrazněny

12. Tento stesk se pak v souvislosti s touhou po vlasti nazývá *morriña*, což je charakteristický pojem spojovaný s početnou galicijskou diasporou. V Portugalsku je pak obdobný sentiment znám jako *saudade*, smutek, který nachází možná nejpůsobivější vyjádření v hudebním stylu *fado*. Oproti tomu v písních provenzálské písně tradice, která v období vrcholného středověku konkurovala tvorbě galicijských a portugalských básníků, převažuje spíše *joi*, radostnější rozměr milostného očekávání (Alvarez Sellers 1992: 9).

13. Překlad autorky.

tučně) usnadňují frázování textu při zpěvu. Po sémantické stránce je básně rozdělena na dvě poloviny, přičemž sudé sloky jsou vždy nepatrnými obměnami slok lichých. Každá sloka je pak uzavřena citoslovcem *Ai Deus* (ach, bože) a palčivou otázkou *se verrá cedo?* (zdalipak ho spatřím brzy?).

Básně jako celek je tedy minimalistickým, avšak důmyslně komponovaným vyjádřením stesku, nejistoty, touhy a naděje. Extrémní výrazová úspornost galicijských *cantigas de amigo*, jíž je *Cantiga I* navýsost reprezentativním příkladem, umožňuje plně soustředit naši pozornost na hloubku prožitku lyrického subjektu, a to na úkor jakéhokoliv děje nebo konkrétního popisu. V tom tkví její působivost a přitažlivost: Lyrická průzračnost a jazyk pramenící z galicijské lidové písně čtenáře i posluchače oslovuje s nebývalou přímostí. Současně z ní její mnohoznačnost činí fascinující materiál k umělecké interpretaci.

Píseň coby posvátný prostor a způsob jeho ztvárnění

Právě díky zmíněné průzračnosti i mnohovýznamovým a kulturním přesahům byla *Cantiga I* písní, která se výsostně nabízela k novému zpracování. Využití překladu do irštiny a jeho propojení s galicijským textem současně umožnilo vyjádřit paralely mezi dvěma kulturami, které jsou si historicky blízké a jejichž sociokulturní realita vykazuje mnohé styčné body.

Zároveň však byla *Cantiga I* písní závažnou díky svému takřka kultovnímu statusu klíčového díla středověké galicijské lyriky,¹⁴ ale i vzhledem k výše zmíněným okolnostem spojeným se ztroskotáním lodě *Naomh Gobnait*, během kterých se skrze překlad do irštiny a začlenění do soundracku Ó Céilleachairova dokumentu stala součástí příběhu její posádky. Jakožto interpreti jsme tedy byli nuceni zodpovědně řešit otázky významu, pojetí, výrazu. A to

14. Takto o *cantigas* psali organizátoři první výstavy *Vindelova pergamentu* v Galicii od jeho zakoupení newyorskou *Morgan Library and Museum* v roce 1977: „Přijezd *Vindelova pergamentu* do *Viga* v roce 2017 [...] je jednou z nejvýznamnějších a nejzásadnějších kulturních událostí, které se v posledních letech v Galicii uskutečnily.“ Viz „*Pergamiño Vindel: Un tesouro en sete cantigas*.“ *Museo do Mar de Galicia* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://museodomar.xunta.gal/imaxes/821.jpg>>.



Cantiga I, Pergamiño Vindel. Dostupné z: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/cantigas-de-martin-codax-pergamino-vindel-manuscrito--0/>>

nejen z hlediska formálně „korektní“ interpretace, ale především proto, aby taková interpretace měla vůbec smysl a byla důstojnou uměleckou odezvou na událost, ke které se měla vztahovat.

Cesta, která se v tomto případě jevila jako jediná možná a kterou si vlastně dílo učilo samo, byla cestou maximální možné pokory a upřímnosti. Každé slovo, každou významovou obměnu či syntaktickou variaci bylo třeba reflektovat a přistupovat k ní jakožto k zásadnímu uměleckému sdělení obtěžkanému hlubokým významem a symbolikou. Ve vztahu ke Codaxově poetice jsme doznali, že čím prostší je zdánlivě vyjádření, tím hlubší je význam, který se v něm skrývá.

Pro hudební interpretaci písně – a s ohledem na to, že ani jeden z nás se nevěnuje oblasti staré hudby – jsme se rozhodli čerpat inspiraci z některé z mnoha verzí dostupných na internetu. Vindelův pergamen, jak již bylo zmíněno výše, obsahuje notové záznamy melodií, které s přihlédnutím k jasné struktuře textu umožňují rekonstruovat nápěv. My jsme se však rozhodli volně inspirovat některou z již existujících interpretací. Tou byla živá nahrávka španělského ansámblu staré hudby EVO ve spolupráci se souborem Cor de Cambra l'Almodí,¹⁵ která svojí průzračností a formální neokázalostí nejlépe odpovídala našemu pojetí. Současně jsme na několika místech modifikovali frázování vzhledem k dvojjazyčnému textu a vnesli i prvek hlasové improvizace. Výsledné znění písně je tedy do značné míry originální nejen z hlediska juxtaopozice dvou jazykových variant textu, ale i po stránce kompoziční.

O vizuálním pojetí projektu jsme vedli poměrně dlouhé diskuse, prošel proto řadou konceptuálních proměn. Režisérka Jaro Waldeck k celé záležitosti přistupovala původně bez hlubšího obeznámení s textem a jeho širšími souvislostmi, avšak činila tak s nesmírnou otevřeností a respektem k dílu i našim tvůrčím impulzům. Stejně jako v případě hudebního zpracování lze říct, že píseň samotná si nakonec určila svoji vlastní cestu.

První klíčová volba se týkala lokality natáčení a vizuálního pojetí celé performance. Celkem logicky jsme se rozhodli zasadit *Cantigu I* do prostředí, které s textem a i s příběhem, který stojí na pozadí projektu, souzní nejlépe. Moře jakožto živel, ale zároveň jako další účastník dramatu představuje přesah do dimenze mimo lyrický kontext básně, do světa přírodních sil, který nás obklopuje. Irské pobřeží, které je typologicky podobné atlantickému pobřeží severního Španělska, bylo pro nás přirozenou volbou. Důvěrné obeznámení s drsnou silou Atlantiku nám pak umožnilo interpretovat píseň s plným vědomím, k jakému živlu lyrický subjekt promlouvá. V Liamově případě se do interpretace samozřejmě projektovala jeho vlastní tragická zkušenost.

15. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=gdAKxA0OUhY>>.

Výsledek byl pro mě osobně fascinující: Jaro Waldeck velmi dobře vystihla podstatu celého sdělení písně a podařilo se jí podtrhnout jak její minimalismus, tak i významovou hloubku. Video je sledem obrazů propojených symbolikou, která odkazuje k jednotlivým denním dobám a čtyřem živlům – větru, zemi, vodě a ohni, tedy k podstatě všech věcí (viz Příloha, obr. 3–6). Ústředními aktéry dialogu s přírodními silami pak jsou oba interpreti vyjadřující své *coitado*, tedy stesk, smutek, ale do jisté míry i naději ve šťastný konec. Jejich protějškem je příroda, která je obklopuje, a především moře coby plnohodnotný účastník jejich vnitřního dramatu, a nakonec i jeho určující síla. Vyjádřeno slovy Petera Dronkeho (1968: 104): „*Když se ona ptá moře na zprávy o svém milém, moře v sobě nese celý význam její lásky, klid i vřavu, nebezpečí, myšlenky na milencovu smrt i na jeho bezpečný návrat. Tyto otázky však nejsou jen introspekci – jsou to vycházející impulzy, pocit propojenosti se vším, co je na zemi divoké a krásné.*“¹⁶

Režisérka Jaro Waldeck se tak podle mého názoru ve výsledku dobrala toho nejzásadnějšího, co *Cantiga I* vyjadřuje. Ráda bych věřila tomu, že ji při tom vedla jak naše interpretace, tak i píseň samotná, která k nám promlouvá jazykem lokálně specifickým, a přece univerzálním.

Závěrem

Během natáčení videa práce na projektu se nám *Cantiga I* stala prostorem, který postupem času a s prohlubujícím se uvědoměním nabýval rozměr stále více duchovní. S každou další performancí jako by ustupoval do pozadí doslovný význam textu a vyvstával před námi význam spirituální, téměř transcendentální. Jako by v samotném okamžiku procesu interpretace vše takřikajíc „zapadlo do sebe“ a píseň prostoupila každou částičkou umělceva bytí. Ten je v tu chvíli upozaděn (ztrácí se v písni a splývá s ní). Píseň se

16. „When she asks the sea for news of her beloved, the sea comes to carry the whole meaning of her love, the serenity and the tumult, the dangers, the thoughts of the lover's death and of his safe return. Yet these questionings are not only introspection – they are outgoing impulses, a surge of sympathy with all that is wild and beautiful on Earth.“ (Dronke 1968: 104)

v tu chvíli stává bytostně pravdivým sdělením, rituálem, modlitbou. Na základě této zkušenosti jsem dospěla k závěru, že zasazena do těch „správných“ okolností a za předpokladu, že je použita k upřímnému vyjádření a v souladu s účelem k jakému byla komponována, může píseň nabýt skutečně nebyvalé síly a proniknout do nejniternějších zákoutí duše interpreta a potažmo i posluchače.

Z pohledu akademického jsem na základě zkušeností získaných během přípravy a realizace tohoto projektu nabyla přesvědčení, že prostřednictvím uměleckého ztvárnění díla a za předpokladu, že je toto provedeno důsledně, zodpovědně a s plným vědomím kontextu a významu, lze dosáhnout jedinečného propojení s dílem samotným a nebyvalým způsobem se dotknout samotné jeho podstaty.

Písemné prameny a literatura:

- ALVAREZ SELLERS, María Rosa 1992: „Las cantigas de Martín Codax y su significación en la lírica galaico-portuguesa. *Quadrant* 9: 5–19. Dostupné z: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-cantigas-de-martin-codax-y-su-significacion-en-la-lirica-galaico-portuguesa>> [cit. 10. 7. 2023].
- BELTRÁN, Vicente 2005: *La corte de Babel: Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*. Madrid: Gredos.
- „Cantigas de Martín Codax (Pergamino Vindel)“. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/cantigas-de-martin-codax-pergamino-vindel-manuscrito--0/>>.
- CODAX, Martín: *Siete canciones de amor*. Dostupné z: <<https://www.themorgan.org/manuscript/145456>>.
- DRONKE, Peter 1968: *The Medieval Lyric*. London: Hutchinson University Library.
- KLINCK, Anne L. 2012: Woman's Song in Medieval Western Europe. In: REICHL, Karl (ed.): *Medieval Oral Literature*. Berlin, Boston: De Gruyter, s. 521–554.
- LÓPEZ DOMÍNGUEZ, Antonio 2006: La naturaleza literaria y musical de las cantigas de amigo de Martín Codax. *Filomusica* 79. Dostupné z: <<https://www.filomusica.com/filo79/codax.html>> [cit. 10. 7. 2023].
- NUNES, José Joaquín 1931: Cantigas de Martim Codax: presumido jogral do seculo XIII. *Revista Lusitana* 29: 5–32.
- NUNES, José Joaquín 2003: Cantigas de Martim Codax: presumido jogral do seculo XIII. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [digitální edice]. Dostupné z: <https://www.cervantesvirtual.com/portales/martin_codax/obra-visor/cantigas-de-martim-codax-presumido-jogral-do-seculo-xiii--0/html/ffd39608-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#l_0_> [cit. 10. 7. 2023].
- „Pergamiño Vindel: Un tesouro en sete cantigas.“ *Museo do Mar de Galicia* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://museodomar.xunta.gal/imaxes/821.jpg>>.
- VINDEL, Pedro 1915: *Martín Codax: Las siete canciones de amor, poema musical del siglo XIII*. Madrid: Arte Español.

Audiovizuální prameny:

„11 Martín Codax Ondas do mar de Vigo“ *YouTube* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=gdAKxA0OUnY>>.

Ó MAONLAÍ, Liam – GARCÍA, Katerina – WALDECK, Jaro 2023: *Cantiga I: Tonnta Farraigí Vigo*.

„Liam Ó Maonlaí & Katerina García Live at Marlay House.“ *YouTube* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z <<https://www.youtube.com/watch?v=L3iWn92yBbk&t=18s>>.

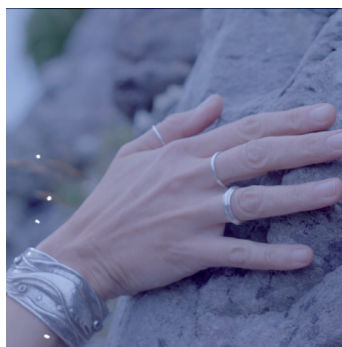
Ó CÉILLEACHAIR, Dónal 2018: *The Camino Voyage*. Anú Pictures.

Summary

This paper focuses on the recently completed audio-visual project *Cantiga I: Tonnta Farraigí Vigo*, featuring Irish singer and multi-instrumentalist Liam Ó Maonlaí and singer and academic Katerina García, and directed by Jaro Waldeck (2023). The project, which was co-funded by the Trinity Arts and Benefactions Fund, Trinity College Dublin, consists of the musical and visual re-imagining of an iconic 13th century Galician cantiga d'amigo, or song of the beloved, attributed to Galician trovador Martín Codax (2nd half of the 13th century), all while establishing a dialogue between the original Medieval Galician text with its hitherto unpublished translation into Irish. Taking *Cantiga I: Tonnta Farraigí Vigo* as a point of departure, the paper will further reflect on more general questions, such as the roles of artistic research and performance as paths of enquiry. For we would argue that it is through the intellectual, aesthetic and physical dimensions of the performative act that the artist/performer is able to experience a more transcendental understanding of the work of art, and a deeper connection with the world that surrounds us.

Key words: Medieval Poetry; interpretation of historical works of art; arts practice as method of research; Martín Codax

Příloha / Appendix:



Záběry z hudebního videa Cantiga I: Tonnta Farraigí Vîgo (režie Jaro Waldeck, 2023) / Images from the musical video Cantiga I: Tonnta Farraigí Vîgo (dir. Jaro Waldeck, 2023)

PERFORMANCE AS JOURNEY TO KNOWLEDGE: THE “CANTIGA I” BY MARTÍN CODAX

Kateřina García

“Every cry is a song, every song is a prayer...”¹

The aim of the present contribution is to describe both the context and the creative and reflective processes which led to the completion of the project *Cantiga I: Tonnta Farraięi Vigo*² (2021–2023). This project is based on a loose interpretation of the eponymous Medieval Galician poem from the genre *cantigas de amigo* (songs of the beloved), attributed to Galician *trovador* Martín Codax (2nd half of the 13th century).

The main artistic output of the project is a short music video (11:22) directed by Dublin-based Czech cinematographer Jaro Waldeck,³ in collaboration with internationally acclaimed Irish singer and multi-instrumentalist Liam Ó Maonlaí (frontman of the band Hothouse Flowers), and the author of this contribution (see Appendix, images 1–2). The accompanying projections and presentations at cultural events, festivals and international conferences are aimed at raising general awareness of the timeless cultural relevance of Medieval song and music, as well as of the ancient cultural links between Ireland and the North-West of Spain, two European regions with shared Celtic roots. Last but not least, this paper highlights the significance of artistic research and performance as legitimate methods of enquiry. This dimension of the project in particular has been extremely relevant to me both as a performer and a Hispanist, since it has allowed me to engage with the poetic text in a way that was truly unmediated

1. Hothouse Flowers: “Isn’t it Amazing”. CD *Songs From the Rain*. London Records, 1993.

2. The project *Cantiga I: Tonnta Farraięi Vigo* was co-funded by the Trinity Arts and Social Sciences Benefactions Fund 2023, Trinity College Dublin.

3. See <www.jarowaldeck.com>.

and almost physical. Through performance, *Cantiga I* became a space for fascinating artistic discovery: Work on this project proved invaluable as it led to new reflections on issues related to song interpretation and the creative process in a more general sense.

The project, its context and background

The first impulse to perform Codax's *Cantiga I* emerged from a musical collaboration with Liam Ó Maonlaí during the COVID-19 pandemic. In 2021 we were approached by Dr Radvan Markus from the Centre for Irish Studies at the Department of Anglophone Literatures and Cultures, Charles University Prague with a request to produce a video performance for the EFACIS⁴ 2021 Conference, which was to be originally held in Prague, but was eventually moved on-line. The resulting video performance "Live at Marlay House", directed by Beta Bajgart (a Dublin-based Czech photographer and documentarist), featured our first performance of *Cantiga I*.⁵ One of the key motivations for its inclusion into our shared repertoire was the song's link to our friend, poet and ocean explorer Danny Sheehy (1951–2017), an intellectual and one of the pillars of the Irish-speaking community in the West Kerry *Gaeltacht* of Corca Dhuibhne (Dingle Peninsula), Ireland. In the summer of 2017, Danny tragically lost his life at sea near the coast of Galicia in north-western Spain, during an expedition on board a *naomhóg* (a traditional Irish boat with four pairs of oars), that Liam had also participated in. In the immediate aftermath of the accident, the remaining crew of the *naomhóg* were forced to spend some time in the Galician port city of Vigo, and it was there that renowned West Kerry traditional musician and broadcaster Breannán Ó Beaglaoich translated the poem into Irish. Eventually, the *Cantiga I* was included in the soundtrack of the documentary *The Camino Voyage* by Dónal Ó Céilleachair (2018) which followed the *naomhóg*'s 2,500 km

4. European Federation of Associations and Centres of Irish Studies (www.efacis.eu).

5. See "Liam Ó Maonlaí & Kateřina García: Live at Marlay House." *YouTube* [online] [accessed 10. 7. 2023]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=L3iWn92yBbk&t=18s>>.

journey by sea from the west coast of Ireland, to Santiago de Compostela.⁶

Shortly after the completion of “Live at Marlay House” we were approached by Irish-based cinematographer and director Jaro Waldeck, who studied cinematography at Columbia College Chicago and at the Film and TV School of the Academy of Performing Arts in Prague (FAMU), and agreed to embark on an audio-visual collaboration. Martín Codax’s *Cantiga I* became our piece of choice, by virtue of both its aesthetic potential and broad cultural relevance.

The *cantigas de amigo* of Martín Codax

Cantiga I is the first piece of a cycle of seven short poems in the genre of *cantigas de amigo* (songs of the beloved) recorded on the *Pergamiño Vindel* (Vindel Parchment). The manuscript takes its name after Don Pedro Vindel (1865–1921), the illustrious Madrid second-hand bookseller, initially based in the Rastro flea-market and from 1893 the proud owner of a shop on 9 Calle del Prado. In 1914 Vindel discovered the parchment, which had been used as binding material for a Medieval manuscript of Cicero’s treatise *De Officiis*. It contains seven love poems in Galician-Portuguese and features, in its upper left corner, the name of their author, the Galician *trovador* Martín Codax, one of the documented authors of lyrical poetry in Medieval Galician-Portuguese.⁷

Shortly after the discovery, Vindel produced a facsimile edition of the parchment and in 1915 published a short study of its content, which he entitled *Martín Codax: Las siete canciones de amor, poema musical del siglo XIII* (Martín Codax: Seven Love Songs, A Musical Poem From the 13th Century).⁸ He subsequently

6. Instrumental motifs from *Cantiga I* appear in the documentary’s soundtrack performed by Carlos Núñez, while Liam Ó Maonlaí sings its first stanza by way of epilogue to the film’s final credits.

7. The content of the Vindel Parchment was contrasted against other known manuscripts featuring Codax’s seven *cantigas*, such as the Vatican Songbook (Cancioneiro da Vaticana) and the Songbook of the Portuguese National Library (Cancioneiro da Biblioteca Nacional). Cfr. Alvarez Sellers 1992.

8. Vindel, Pedro 1915: *Martín Codax: Las siete canciones de amor, poema musical del siglo XIII*. Madrid: Arte Español.



Pergamiño Vindel, M MS M979.

Available at: <<https://www.themorgan.org/manuscript/145456>>

sold the manuscript to Spanish diplomat and musicologist Rafael Mitjana i Gordón, who was at the time based in Uppsala, Sweden. Following Mitjana's death the manuscript's whereabouts became unknown, until it was acquired in 1977 by the Pierpont Morgan Museum, now the Morgan Library and Museum, New York (signature M MS M979).

The seven *cantigas de amigo* attributed to Martín Codax, usually referred to by Roman numerals I to VII, constitute a structured narrative cycle and are broadly regarded as canonical works of the Galician-Portuguese lyrical tradition. This specifically Iberian literary current enjoyed its period of highest prestige in the High Middle Ages, when it was appreciated as the Iberian counterpart to the more internationally influential Provençal lyric, with whom

it competed in the multi-lingual environment of Iberian court cultures.⁹

Little is known about the poet Martín Codax. He is sometimes referred to as a *jogral*, or minstrel, which would explain his interest in popular lyrical forms, as well as the directness and apparent simplicity of his poetic expression. It has been however suggested that during his lifetime he probably composed either at the Portuguese royal court, under the patronage of Alfonso III (r. 1248–1279),¹⁰ or at the court of Fernando III of Castile and León (r. 1217–1252) (Nunes 1931), which would place him, at least for part of his career, at the heart of the high literary culture of his time. We must consider him, in any case, an artist familiar with contemporaneous literary conventions and theoretical treatises on poetic composition (*artes bene dicendi*).

Since their discovery in 1914, Martín Codax's seven *cantigas* have been at the centre of attention of Early Music researchers and practitioners since they are the only *cantigas de amigo* which have arrived to us with extant musical notation (with the exception of Cantiga VI, which features an empty stave). Together with the secular *cantigas de amor* of King Dinis I (r. 1279–1325), found in 1990 on the Sharrer Parchment now held in the Portuguese National Library in Lisbon, they are the only known examples of Galician-Portuguese lyrical song with known original melodies. As such, they have naturally become interpretation and recording favourites.

I wish to reiterate at this point that the *Cantiga I: Tonnta Farraigi Vígo* project is not a historically-informed performance, but rather a loose, and indeed very personal, re-imagining of this iconic work of art: in our interpretation Codax's text is mirrored in its Irish

9. One of the fascinating realities of Iberian court culture during the period of the High Middle Ages was its internationalism, which resulted in a considerable degree of cultural and linguistic diversity, and the co-existence of competing poetic traditions. Galician-Portuguese and Provençal poets alike composed in a shared multi-lingual space, under the patronage of the Kings of Castile and León (Beltrán 2005).
10. Alfonso III of Portugal was son-in-law of Castilian king Alfonso X the Wise (r. 1252–1284). Alfonso X was son and successor of Fernando III of Castile and León, and himself an avid composer of verse in Galician-Portuguese.

translation, which situates the work into a new cultural context, opening new possibilities for its understanding and interpretation.

The poetic voice

One of the defining characteristics of *cantigas de amigo*, which sets them apart from the above mentioned *cantigas de amor* or indeed the sacred *cantigas de Santa María* (narrative songs of Marian devotion), is the protagonism of the female poetic voice. My own interest in the *cantigas de amigo* had originally been triggered by this feature, which aligns them with the Iberian popular song tradition, from which Codax undoubtedly drew inspiration (López Domínguez 2006), but also suggests parallels with other Medieval Iberian lyrical forms, namely the Andalusí Romance *kharjas*. These are brief stanzas, quatrains or couplets, which served as a conclusion (*kharja* meaning ‘outing’) to the Andalusí poetic form of the *muwashshah*. They were generally composed in a different language from the preceding verses, and oftentimes even independently from the main poem to which they were added. In the *diwans*, or poetic anthologies, of renowned Muslim and Jewish Andalusí poets of the Umayyad and late Andalusí periods we can find examples of *kharjas* composed in the local Romance dialect, i.e. in Andalusí Romance, which display striking similarity with the Galician *cantigas de amigo*: namely, the female poetic voice expressing anguish at the absence of her beloved and confiding her sorrow to her mother, sisters or girlfriends, that is, the closest solidary beings within her female collective. Of course, this similarity is not coincidental: the use of the female poetic voice in works composed by male authors, as a literary convention common to both Galician *cantigas de amigo* and Andalusí *kharjas*, has been linked to a shared Hispanic-Romance cultural influence, as well as a broader European tradition of ‘woman’s songs’ (Dronke 1968: 88–90, see also Klinck 2012: 521–527).

Another poetic link which became particularly relevant is the resemblance of some of Codax’s textual formulations with the poetics of the Biblical *Song of Songs*, which was one of the sources of inspiration for Medieval European lyrics and later, in

the Spanish Golden Age period (15th century), one of the pillars of Castilian poetic Mysticism (Fray Luis de León, Teresa of Ávila or St John of the Cross). When examined through a mystical lens, *Cantiga I* becomes a text at once sacred and profane: the main theme and narrative are reminiscent of the *Song of Songs*, while its language, poetic expression, metre and composition are firmly rooted in the popular song tradition. Furthermore, references to the city of Vigo (recurrent throughout Codax's song cycle) position the poem within the concrete geographical and cultural context of north-western Spain.

A key feature which makes *cantigas de amigo* such representative manifestations of Galician culture is the dominant sentiment of *coita de amor* voiced by their female lyrical subjects. The poems convey an acute sense of sorrow, which results from the narrator's separation from her beloved, who is either at sea or otherwise absent.¹¹ In this way, the *cantigas de amigo* reflect a trait typical of the culture of the Iberian north-west, namely its perceived poignancy and melancholy.¹²

With regards poetic expression, one of the most remarkable aspects of *cantigas de amigo* is their deceptive simplicity and resulting ambiguity. *Cantiga I* is in my opinion a outstanding example of poetic minimalism which lends itself to various levels of interpretation.

11. Within Codax's cycle, *cantigas I, IV and VII* express this sentiment, while in poems number II, III, V and VI the young woman voices her rejoicement at the return of her beloved. Thus, each sorrowful poem is followed by two joyful texts, while the entire cycle is opened and concluded on a sorrowful note (Alvarez Sellers 1992: 8).

12. This characteristic sentiment of deep sorrow can also be experienced in the sense of homesickness, in which case it is referred to as *morriña*, a term intrinsically linked to the sizeable Galician diaspora. In neighbouring Portugal, a similar concept exists also, known as *saudade*. This sense of profound sadness finds its perhaps most extraordinary manifestation in the musical style of *fado*. The sorrow and uncertainty voiced by the female poetic voices of the *cantigas de amigo* stands in contrast to both the overall mood of the *cantigas de amor*, and of other contemporaneous lyrical traditions: in the Provençal lyrical tradition, for instance, the prevalent sentiment being *joi*, a more cheerful dimension of romantic expectation (Alvarez Sellers 1992: 9).

| | |
|--|---------------------------------|
| Ondas do mar de Vigo , | O waves of the sea of Vigo, |
| se vistes meu amigo ? | Have you seen my beloved? |
| E ai, Deus , se verrá cedo ? | And O God, will I see him soon? |

| | |
|--|---------------------------------|
| Ondas do mar levado, | O waves of the swelling sea, |
| se vistes meu amado ? | Have you seen my love? |
| E ai, Deus , se verrá cedo ? | And O God, will I see him soon? |

| | |
|--|---------------------------------|
| Se vistes meu amigo | Have you seen my beloved, |
| o por que eu sospiro ? | Whom I am sighing for? |
| E ai, Deus , se verrá cedo ? | And O God, will I see him soon? |

| | |
|--|---|
| Se vistes meu amado | Have you seen my love, |
| por que ei gran coidado ? | For whom I feel great sorrow? |
| E ai, Deus , se verrá cedo ? | And O God, will I see him soon? ¹³ |

The poem's structure itself is very simple: the text consists of four couplets with an added third line which acts as a refrain (*refram*). The rhyme is mostly assonant, aligning with the poetic conventions of Hispanic popular song. The rhythmic structure of the poem facilitates its phrasing when performed (in the lyric reproduced above the syllables marked in bold indicate word-stress). Semantically the poem is divided into two halves, whereby stanzas II and IV are minor semantical variations of stanzas I and III, respectively. Each stanza is concluded with the interjection *Ai Deus* (Ah God) followed by the anguished question *se verrá cedo?* (will he soon come to me?).

The poem as a whole is a minimalist, yet sophisticatedly constructed expression of sorrow, uncertainty, longing and hope. The lexical and syntactic economy of Galician *cantigas de amigo*, and *Cantiga I* in particular, allows the reader/listener to fully concentrate their attention on the depth of the feelings expressed by the lyrical subject, in a poetic flow devoid of any description or narrative. Herein lies the *cantiga*'s effectiveness and appeal:

13. Translation by Kateřina García.

its lyrical transparency and language, which emanate from the popular tradition, captivate the reader and listener with surprising directness, whilst its ambiguity makes it fascinating material for artistic interpretation.

Song as a sacred space

In light of the above, it becomes evident why Martín Codax's *Cantiga I* became our choice for a new interpretation. Furthermore, the juxtaposition of the original Galician text with its translation into Irish allowed us to pay homage to the links between two cultures whose trajectories have often intersected, and which historically share many affinities.

At the same time, the song was a weighty choice, not only for its almost cult status as one of the foundational texts of the Galician lyrical tradition,¹⁴ but also due to its recent association with the tragic capsizing of the *naomhóg* Naomh Gobnait and the loss of its captain Danny Sheehy. It was in the aftermath of these devastating events that it was translated into Irish and became woven, through the soundtrack of Ó Céilleachair's documentary, into the story of the boat's crew. As interpreters, we were therefore faced with weighty decisions related to its significance, interpretation, and register. These we had to consider not only in order to create a formally "appropriate" interpretation, but above all to ensure that such an interpretation would be truly meaningful, and that it would do artistic justice to the *cantiga* and the events to which it related. Ultimately, the only conceivable approach, and one that was in fact determined by the song itself, was one guided by the utmost humbleness and honesty. Each word, each semantic and syntactic variation needed to be reflected and honoured as a fundamental component of the poem's structure and artistic expression, as an element carrying

14. The organisers of the first exhibition of the Vindel Parchment in Galicia since its acquisition by the Morgan Library and Museum in 1977, referred to the event in the following terms: "The arrival of the Vindel Parchment in Vigo in 2017 [...] is one of the most significant and extraordinary cultural events to take place in Galicia in recent times." See "Pergamiño Vindel: Un tesouro en sete cantigas." Museo do Mar de Galicia [online] [accessed 10. 7. 2023]. Available at: <<https://museodomar.xunta.gal/imaxes/821.jpg>>.



Cantiga I, Pergamiño Vindel. Available at: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/cantigas-de-martin-codax-pergamino-vindel-manuscrito--0/>>

deep symbolism and meaning. We very soon realised that the simplest form can often conceal the deepest significance.

As musical practitioners we decided to draw inspiration from one of the many recordings available to us on the internet. The Vindel Parchment, as mentioned above, contains musical notation which, given the regular rhythmical structure of the lyric, allows for reasonably faithful reconstruction of the song's air. We chose, however, to take an existing interpretation as point of departure and model our own version on it. We settled on a live recording by Spanish Early Music ensemble EVO in collaboration with chamber

choir Cor de Cambra l'Almodí,¹⁵ which chimed with our own understanding of the song by virtue of its unaffectedness and formal intelligibility. In addition, we adapted the song's phrasing at times to facilitate the flow between the original text and its translation, and added elements of vocal improvisation. As a result, our version of *Cantiga I* is considerably novel in its composition.

The visual aspect of our project was the subject of lengthy discussions and underwent several conceptual modifications. Jaro Waldeck, the video's cinematographer and director, approached the song and its context with a very open mind and with great respect towards the work of art, its broader implications and our creative impulses. In a manner not dissimilar to the musical interpretation, here too the song itself showed the way.

Our first and fundamental choice was related to the filming location and overall visual language of the performance. Logically we envisaged *Cantiga I* set within an environment that would best align with the text and the events that we wished to commemorate. The Ocean, indomitable force and direct participant in the poem's drama, transcends the lyrical context and represents a connection with the natural world that surround us. The west coast of Ireland, which is to an extent morphologically similar to the coast of north-western Spain, was a logical choice. Our familiarity with the raw force of the Atlantic allowed us to perform the song with full awareness of the element addressed by the poem's lyrical subject. In Liam's case, performance was undoubtedly determined by personal reminiscences.

The outcome was remarkable: I believe that Jaro Waldeck succeeded to capturing the essence of the poem's message and at the same time reflect both its minimalism and depth. Her 'visual poem' is a succession of images and scenes connected by symbolism relating to the different times of day and the four elements, Wind, Earth, Water and Fire; that is, the essence of all things (see Appendix, images 3–6). The two interpreters, as two poetic voices

15. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=gdAKxA0OUnY>>.

each in their own right, establish a dialogue with the elements of Nature and sing their *coitado*, that is, their sorrow and longing, but also their hope in a positive outcome. Their counterpart is Nature herself, and above all the Ocean, key actor of the unfolding drama and ultimately its determining force. In Peter Dronke's words (1968: 104): "When she asks the sea for news of her beloved, the sea comes to carry the whole meaning of her love, the serenity and the tumult, the dangers, the thoughts of the lover's death and of his safe return. Yet these questionings are not only introspection – they are outgoing impulses, a surge of sympathy with all that is wild and beautiful on Earth."

Through her inspired editorial and post-production choices, Jaro Waldeck succeeded in capturing the very essence of the *Cantiga*'s poetic message. I would like to believe that in doing so she was guided by our interpretation, but most importantly by the song itself, which speaks to us in a language that is at once locally specific, yet universal.

Concluding remarks

In the course of the project's filming and production, *Cantiga I* gradually became a space of heightened awareness. With every subsequent performance the literal meaning of the text appeared less relevant, acquiring instead an almost transcendental significance; as if during the creative process itself everything somehow "fell into place" and the song touched every particle of the artists' being. The song became an unquestionably true message, a ritual, a prayer. This experience cemented my conviction that when a song is performed in a manner true to, and consistent with, its original purpose, it can garner exceptional power and have a transformative effect on both performer and audience. In the framework of artistic research, a performance conducted in a respectful, informed and honest manner, with full awareness of context and significance, can enable the practitioner to experience a powerful connection with the work of art, and through it ultimately contemplate, and comprehend, its very essence.

Textual sources:

- ALVAREZ SELLERS, María Rosa 1992. Las cantigas de Martín Codax y su significación en la lírica galaico-portuguesa. *Quadrant* 9: 5–19. Available at: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-cantigas-de-martin-codax-y-su-significacion-en-la-lirica-galaico-portuguesa>> [accessed 10. 7. 2023].
- BELTRÁN, Vicente 2005. *La corte de Babel: Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*. Madrid: Gredos.
- “Cantigas de Martín Codax (Pergamino Vindel)”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [online] [accessed 10. 7. 2023]. Available at: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/cantigas-de-martin-codax-pergamino-vindel-manuscrito--0/>>.
- CODAX, Martín. *Siete canciones de amor*. Available at: <<https://www.themorgan.org/manuscript/145456>>.
- DRONKE, Peter 1968. *The Medieval Lyric*. London: Hutchinson University Library.
- KLINCK, Anne L. 2012. Woman’s Song in Medieval Western Europe. In *Medieval Oral Literature*, edited by Karl Reichl. Berlin, Boston: De Gruyter. 521–554.
- LÓPEZ DOMÍNGUEZ, Antonio 2006. La naturaleza literaria y musical de las cantigas de amigo de Martín Codax. *Filomusica* 79. Available at: <<https://www.filomusica.com/filo79/codax.html>> [accessed 10. 7. 2023].
- NUNES, José Joaquín 1931. Cantigas de Martim Codax: presumido jogral do seculo XIII. *Revista Lusitana* 29: 5–32.
- NUNES, José Joaquín 2003. Cantigas de Martim Codax: presumido jogral do seculo XIII. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [digitalised version]. Available at: <https://www.cervantesvirtual.com/portales/martin_codax/obra-visor/cantigas-de-martim-codax-presumido-jogral-do-seculo-xiii--0/html/ffd39608-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_> [accessed 10. 7. 2023].
- “Pergamiño Vindel: Un tesouro en sete cantigas.” *Museo do Mar de Galicia* [online] [accessed 10. 7. 2023]. Available at: <<https://museodomar.xunta.gal/imaxes/821.jpg>>.
- VINDEL, Pedro 1915. *Martín Codax: Las siete canciones de amor, poema musical del siglo XIII*. Madrid: Arte Español.

Audio-visual resources:

- “11 Martín Codax Ondas do mar de Vigo.” *YouTube* [online] [accessed 10. 7. 2023]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=gdAKxA0OUuY>>.
- Ó MAONLAÍ, Liam – GARCÍA, Kateřina – WALDECK, Jaro 2023. *Cantiga I: Tonnta Farraigí Vigo*.
- “Liam Ó Maonlaí & Kateřina García Live at Marlay House.” *YouTube* [online] [accessed 10. 7. 2023]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=L3iWn92yBbk&t=18s>>.
- Ó CÉILLEACHAIR, Dónal 2018. *The Camino Voyage*. Anú Pictures.

Summary

This paper focuses on the recently completed audio-visual project *Cantiga I: Tonnta Farraigi Vigo*, featuring Irish singer and multi-instrumentalist Liam Ó Maonlaí and singer and academic Katerina García, and directed by Jaro Waldeck (2023). The project, which was co-funded by the Trinity Arts and Benefactions Fund, Trinity College Dublin, consists of the musical and visual re-imagining of an iconic 13th century Galician *cantiga d'amigo*, or song of the beloved, attributed to Galician trovador Martín Codax (2nd half of the 13th century), all while establishing a dialogue between the original Medieval Galician text with its hitherto unpublished translation into Irish. Taking *Cantiga I: Tonnta Farraigi Vigo* as a point of departure, the paper further reflects on more general questions, such as the roles of artistic research and performance as paths of enquiry. For we would argue that it is through the intellectual, aesthetic and physical dimensions of the performative act that the artist/performer is able to experience a more transcendental understanding of the work of art, and a deeper connection with the world that surrounds us.

Key words: Medieval Poetry; interpretation of historical works of art; arts practice as method of research; Martín Codax

AMERICANA: NOVÁ HUDBA SE STARÝMI KOŘENY

Irena Příbylová

Dvacetiletá existence hudebního kolokvia v Náměšti nad Oslavou přímo vybízí k ohlédnutí. Hudební scéna se od roku 2003 proměnila; objevila se nová témata, jiné otázky, nové technologie, nové platformy pro prezentování hudby. Zatímco v začátcích kolokvia jsme se pokoušeli nové hudební dění vysvětlovat pomocí všezahrnující teorie postmodernismu, postupně jsme začali v hudbě tradiční a moderní, lidové, folkové, etnické a world music více vnímat převládající vliv globalizace a s ním spojenou existenci multikulturalismu. Klíčovými slovy se stala identita a kořeny (roots). Při jejich definování či návratu k nim vyvstaly otázky přivlastnění (apropriace, kdo koho může reprezentovat) a také etiky. Tam, kde nedošlo na vyhrocené reakce (rasismus, politická korektnost), se v přístupu k nové hudbě objevila smířlivá nostalgie. V rámci těchto teoretických přístupů jsme se na kolokviu v uplynulých letech zabývali především konkrétními umělci – hudebníky, zpěváky, skladateli, textaři, tanečníky, do hledáčku se dostali sběratelé písní, vydavatelé zpěvníků či zvukových nahrávek a výrobci hudebních nástrojů.

Inspirátoři a propagátoři

Myslím, že po dvou desetiletích existence kolokvia je čas zaměřit se ještě na jednu skupinu lidí. Různé stupně kulturních pracovníků před léty krátce vyjmenoval architekt Karel Honzík (1963: 26) – podle něj to jsou „*inspirátoři, realizátoři a reprezentanti*“.
Aplikováno na oblast hudby mohou být realizátoři osoby na pódiu a o reprezentantech nás informují žebříčky popularit; případně i jinak – realizátoři jako výrobci nástrojů či skladatelé, textaři a zvukoví mistři, reprezentanti potom jako výkonní umělci. Inspirátory by pak mohli být ti méně viditelní – nositelé myšlenky, zakladatelé nebo i propagátoři. Tím se také dostáváme k roli organizátorů hudebního kolokvia v Náměšti nad Oslavou.

Jak už bylo v těchto sbornících několikrát připomenuto, náměšťské kolokvium vzniklo ze snahy umožnit setkání a interdisciplinární debatu akademikům a žurnalistům, kteří se ze svých úhlů pohledu zabývají hudbou lidovou, etnickou, folkovou, folklorismem a world music. Šlo především o vyjasnění pojmů, sjednocení terminologie, ale také o osobní setkání lidí z oborů, jejichž funkce a uživatelé se spíše míjeli, navzdory společnému tématu. Podobné pohnutky stály koncem 20. století za vznikem mnoha jiných hudebních událostí či profesních organizací u nás i ve světě.

Když se zamyslím a v duchu se zastavím u každého z pravidelných účastníků náměšťského kolokvia, zjišťuji, že všichni mají podobnou zkušenost i z oblastí mimo kolokvium v Náměšti. Všichni jsou inspirátoři. Zakládali diskusní skupiny, festivaly, profesní organizace, vydavatelství, tištěná, zvuková či internetová média, případně je pravidelně navštěvují nebo do nich pravidelně přispívají. Sama jsem se díky zájmu o kulturu a hudbu anglicky mluvících zemí dostala k vybraným profesním organizacím a událostem, které působí často v neziskovém sektoru. Stojí zato se jim zde alespoň velice krátce věnovat. Ostatně jejich jména zazněla v uplynulých dvou desetiletích na náměšťském kolokviu nejen z mých úst. Seřadila jsem je podle doby vzniku:

International Bluegrass Music Association (IBMA), (zal. 1986, USA) je nezisková mezinárodní bluegrassová asociace, která spojuje a vzdělává bluegrassové profesionály a nadšence a posiluje jejich postavení, přičemž ctí tradici a podporuje inovace v bluegrassové komunitě po celém světě;¹

South by Southwest® [název se symbolem registrované ochranné známky, do češtiny se nepřekládá, doslova znamená Na jih od jihozápadu] (SXSW) (zal. 1987, USA) je společnost, která vznikla v texaském Austinu s cílem pomoci lidem s tvůrčími schopnostmi dosáhnout vytčených cílů. Vešla ve známost díky svým konferencím a festivalům, které oslavují sbližování technologií, filmu, hudby, vzdělávání a kultury;

1. Tato i další informace o organizacích a událostech jsou převzaty z webových stránek všech jmenovaných. Viz internetové zdroje na konci tohoto textu. Všechny překlady z angličtiny do češtiny autorka textu.

Folk Alliance International (FAI) (zal. 1989, USA) je mezinárodní umělecká nezisková organizace se sídlem v Kansas City, Missouri. Je to komunita nadšených a motivovaných umělců, manažerů, agentů, DJů, festivalů, nahrávacích společností, fanoušků a dalších. Spojuje celosvětově představitele lidové a folkové hudby s cílem udržet tuto komunitu a její žánr. Klíčová slova pro FAI jsou zachování, prezentace, propagace;

Celtic Connections (zal. 1994, Velká Británie) [doslova Keltská spojení] je několikátýdenní festival lidové, folkové, roots a world music, který se koná každoročně v lednu a únoru ve skotském Glasgow. Festival oslavuje keltskou hudbu a její spojení s kulturami po celém světě. Pravidelně představuje rozmanitou škálu umělců a žánrů, včetně Americany, folku, world music, experimentální hudby, tradiční hudby a dalších žánrů;

WOMEX, Worldwide Music Expo (zal. 1994, Německo, je řízený z berlínské centrály) celosvětový hudební veletrh, který se koná v různých světových metropolích, kulturně nejrozmanitější hudební setkání na světě a největší konference světové hudební scény s veletrhem, přednáškami, filmy a koncerty. WOMEX a jeho komunita si kladou za cíl podporovat a posilovat roli kultury po celém světě a šířit kulturní hodnoty prostřednictvím péče o hudbu a propagace tvůrčích činů. Ve výsledku pak místní i globální hudební komunita přispívá k mezikulturnímu porozumění, je tolerantní, různorodá a produktivní;

Bluegrassová asociace České republiky (BA ČR) (zal. 1995, ČR) se stará o to, aby se bluegrassu dařilo v Česku co nejlépe; aby se rozvíjel, byl v kontaktu se zahraničím a co nejvíce se rozšířil. Asociace se také snaží zajistit co největší informovanost svých členů. Spolupřádá nejstarší evropský bluegrassový festival v Evropě – Banjo Jamboree – a pro své členy vydává *Bluegrassové listy*.²

Výše jmenované organizace, spolky či události mají mnoho společného. Bez ohledu na konkrétní hudební sféru zájmu se

2. Autorka tohoto textu je jednou ze tří zakládajících členů asociace. Autentický popis činnosti inspirátorů viz Příbylová 1996.

snaží spojit osoby, skupiny či organizace podobného zaměření, hájit jejich zájmy a šířit jejich dobré jméno. Bez inspirátorů, aktivních a většinou anonymních, by to nešlo. Podívejme se nyní prostřednictvím optiky „*inspirátoři, realizátoři a reprezentanti*“ na Americanu, novou hudbu se starými kořeny.

Americana

Termín Americana je momentálně spojován především s hudbou. Jde o „žánr americké hudby, který má kořeny v rané folkové a countryové hudbě“.³ Dalším bádáním však zjistíme, že jde jen o rozšíření původního významu. Než bylo toto označení v roce 2011 oficiálně uznáno a do jazykového slovníku zařazeno jako hudební termín, používala se nálepka Americana pro „záležitosti týkající se Ameriky, nebo typické pro Ameriku, její civilizaci či její kulturu, zkratka pro věci typické pro Ameriku.“⁴ A ještě dřív se Americanou rozuměla „americká kultura“.⁵ Proto také při hledání odkazů či literatury nacházíme v nabídce různých zdrojů knihy o americkém nábytku, americkém historickém stylu, o uměleckých sbírkách a podobně; ne vždy jde o současnou hudbu.⁶

Než se dostaneme k představitelům Americany, k realizátorům a reprezentatnům, podívejme se v krátkosti na některé aktivity inspirátorů. Výrazným milníkem byl rok 1999, kdy byl v USA oficiálně ohlášen vznik zastřešující organizace, Americana Music Association® (AMA). Předcházelo mu několikaleté období, kdy si nového fenoménu všímali lidé z rozhlasových stanic, nahrávacích společností, tisku a televize. Nutnost existence odpovídající profesní organizace byla deklarována na konferenci SXSW v texaském Austinu a v říjnu 1999 byla organizace na světě. Sama se charakterizuje takto: „The Americana Music Association® je

3. „Americana.“ *Merriam-Webster Dictionary* [online] [cit. 24. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/Americana>>.

4. Tamtéž.

5. Tamtéž.

6. Je to vlastně podobné, jako když se v angličtině termín *blue grass* (doslova modrá tráva, botanicky lípnice luční) začal používat jako označení jednoho hudebního žánru, nebo když přídatné jméno *folk*, lidový, rozšířilo svůj význam o moderní folkovou hudbu.

CD *This is Americana: A View from Sugar Hill Records*.
Sugar Hill, 2002

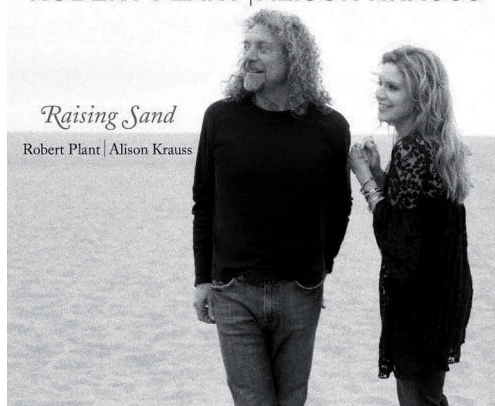


profesní oborová organizace, jejímž cílem je podpora autentického hlasu hudby s americkými kořeny po celém světě.“⁷

Začátkem roku 2000 hostovala AMA na SXSW v Austinu se samostatným programem a v září 2000 již zorganizovala vlastní profesní konferenci. Ta se konala v „hlavním městě country hudby“, v Nashvillu v Tennessee, a nálepku AMA zde reprezentovali známí umělci, kteří překračovali hranice country, bluegrassu a autorské písničkářské tvorby (Sam Bush, Rhonda Vincent, Rodney Crowell, Jim Lauderdale). V roce 2001 AMA udělila na svém setkání první výroční ceny – za celoživotní přínos v různých pozicích hudebního průmyslu je získali Emmylou Harris, Billy Joe Shaver a T Bone Burnett. Termín Americana se zdál vyhovovat řadě umělců, kteří se pohybovali mezi žánry, nebo je překračovali. Dvacítku z nich představila v roce 2002 nezávislá nahrávací společnost Sugar Hill na CD *This Is Americana: A View from Sugar Hill Records*. Během dalších let fenomén hudební Americana zdomácněl a rozšířil se natolik, že jej americká Národní akademie nahrávacího průmyslu

7. „About Us.“ *The Americana Music Association* [online] [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.americanamusic.org/>>.

ROBERT PLANT | ALISON KRAUSS



CD Raising Sand.
Robert Plant / Alison Krauss.
Rounder Records. Decca, 2007

(NARAS) zařadila v roce 2009 do ocenění Grammy za nahrávku roku. A jak už víme, existenci Americany potvrdil v roce 2011 prestižní Merriam-Websterův slovník americké angličtiny. Pod nálepkou Americana se dnes vedle sebe vejdou jak zavedení, tak začínající umělci.

Vynechme teď specializované výroční ceny AMA a podívejme se na to, jak se reprezentace Americany projevila ohlasem u širší veřejnosti (a snad i v komerční oblasti) – v nominacích Grammy. V roce 2009, ještě v přechodové kategorii „Best contemporary folk/Americana album“, byla nominována jen známá jména: Joan Baez, Ry Cooder, Rodney Crowel, Emmylou Harris. Vítězství získala dvojice Robert Plant a Alison Krauss – rocker a bluegrassová star – s albem *Raising Sand*. Od roku 2010 a v letech následujících se jejich jména v samostatných nominacích Grammy pro Americana Album opakovala a objevili se i další „staří známí“: Willie Nelson, Bob Dylan, Rosanne Cash, Bonnie Raitt, Steve Martin, John Hiatt, Los Lobos, Kris Kristoferson, Keb’Mo’ ad. Hudební veřejnost si začala zvykat na to, že používaná terminologie (např. country zpěvák, písničkář nebo bluegrassová kapela) prostě na některé umělecké projevy nestačí, že si nová doba s novým

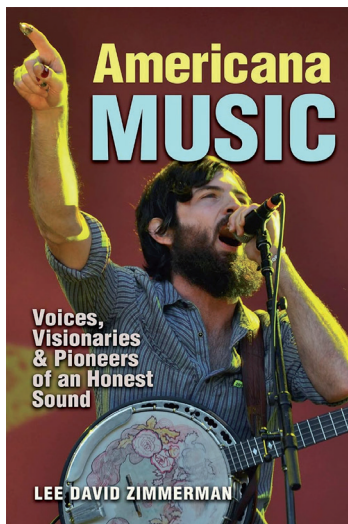
obsahem a „starými“ lidmi žádá i nové pojmenování. Postupně se v nominacích začali prosazovat také mladší umělci jako např. skupiny Mumford and Sons, Nickel Creek, Punch Brothers nebo multiinstrumentalistka Sarah Jarosh. Další už za sebou netáhli žádný stín country nebo folku a dali o sobě vědět přímo v rámci Americany. Jsou to například The Avett Brothers, zpěvačky Alison Russell, Yola nebo Brandi Carlile, která je s albem *In These Silent Days* nositelkou ceny Grammy v kategorii Americana za rok 2023.

Fenomén Americany zasáhl i další anglicky mluvící země, výrazně Velkou Británií. Tam již v roce 2016 zorganizovali velký festival (AMA UK Fest) a následně v roce 2019 založili vlastní organizaci, AMA UK.⁸ Možná je předčasné o tom mluvit, ale je docela možné, že Americanu si přivlastní a přizpůsobí k svému obrazu i neanglicky mluvící země světa. Vždyť podobně již ve světě zdomácněly jiné původně americké žánry – od jazzu přes country a bluegrass až třeba k rapu a hip hopu.

Vraťme se ještě na chvíli k písemné produkci spojené s Americanou. Podobně jako v jiných oblastech lidské činnosti, nejprve existoval fenomén Americany a teprve později, s časovým odstupem, se množily pokusy Americanu definovat a okomentovat. Jakoukoliv entitu ve fázi vzniku je těžké slovy zachytit, utřídit, vysvětlit. Ti, co jsou uvnitř děje, mají intuici, ale ne už dostatečný nadhled. Odstup mají pozorovatelé zvnějšku, ideálně s časovým posunem, kdy už je možné sledovat nějaké pravidelné či společné rysy. Napsat o vznikajícím hudebním stylově žánrovém proudu několikasetstránkovou knihu chce jak odstup a zkušenost, tak odvalu. Jedním z takových odvážlivců na americkém knižním trhu byl hudební publicista David Lee Zimmerman. Jeho kniha vyšla v roce 2019 a jmenuje se *Americana Music: Voices, Visionaries & Pioneers of an Honest Sound*.⁹ (Na obálce je Scott Avett ze skupiny The Avett Brothers.)

8. *The Americana Music Association UK* [online] [cit. 24. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://theamauk.org>>.

9. Můžeme upozornit i na další knihy, např. Cain, Michael Scott 2017: *The Americana Revolution: From Country Roots to the Avett Brothers* nebo Brookfield, Ralph 2021: *On the Trail of Americana Music*.



Kniha D. L. Zimmermana Americana Music: Voices, Visionaries & Pioneers of an Honest Sound, 2019

Zimmerman se v knize nejprve zabývá žánrovými kořeny Americany, dále pak starší generací současných hudebníků, kteří byli pro svou všestrannost zařazováni do více žánrů, a nakonec dnešními mladými představiteli Americany. V závěru krátce jmenuje skupiny a hráče Americany ze zahraničí. (Škoda, že nezmínil Druhou trávu s Robertem Křesťanem.) Kniha je založena na rozhovorech se čtyřiceti osmi interprety, v názvu knihy charakterizovanými jako „hlasy, vizionáři a průkopníci poctivého zvuku“. Jde jednak o dříve publikované Zimmermanovy rozhovory s vybranými muzikanty a kapelami o jejich tvorbě, jednak o záznamy telefonních rozhovorů s dalšími z nich z poslední doby. Problém je v tom, že jakkoli ti zpovídání představují současnou podobu Americany, hovory nejsou podobně strukturované a směřované. Na to, co je podle něj Americana, jak ji chápe, se autor přímo ptá jediného interpreta, countryového písničkáře Dwighta Yoakama (nar. 1957).

Podle Yoakama se Americana zrodila z charakteru novodobých Američanů, z chuti objevovat neznámé a obydlovat neprozkoumané prostory, z lehkosti, s jakou za sebou nechali známé a pohodlné. Přírovnává vlastně soudobé představitele nového hudebního

proudu k průkopníkům v pustinách amerického kontinentu v 19. století. Každý z nich byl jiný a všichni byli nezávislí. „*Pro Americanu je typické naše společné hledání nezávislosti,*“ říká Yoakam (in Zimmerman 2017: 86). D. L. Zimmerman ve své knize shromáždil řadu známých faktů, postřehů a zajímavostí, fenomén Americany zachytil víceméně uprostřed běhu, jako „hudbu v pohybu“ (tento termín jsem si vypůjčila z názvu festivalu Jiřího Plocka, zal. v roce 1999). Přitom právě Zimmerman, novinář pozorující dění, by se mohl po všech těch rozhovorech s muzikanty pokusit o vlastní definici. Nevyužil toho.

V dnešní digitalizované době můžeme získat odpověď, nabídku či vysvětlení termínu Americana na internetu, např. na webu MasterClass (online streamovací výuková platforma). Nezávisí však na jediném člověku – vychází ze souboru mnoha pozorovatelů a občas by svou mnohomluvností ještě potřebovala editaci.¹⁰ „*Americana je hudební žánr, který v sobě zahrnuje tradiční hudební styly jako např. folk, country, bluegrass, blues, gospel, produkci písničkářů nebo hudbu, která jde ke kořenům. Mnohé z těchto žánrů vznikaly během 19. a 20. století v malých městech či venkovských oblastech a odvíjely se od tradiční rané americké lidové hudby. Americana je často hraná akusticky, elektrické nástroje však nejsou výjimkou.*“ Sepětí s minulostí zahrnuje podle tohoto webu v Americaně nejen hudební nápady, ale i texty: „*Tvůrci Americany mají v úctě hudbu předchozích generací a její lyrická témata a harmonické nápady tvůrčím způsobem recyklují.*“ Po četbě několika stránek webu MasterClass tak dojdeme k závěru, že klíčovými oblastmi Americany jsou akustická instrumentace, narativní a symbolické písňové texty a úcta k hudbě minulosti.

Na závěr bádání o tom, co je Americana, jsem se pokusila o vlastní definici: Americana je termín pro americkou nadregionální, nadžánrovou a multigenerační současnou hudbu a písně, převážně s akustickým zvukem. Zdůrazňuje vztah k hudební minulosti

10. „Americana Music Guide: A Brief History of Americana.“ *MasterClass* [online] 7. 6. 2021 [cit. 24. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.masterclass.com/articles/americana-music-guide>>.

a tvůrčí přístup k současné hudbě. Zároveň však musím dodat, že této definici chybí to, co chybí i v Zimmermanově knize nebo co podobně chybělo v prvních letech výročních cen AMA a Grammy, totiž do výkladu zahrnout také interprety jiné než bílé barvy kůže. U Zimmermana tvoří výjimku mezi čtyřiceti osmi respondenty jedna hispánská hudební skupina. A Hispánci se také nejprve – mezi bělošskou většinou – prosadili v cenách Grammy pro Americanu. Afro-Američané či potomci původních obyvatel USA se v žebříčcích a oceněních objevují až v několika posledních letech. Vysvětlují si to tak, že jádro Americany tvořili v prvních letech její existence interpreti, kteří vykročili z hranic country hudby a bluegrassu, tedy běloši. I když dnes vnímáme také jiné než bělošské kořeny country a bluegrassu, byli běloši téměř výhradními interprety těchto žánrů po celou dobu jejich existence ve 20. století. S obecným přijetím politiky multikulturalismu a postupným zdomácněním či přijetím existence nové hudby se s Americanou začali identifikovat i etnicky různí/jiní Američané. Bude zajímavé sledovat, zda je Americana opravdu tak silný a svébytný žánr, že v budoucnu zdomácní i jinde ve světě.

Literatura:

- HONZÍK, Karel 1963: *Ze života avantgardy*. Praha: Československý spisovatel.
- PŘIBYLOVÁ, Irena Silence 1996: Modrá s vámi! *Bluegrassové listy* 1 (1): 1–2. Dostupné z: <www.bacr.cz/listy/bg_listy_01_1996.pdf> [cit. 20. 7. 2023].
- ZIMMERMAN, Lee David 2019: *Americana Music. Voices, Visionaries & Pioneers of an Honest Sound*. College Station: Texas A&M University Press.

Internetové zdroje:

- „About.“ *International Bluegrass Music Association* [online] [cit. 24. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://ibma.org/about>>.
- „About Celtic Connections.“ *Celtic Connections* [online] [cit. 23. 6. 2023]. Dostupné z: <<https://www.celticconnections.com>>.
- „About SXSW.“ *South by Southwest®* [online] [cit. 24. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.sxsw.com/about>>.
- „About Us.“ *The Americana Music Association* [online] [cit. 1. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.americanamusic.org/>>.

„Americana.“ *Merriam-Webster Dictionary* [online] [cit. 23. 6. 2023]. Dostupné z: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/Americana>>.
The Americana Music Association UK [online] [cit. 24. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://theamauk.org>>.
Bluegrassová asociace České republiky [online] [cit. 24. 7. 2023]. Dostupné z: <www.bacr.cz>.
Folk Alliance International [online] [cit. 24. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://folk.org>>.
Grammy Awards [online] [cit. 24. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.grammy.com>>.
„What is WOMEX.“ *WOMEX* [online] [cit. 24. 7. 2023]. Dostupné z: <www.womex.com/about>.

Hudební alba:

CD *Raising Sand*. Robert Plant/Alison Krauss. Rounder Records. Decca, 2007.
CD *This is Americana: A View from Sugar Hill Records*. Sugar Hill, 2002.

Summary

Americana: New Music with Old Roots

The term *Americana* has been a new addition to the music world. It originated in the USA as a label for otherwise hard-to-name, genre-non-unified, supra-regional and multigenerational contemporary music/songs with a predominantly acoustic sound. The reference to the past is important – according to one source, “the creators of Americana respect the music of previous generations and creatively recycle its lyrical themes and harmonious ideas.” In this paper, I comment on how the Americana Music Association® (AMA) originated, who the representatives of Americana music are, and what similarities I think the event has with organizations such as IBMA, WOMEX and others, or even with the twenty-year-old music colloquium in Náměšť nad Oslavou. A starting point for this paper came with general characteristics of people behind and inside cultural events; that is inspirers, implementers, and representatives.

Key words: Americana music; inspirators; implementers; representatives; music organizations; music colloquy in Náměšť nad Oslavou

LOST AND FOUND: THE STORIES OF MISSISSIPPI JOHN HURT AND ELIZABETH COTTEN

David Livingstone

The American Folk Music Revival of the 1950s and 1960s was of great importance for a number of reasons. Not only did it launch the careers of folk legends such as the Kingston Trio, Peter Paul & Mary, Joan Baez, and Bob Dylan, just to name a few, but it also involved the discovery or rediscovery of many forgotten or neglected musicians who were born fifty to sixty years earlier and who had first made recordings in the late 1920s with the onset of interest in so-called ‘hillbilly’ and ‘race’ records. Many of these artists, white and black (the Carter Family, Jimmy Rodgers, Charley Patton, etc.), were of course already providing new paths to even older music.

With the onset of the Great Depression at the beginning of the 1930s, many musicians fell off the grid, again both black and white, but especially the former. This paper will look at two African-American country blues musicians, both born in 1893, Mississippi John Hurt and Elizabeth Cotten. While Hurt was rediscovered in 1963 at the age of 70, Cotten was only discovered for the first time in the late 1950s and consequently enjoyed considerable fame and recognition up until the end of her life. Hurt’s story is much more typical.

John Hurt was born into a sharecropper family (which meant poor whites and especially blacks who worked as farmers, but did not own the land) in 1893 in Mississippi, one of the poorest and still poorest states, in the Deep South. His parents had actually been of the generation which had been liberated from slavery. He spent almost his entire life, also as a sharecropper, in the small town of Avalon in a shack of a home. A self-taught musician, he made his first recordings in 1928 for Okeh records (a pioneering recording company who recorded legends such as Mamie Smith and Louis Armstrong, among others) in Memphis, Tennessee and New York City. He was given his nickname “Mississippi” at this time in order to help with marketing, but did not meet with any

commercial success. Assuming his professional career was a closed book, he continued to work as a farmer and raise a family, while occasionally performing at local dances and get-togethers for extra cash. Unbeknownst to him, however, his music lived on, with two of his early recordings (“Frankie” and “Spike Driver Blues”) included on the seminal collection *Anthology of American Folk Music* compiled by Harry Smith and released in 1952. Afterwards, Hurt’s music influenced and inspired several generations of mostly white musicians in connection with the already-mentioned Folk Revival. Highly reminiscent of the fascinating story *Searching for Sugar Man* about the musician Sixto Rodriguez who made several records at the turn of the 1970s and only realized in the late 1990s that he was a musical legend in South Africa, Hurt was completely unaware of his continued fame and did not, of course, receive any financial compensation for his music. Most of the musicians and fans who admired his work assumed he was long dead. Philip R. Ratcliffe in his excellent biography of Hurt describes the state of affairs in 1962, immediately prior to his rediscovery:

“John did not own a guitar but would still play whenever he got an opportunity... As the year drew to a close he could not possibly have conceived of the upheaval that was about to unfold early in the new year.” (Ratcliffe 2011: 119)

There are several slightly confusing accounts concerning his ‘rediscovery’. Apparently, the musicologist Dick Spottswood, in the year 1963, was led to look at an atlas upon listening to Hurt’s song “Avalon Blues”. To his great surprise, he realized it was actually a place in rural Mississippi and encouraged the amateur musicians and folk fans Tom Hoskins and Mike Stewart to investigate. Accounts of this expedition differ, perhaps due to the drug-addled brain of Hoskins. They apparently arrived at the town and asked at the only gas station if they had heard of John Hurt. They were nonchalantly given directions to his home. They arrived at the house and were met by Hurt’s wife; several hours later Hurt himself arrived and acknowledged his identity. After asking him to play something on the guitar, they realized just whom they had found. Soon after, Hurt — at the age of 70 — found himself surrounded by passionate admirers and flooded with offers for recordings and performances.

For the next three years, up until his death in 1966, Hurt recorded not only his older songs, but a great deal of new material. He became an extremely popular performer at leading folk festivals, most famously at the legendary Newport Festival. Pete Seeger, in Ratcliffe's biography, eloquently describes Hurt's performance:

"When John walked onstage he announced, 'So I'm back with y'all once again. And the reason why I say that [is that] in '28 and '29, I recorded for the Okeh Company. And I haven't had the chance of being back to New York until tonight. And I feel kind of like I'm at home.' He followed by playing 'My Creole Belle'." (Ratcliffe 2011: 159)

As was the case with almost all of his songs, the words were not all his, but he certainly placed his distinct stamp on them. "My Creole Belle" was adapted from an earlier song "Creole Belles" from 1901 by Bodewalt Lampe and George Sidney (Ratcliffe 2011: 22). "Louis Collins" is one of a number of murder ballads ("Frankie" and "Stagolee") in his repertoire. Elijah Wald in his excellent 'Songobiography' discusses the sources of the song having been an actual murder in Hurt's home state in 1897 (Wald 2016). Hurt's song downplays the titillating gore and violence and instead focuses on the reaction of the distraught mother to the death of her son.

Mrs. Collins weeped, Mrs. Collins moaned
To see her son Louis leave his home
Angels laid him away

Kind friends, oh, ain't it hard?
To see poor Louis in a new graveyard
Angels laid him away

Hurt manages in this seemingly simple song to humanize and universalize this obscure historical figure and his community.

Hurt's popularity and charm was not only due to his remarkable fingerstyle guitar playing, but was connected with his soulful, soothing voice accompanied by the almost saintly, modest aura which surrounded him. Pete Seeger's amazing television program

Rainbow Quest in episode 36 from 1966, not long before Hurt's death, provides arguably the finest footage of Hurt, not only performing, but also discussing his life and work. Of particular interest is how he can seamlessly move from a spiritual, gospel song like "You Gotta Walk That Lonesome Valley" to the blatant sexual imagery of a tune like "Candy Man Blues".

Well, all you ladies gather 'round
That good sweet candy man's in town
It's the candy man
It's the candy man

He likes a stick of candy just nine inch long
He sells it fast a' hog can chew his corn

Wald in another of his 'Songobiographies' discusses the seeming contradiction between Hurt's saintly demeanor and his often 'raunchy' lyrics and does not actually reach any definite conclusion, other than this being quite normal at the time (Wald 2018). The musician Jerry Ricks, quoted in Ratcliffe (2011: 173), describes his own first-hand impressions regarding Hurt's distinct charm:

"John was very comfortable with who he was; He wasn't a professional musician and he didn't quit anything to do this. He had no baggage and no frustrations and he didn't want anything."

Hurt's music not only spawned a number of disciples, but encouraged an interest in the source material which he drew from. After his death, Hurt's influence only increased. Musicians not only covered many of his songs, but also wrote tunes making reference to his personage and art, the most interesting being, in my opinion, Tom Paxton's song "Did You Hear John Hurt". The song captures eloquently the admiration and awe felt by a younger generation of listeners for this elderly musician.

Did you hear John Hurt play the Creole Belle?
The Spanish Fandango that he loved so well?
And did you love John Hurt, did you shake his hand?
Did you hear him sing his Candy Man?

Other disciples include the rock band The Lovin' Spoonful, led by John Sebastian, who took their name from a line in Hurt's song "Coffee Blues". John Hurt also performed on the same bill and made the acquaintance of the subject of the second half of this paper, Elizabeth Cotten.

Elizabeth (Libba) Cotten was born in the state of North Carolina in 1893. She left school at the age of nine and began to work as a servant/domestic worker. Like Hurt, she was self-taught, having picked up both the guitar and banjo as a young child, but playing it upside down because she was left-handed. She consequently played the bass lines with her fingers and the melody with her thumb, a technique which later became known as 'Cotten picking', this being a pun not only on her name but the back-breaking work of many slaves in the South. She even began composing her own songs in her early teens, most notably "Freight Train". The seemingly simple song has a timeless air to it, certainly remarkable for a girl her age, with its longing for escape, and philosophical acceptance of inevitable death.

Freight train, freight train, run so fast
Freight train, freight train, run so fast
Please don't tell what train I'm on
They won't know what route I'm going

When I am dead and in my grave
No more good times here I crave
Place the stones at my head and feet
And tell 'em all that I've gone to sleep

When I die, Lord, bury me deep
Way down on old Chestnut Street
So I can hear old Number Nine
As she come rollin' by

Mike Seeger in the liner notes to one of her first recordings provides some backstory for the song:

“When Elizabeth Cotten and her brothers were playing music together each would have songs that they called their own, and this was the one that she made up and sang as hers. It was one of the few she ever composed herself and was largely inspired by the train running near her home.” (Seeger, Mike 1989)

At a young age, Cotten abandoned her musical pursuits and dedicated herself to working and raising a family. Her consequent discovery is even more remarkable than Hurt’s story. In 1948, with Cotten at the age of 55, she was working in a department store in Washington D.C. One day, the legendary Seeger family went shopping there, specifically Charles Seeger’s second wife Ruth and their children: Mike, Peggy, Barbara, and Penny. Apparently, one of the girls wandered off and was found by Elizabeth Cotten. Upon returning the child to her family, the grateful Ruth Seeger offered Cotten a job in their household, which was eventually accepted. She eventually became a fixture in this musical family with musical instruments located all over the house. One day, the children caught Cotten playing one of the guitars and immediately asked her to put down her broom and teach them some of her songs, especially “Freight Train”. Peggy Seeger’s account, recorded in her autobiography, is as follows:

“The family guitar was hung on a wall in the kitchen. I came in after school one day and found Libba playing it left-handed, index finger swinging away doing the job of the thumb, her thumb relegated to fignerdom. We heard ‘Freight Train’ for the first time. Mike and I learned to play it left-handed. Libba became a major centre of attention.” (Seeger, Peggy 2017: chapter 5)

Mike Seeger, arguably the most musically talented of the Seegers, became her champion and manager of sorts, organizing her first recordings and often sharing the bill with her in concerts. Seeger was passionate about conserving the traditions and voices of American folk music, scorning the trendy Folk Revival style of bands like the Kingston Trio. His own band the New Lost City Ramblers embodied this ‘puristic’ approach, laying the foundations for the more recent sub-genres of alt-country, Americana, and American Roots music. Cotten became the embodiment of the

kind of voice he felt needed to be preserved and celebrated. Peggy Seeger pays tribute to her brother Mike in her autobiography:

“... it was Mike who bought Libba a guitar of her own, recorded her and got her on stage. It was Mike who toured with her, opened for her and handled her professionally, for in her later days once she got on stage she couldn't be gotten off. Mike became her guardian angel and stayed so till she died in 1987.” (Seeger, Peggy 2017: chapter 5)

Cotten's music and story can also be seen on Pete Seeger's *Rainbow Quest* in episode three from 1965 where she not only discusses the story behind her most well-known song “Freight Train”, but also acknowledges how she had been discouraged from pursuing what she refers to as ‘ragtime songs’ when she became a member of her local church (Seeger, Pete 1965). This condemnation of ‘secular’ music and the pressure placed on black (and white) musicians and singers to abandon ungodly secular music was unfortunately not uncommon. Henry Louis Gates Jr. discusses the issue at length in his recent book *The Black Church* and argues forcibly that the two traditions (religious and secular) are actually “symbolic of the nature of African American culture itself: Janus-faced; flip sides of a musical form; joined together and inseparable” (Gates 2021:198).

Like Hurt, Cotten seemed rather bemused, but very much pleased, with her better-late-than-never, achieved fame. Her recordings and concerts were met with great enthusiasm and inspired a new generation of musicians – women in particular. One of my favorite contemporary American musicians, Rhiannon Giddens, who initially came to fame with her string band the Carolina Chocolate Drops, is not only from Cotten's home state, but has also championed her music and legacy. I am especially fond of her recording of Cotten's song “Shake Sugaree”, which recounts an impoverished person forced to gradually sell off all of their earthly possessions.

Have a little secret
I ain't gonna tell
I'm going to heaven in a brown pea shell

Oh, lordy me
Didn't I shake sugaree?
Everything I got is done and pawned
Everything I got is done and pawned
...
Got a little secret
I ain't gonna tell
I'm goin' to heaven and I ain't goin' ...

Despite the tragic story being recounted, the song conveys both humour and peaceful resignation to fate. The last quoted line above ends mid-sentence and thereby contributes to the complex ambiguity of the song. Brenda Evans, Cotten's great-granddaughter, who sang on the original recording, recalls the circumstances around the genesis of the song:

"Every night she would play to us and one of those evenings she liked the little tune she was playing and granny said to us, 'Well, kids, can you all think of some words to go to this song?' So all of us just started piping in, and that's how 'Shake Sugaree' came about." (McCabe 2022)

Mike Seeger eloquently summarised her specific aura in the liner notes for *Freight Train and Other North Carolina Folk Songs and Tunes* from 1958:

"She was warm, solid in her identity and belief, and always dignified. She was a creative songster and musician, a smooth, subtle instrumentalist, and possessed a very special grace which she communicated so well to her friends and public audience." (Seeger, Mike 1989)

One last fun fact is that the first version of the Beatles, The Quarrymen, was a 'skiffle band', heavily influenced by American country and folk music, and used to regularly include "Freight Train" in their repertoire in the late 1950s.

Harry Smith's *Anthology* was of particular importance in the case of John Hurt, along with certain enthusiasts who kept his music alive over the years. Hurt never stopped playing music during his 'lost' years and seemingly did not experience any pressure to

strictly adhere to either the secular or spiritual camps when it came to his repertoire. Elizabeth Cotten faced both similar and different obstacles. In her case, her musical journey was further complicated by her gender, her class in society and the disapproval of secular music within the Black church. Daphne A. Brooks, quoted in Allyson McCabe's piece for NPR, points out that Cotten's fate was sadly not an exception and that "generations of Black women musicians were denied the spotlight, and the world was denied their art" (McCabe 2022). She continues, however, to point out that Cotten's brilliance is also a product of these particular complicated circumstances: "it's a specific manifestation of her own North Carolina Jim Crow-era Black girl desires, hopes, dreams, and struggles." (McCabe 2022) The stories of these remarkable musicians and their fates lead one to ponder on how easily they could have been lost to us and how many other lost voices are still out there, waiting to be discovered or rediscovered.

Bibliography:

- FREEDMAN, Jean R. 2017. *Peggy Seeger: A Life of Music, Love, and Politics*. Urbana: University of Illinois Press.
- GATES, Henry Louis, Jr. 2021. *The Black Church: This Is Our Story, This Is Our Song*. New York: Penguin Pres.
- RATCLIFFE, Philip R. 2011. *Mississippi John Hurt: His Life, His Times, His Blues*. Jackson: University Press of Mississippi.
- SEEGER, Peggy. 2017. *First Time Ever: A Memoir*. eBook. London: Faber & Faber.

Internet Resources:

- GIDDENS, Rhiannon. 2015. "Shake Sugaree." *YouTube* [online] [accessed July 5, 2023]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=eLIEIbuh71o>>.
- McCABE, Allyson. 2022. "How Elizabeth Cotten's Music Fueled the Folk Revival." *NPR* [online] [accessed July 5, 2023]. Available at: <<https://www.npr.org/2022/06/29/1107090873/how-elizabeth-cottens-music-fueled-the-folk-revival>>.
- PAXTON, Tom. 2011. "Did You Hear John Hurt." *YouTube* [online] [accessed July 13, 2023]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=uV4DiyCkW9o>>.

- SEEGER, Mike. 1989. "Liner Notes to Freight Train and Other North Carolina Folk Songs and Tunes." *Internet Archive* [online] [accessed July 12, 2023]. Available at: <https://archive.org/stream/cd_freight-train-and-other-north-carolina-fof_elizabeth-cotten/cd_freight-train-and-other-north-carolina-fof_elizabeth-cotten_djvu.txt>.
- SEEGER, Pete. 1965. "Elizabeth Cotten – Rainbow Quest Tv Show." *YouTube* [online] [accessed July 29, 2023]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=JAPibSxgIyw&t=14s>>.
- SEEGER, Pete. 1966. "Episode 36 – Rainbow Quest by Pete Seeger: Mississippi John Hurt, Hedy West, and Paul Caldwell." *YouTube* [online] [accessed August 3, 2023]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=uCbKKsvs9IA>>.
- WALD, Elijah. 2016. "Louis Collins (Mississippi John Hurt)." *Old Friends: A Songobiography* [online] [accessed July 20, 2023]. Available at: <<https://www.elijahwald.com/songblog/louis-collins/>>.
- WALD, Elijah. 2018. "Candy Man (Mississippi John Hurt)." *Old Friends: A Songobiography* [online] [accessed July 20, 2023]. Available at: <<https://www.elijahwald.com/songblog/candy-man-john-hurt/>>.
- WALD, Elijah. 2021. "Coffee Blues (Mississippi John Hurt)." *Old Friends: A Songobiography* [online] [accessed July 20, 2023]. Available at: <<https://www.elijahwald.com/songblog/coffee-blues/>>.

Summary

This paper explores the unfortunately frequent manner in which African-American musicians fell off the grid after being initially recorded in the late 1920s or were never discovered at all, only to be 'rediscovered' in the late 1950s and early 1960s in connection with the Folk Revival. These two folk and blues musicians, Mississippi John Hurt and Elizabeth Cotten, only received much deserved recognition in their sixties and seventies after having worked their whole lives doing manual labour jobs; better late than never. These elderly black musicians, versed in the older traditions of country blues, consequently provided routes for a whole new generation of mostly white musicians and listeners.

Key words: Folk Revival; Country blues; African-Americans; Elizabeth Cotten; Mississippi John Hurt

ZTRACENÍ A NALEZENÍ: PŘÍBĚH MISSISSIPPI JOHNA HURTA A ELIZABETH COTTENOVÉ

David Livingstone

Americký folkový revival v 50. a 60. letech minulého století byl z mnoha důvodů přelomové období. V té době odstartovaly zářnou kariéru folkové legendy jako Kingston Trio, uskupení Peter, Paul & Mary, Joan Baezová nebo Bob Dylan. Kromě toho však byli také objeveni, nebo znovuobjeveni zapomenutí či opomíjení interpreti, kteří se narodili před padesáti či šedesáti léty. Jejich první nahrávky jsou z konce 20. let 20. století, z doby počátku zájmu o tzv. horalské a rasové desky¹. Mnozí z těchto umělců, ať už běloši nebo černoši (rodina Carterových, Jimmy Rodgers, Charley Patton a další), však už bez ohledu na barvu pleti nabízeli posluchačům cestu k mnohem starší hudbě.

S počátkem 30. let a přicházející velkou hospodářskou krizí upadla řada hudebníků do zapomnění, byli to opět černoši i běloši, ale obzvláště ti první. Tento příspěvek je věnován dvěma afroamerickým hudebníkům venkovského blues narozeným v roce 1893. Tím prvním je Mississippi John Hurt, druhou pak Elizabeth Cottenová. Zatímco Hurt zažil návrat v roce 1963, když mu bylo sedmdesát let, Cottenovou objevili už koncem 50. let a těšila se slávě a uznání až do konce života. Hurtův příběh je však typičtější.

John Hurt se narodil v roce 1893 v Mississippi do zemědělské rodiny, která si pronajímala půdu (pachtýři, chudí běloši a zvláště černoši, půdu nevladnili). Stát Mississippi tehdy byl a dodnes je jedním z nejhudších států z oblasti tzv. Hlubokého Jihu. Hurtovi rodiče patřili do generace, která byla osvobozena z otroctví. Hurt žil v nuzném příbytku v městečku Avalon a téměř celý život byl pachtýřem, stejně jako jeho rodiče. V hudbě byl samouk a poprvé natáčel v roce 1928 pro firmu Okeh Records v Memphisu (Tennessee) a v New Yorku. (Okeh Records byla jedna z prvních

1. [V originálu *hillbilly and race records*. Jde o dobové termíny, dnes považované za pejorativní – pozn. red.]

gramofonových firem; spolupracovala s legendami, jakými byly např. Mamie Smith či Louis Armstrong.) V New Yorku dostal Hurt přezdívku Mississippi, byl to však marketinkový tah, který neměl komerční úspěch. Hurt proto považoval svou hudební dráhu za uzavřenou kapitolu, vrátil se k zemědělství a staral se o rodinu. Příležitostně si přivydělával na místních tanečních a společenských zábavách. Aniž to však tušil, jeho hudba žila dál vlastním životem. Dvě z jeho raných nahrávek, *Frankie* a *Spike Driver Blues* (Blues drážního dělníka), se dostaly do uznávané sbírky *Anthology of American Folk Music*, kterou sestavil Harry Smith a která vyšla v roce 1952. Tak se stalo, že během výše zmíněného folkového revivalu Hurtova hudba ovlivnila a inspirovala několik generací muzikantů, především bělochů.

Hurt vlastně zažil něco podobného, co zachycuje fascinující film o hudebníku Sixtu Rodriguezovi *Searching for Sugar Man* (Pátrání po Sugar Manovi), kdy začátkem 70. let nahrál Sugar Man několik písní, ovšem až na sklonku 90. let zjistil, že se stal hudební legendou Jihoafrické republiky. Hurt o své trvajícím slávě neměl vůbec tušení, a za svou hudbu tak nezískal žádnou finanční odměnu. Většina muzikantů a fanoušků, kteří obdivovali jeho práci, žili v domněnání, že už je dávno po smrti. Ve vynikající Hurtově biografii popisuje Philip R. Ratcliffe, jak to vypadalo v roce 1962, těsně před Hurtovým znovuobjevením: „*Ačkoli John neměl kytaru, hrával vždy, když se mu naskytla příležitost... Rok se tou dobou chýlil ke konci a on neměl sebemenší tušení, jak se mu změní život začátkem roku následujícího.*“ (Ratcliffe 2011: 119)

Hurtovo „znovuobjevení“ provází několik poněkud matoucích historek. Poté, co v roce 1963 slyšel jeho písničku *Avalon Blues* muzikolog Dick Spottswood, rozhodl se údajně podívat do atlasu.² Ke svému úžasu zjistil, že Avalon je venkovské městečko ve státě Mississippi. Vybídl proto Toma Hoskinse a Mikea Stewarta, dva amatérské muzikanty a fanoušky folkové muziky, aby to

2. [Další okolnosti popsal podrobně kartograf a bluesový muzikant Jan Sobotka. Viz Sobotka, Jan 2020: Got a Map to the Highway, Baby... Blues a kartografie. In: Příbylová, Irena – Uhlíková Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a prostor. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko*, s. 155 – pozn. red.]

prozkoumali. Zprávy o jejich výpravě se různí, pravděpodobně kvůli Hoskinsovi, který měl mysl zatemněnou drogami. Údajně dorazili do města a na jediné místní čerpací stanici se vypyтали, zda někdo o Hurtovi slyšel. S obtížemi získali popis cesty k němu domů. Dostali se na místo a setkali se s jeho ženou; o několik hodin později dorazil sám Hurt, který potvrdil, že je tím, koho hledají. Teprve když ho požádali, aby jim něco zahrál na kytaru, uvědomili si, koho to vlastně objevili. Netrvalo dlouho a sedmdesátiletého Hurta obklopili nadšení obdivovatelé a zaplavily ho nabídky k nahrávání a vystupování.

V následujících třech letech až do své smrti v roce 1966 Hurt nahrával nejen své starší písně, ale i množství nového materiálu. Stal se nesmírně oblíbeným hostem předních folkových festivalů, z nichž nejznámější je legendární Newportský festival. V Ratcliffově biografii popisuje velice výstižně Hurtovo vystoupení Pete Seeger:

„Když vstoupil John na pódium, řekl: ‚Tak jsem zase tady s vámi se všemi. Říkám to proto, že jsem v letech ’28 a ’29 nahrával u O’Keh Company. A až do dnešního večera jsem neměl šanci se do New Yorku podívat. Takže se teď cítím trochu jako doma.‘ A potom zahrál My Creole Belle.“ (Ratcliffe 2011: 159)

Jak už to bylo s většinou Hurtových písniček, ne všechny texty byly jeho, ale rozhodně jim vtiskl svůj výrazný punc. Písničku *My Creole Belle* (Má kreolská kráska) upravil podle původní písně *Creole Belles* (Kreolské krasavice) Bodewalta Lampea a George Sidneyho z roku 1901 (Ratcliffe 2011: 22). *Louis Collins* je v Hurtově repertoáru jednou z mnoha balad o vraždách (podobně jako *Frankie* či *Stagolee*). Elijah Wald ve své vynikající *Songobiography* [doslova Písňobiografie či Životopis písní] probírá zdroje písně a říká, že příběh je inspirován opravdovou vraždou, která se v Hurtově domovském státě odehrála v roce 1897 (Wald 2016). Hurtova píseň však neklade důraz na znepokojující krveprolití a násilí, zaměřuje se místo toho na reakce rozrušené matky, která přišla o syna.

Mrs. Collins weeped, Mrs. Collins moaned
To see her son Louis leavin' home
The angels laid him away

Oh, kind friends, oh, ain't it hard?
To see poor Louis in a new graveyard
The angels laid him away

*Máma Collinsová plakala, naříkala,
když se její syn Louis na cestu vydával,
pochovali ho andělé.*

*Kdo ho znal, teď těžké srdce má,
vidí, jak chudák Louis v hrobě spočívá,
pochovali ho andělé.*

Ve zdánlivě jednoduché písni dokázal Hurt tuto nejasnou historickou postavu a okolní komunitu polidštit a dát příběhu všeobecnou platnost.

Hurtova popularita a kouzlo působily nejen díky jeho osobitému kytarovému stylu, ale také jeho oduševnělému a konejšivému hlasu, provázenému téměř posvátnou, skromnou aurou, která ho obklopovala. Asi nejlepší audiovizuální záznam, kde Hurt nejen vystupuje, ale také hovoří o své práci a životě, poskytuje 36. epizoda televizního pořadu *Rainbow Quest* (Za duhou) Peteho Seegera z roku 1966, nedlouho před Hurtovou smrtí. Obzvláště zajímavé je to, jak Hurt dokázal plynule přecházet mezi žánry; například ze zpěvu duchovní gospelové písně *You Gotta Walk That Lonesome Valley* (Musíš jít tím osamělým údolím) do písně s neskrývané sexuální tematikou *Candy Man Blues* (Blues prodejce cukrátek).

Well all you ladies gather 'round
That good sweet candy man's in town
It's the candy man
It's the candy man

He likes a stick of candy just nine inch long
He sells it fast a' hog can chew his corn³

3. [V překladu: „Prodá je rychleji, než prase zhltně kukuřičný klas.“ Česká verze však zde ve zkratce vystihuje dvojsmyslnost textu – pozn. red.]

*Milé ženy, zraky sem,
město navštívil pan Cumel,
nabízí všem
cukrátka na prodej.*

*Jeho cumel klidně dvacet čísel má,
neboj se, i tobě líznout dá.*

V další ze svých *Songobiographies* se Wald zamýšlí nad zdánlivým rozporem mezi Hurtovým svatouškovským chováním a jeho písněmi, v nichž často není nouze o dvojsmyslné texty. Waldovi se však nedaří přijít s konkrétním závěrem, kromě pozorování, že v dané době se jednalo o docela běžný jev (Wald 2018). Hudebník Jerry Ricks, kterého cituje Ratcliffe, popsal zvláštní kouzlo, kterým na něj Hurt zapůsobil při osobním setkání:

„John neměl žádný problém s tím, kým byl; nebyl muzikantem z povolání a ani se pro tuhle dráhu nemusel ničeho zříkat. Nenesl si žádnou zátěž, nepociťoval žádnou frustraci a po ničem neprahl.“ (Ratcliffe 2011: 173)

Kromě toho, že na Hurtovu hudbu navázalo mnoho následovníků, jeho písně také napomohly zájmu o původní díla, ze kterých čerpal. Po Hurtově smrti jeho vliv ještě vzrostl. Muzikanti nejenže přebírali řadu jeho písní, ale také ve svých autorských písních odkazovali na jeho osobu a dílo. Z mého pohledu je nejzajímavější písnička Toma Paxtona *Did You Hear John Hurt* (Slyšeli jste Johna Hurta hrát?). Výstižně zachycuje obdiv a úžas, které cítila mladší generace posluchačů k tomuto staršímu muzikantovi.

Did you hear John Hurt play the Creole Belle?
The Spanish Fandango that he loved so well?
And did you love John Hurt, did you shake his hand?
Did you hear him sing his Candy Man?

*Slyšeli jste Johna Hurta hrát Creole Belle?
Španělské fandango, co rád vždy rozezněl?
Poslouchals ho taky rád a rukou mu trás?
Slyšeli jste ho, když zpíval svůj song Candy Man?*

Mezi další Hurtovy následovníky patří rocková kapela The Lovin' Spoonful frontmana Johna Sebastiana, která se pojmenovala podle jednoho řádku Hurtovy písně *Coffee Blues* (Kávové blues). Hurt také vystupoval na společných koncertech se svou známou Elizabeth Cottenovou, jejíž osud je tématem druhé poloviny tohoto textu.

Elizabeth (Libba) Cottenová se narodila v Severní Karolině v roce 1893. Když jí bylo devět let, odešla ze školy a začala pracovat jako služebná/hospodyně. Stejně jako Hurt byla samouk, už jako malá se naučila hrát na kytaru a bendžo. Nástroje však držela opačně, protože byla levačka. Basovou linku tak vybrnkávala prsty a melodii hrála palcem, což je technika, které se po ní později začalo přezdívat *Cotten picking*. Toto označení funguje díky souzvučnosti s jejím jménem a se slovem *cotton* (bavlna) také jako obratná slovní hříčka odkazující na těžkou práci otroků amerického Jihu. V raném mládí začala Cottenová také skládat vlastní písně, tou nejznámější je *Freight Train* (Nákladní vlak). Tato zdánlivě jednoduchá písnička má v sobě cosi nadčasového, je rozhodně pozoruhodná na dívku jejího věku, která touží po úniku, s filozofickým přijetím nevyhnutelnosti smrti.

Freight train, freight train, run so fast
Freight train, freight train, run so fast
Please don't tell what train I'm on
They won't know what route I'm going

When I'm dead and in my grave
No more good times here I crave
Place the stones at my head and feet
And tell them all I've gone to sleep

When I die, Lord, bury me deep
Way down on old Chestnut Street
So I can hear old Number Nine
As she come rollin' by

*Vláčku nákladní, dál uháněj krajinou,
vláčku nákladní, dál uháněj krajinou,
jen neprozrad', kterým spojím jedu,
nikdo se nedozví, kterou cestou se dám.*

*Až do hrobu jednou ulehnu,
pozemské radosti hodím za hlavu,
kameny náhrobní na mne položte,
že spím spánkem pokoje, pak rozšířte.*

*A až umřu, hluboko budu spát,
na konci Chestnut Street chtěla bych spočívat,
starý vlak č. 9 slyšet bude
kdykoli, když tam kolem projede.*

V doprovodném textu k jedné z prvních nahrávek Cottenové poodkryl Mike Seeger příběh za vznikem písně:

„Když Elizabeth Cottenová muzicírovala se svými bratry, každý ze sourozenců přicházel s vlastními písněmi, tuhle složila a zpívala jako svou vlastní právě Cottenová. Byla to jedna z mála písní, které kdy složila. Inspiroval ji vlak, který projížděl nedaleko jejího domova.“ (Mike Seeger 1989)

Ještě jako mladá se Cottenová zřekla svých hudebních ambicí a věnovala se práci a rodině. To, že se nakonec dostala do povědomí, je dokonce pozoruhodnější než v případě Hurta. V roce 1948 pracovala pětapadesátiletá Cottenová v obchodním domě v hlavním městě Washingtonu. Jednoho dne tam přišla nakupovat legendární rodina Seegerových: konkrétně druhá žena Charlese Seegera Ruth a jejich děti Mike, Peggy, Barbara a Penny. Jedno z děvčat se zřejmě zatoulalo a našla ho Elizabeth Cottenová. Když se dítě vrátilo k rodině, byla Ruth Seegerová Cottenové tak vděčná, že jí nabídla místo hospodyně u nich doma, což Cottenová nakonec přijala. Stala se neodmyslitelnou součástí hudebnické domácnosti Seegerových, v jejichž domě ležel v každém koutě nějaký hudební nástroj. Jednoho dne děti přistihly Cottenovou, jak hraje na jednu z kytar, a okamžitě začaly žadonit, ať odloží koště a naučí je nějaké svoje písničky, hlavně ten *Freight Train*. Jak to přesně bylo, na to vzpomíná Peggy Seegerová ve své autobiografii:

„Na zdi v kuchyni visela naše rodinná kytara. Když jsem jednou přišla ze školy domů, objevila jsem Libbu, jak na ni hraje, a to levou rukou, ukazováčkem kmitala po strunách tak, jako by to byl palec,

a palcem pak rozeznávala zbytek strun. Poprvé jsme slyšeli písničku Freight Train. Já s Mikem jsme se ji naučili hrát levou rukou. Libba byla najednou středem pozornosti.“ (Peggy Seeger, kapitola 5)

Mike Seeger, pravděpodobně nejtalentovanější z celého rodinného klanu Seegerů, se stal zastáncem Cottenové a dalo by se říct, že i manažerem. Zařizoval její první nahrávky a často s ní vystupoval na jejích koncertech. Miku Seegerovi obzvlášť záleželo na uchování odkazu tradic a hlasů americké lidové hudby a opovrhoval stylem módních folk-revivalových skupin jako bylo Kingston Trio. Jeho vlastní kapela the New Lost City Ramblers byla naopak příkladem jeho „puristického“ přístupu a položila základy nedávných subžánrů jako alternativní country, Americana nebo American Roots music, hudba s americkými kořeny. Cottenová byla ztělesněním všeho, co si Seeger přál vyzdvihnout a zachovat pro budoucí generace. Na svého bratra Mikea obdivně vzpomíná ve své biografii Peggy Seegerová:

„... právě Mike koupil Libbě kytaru, nahrával ji a dostal ji na pódium. Byl to také on, kdo s ní jezdil na turné, dělal jí předskokana a dohlížel na její profesionalitu, protože když už byla ve vyšším věku a dostala se na pódium, bylo těžké ji odtud dostat. Mike byl jejím andělem strážným a zůstal s ní až do její smrti v roce 1987.“ (Seeger, Peggy 2017: kap. 5)

Příběh Elizabeth Cottenové a její hudbu můžeme také sledovat ve třetí epizodě pořadu *Rainbow Quest* Petea Seegra z roku 1965, kde Cottenová nejen komentuje příběh své nejnámější písničky *Freight Train*, ale také vysvětluje, jak ji lidé zrazovali od „ragtimových písniček“, jak svou tvorbu sama nazývala, když se stala členkou místní církve (Pete Seeger 1965). Odsuzování sekulární hudby a tlak na černošské (a bělošské) muzikanty a zpěváky, aby upustili od bezbožné světské hudby, nebylo bohužel nic neobvyklého. Tuto problematiku podrobně komentuje Henry Louis Gates Jr. ve své nejnovější knížce *The Black Church* (Černošská církev). Důrazně tvrdí, že obě tradice (náboženská a světská) ve skutečnosti „symbolizují opravdový charakter afroamerické kultury jako takové, jsou to dvě tváře téže hudební formy: propojené a neodlučitelné“ (Gates 2021: 198).

Podobně jako Hurta i Cottenovou poněkud vyvedlo z míry, ale zároveň i velmi potěšilo, když se pozdě, ale přece proslavila. Její nahrávky i koncerty se dočkaly vřelého přijetí a inspirovaly novou generaci hudebníků – zvláště žen. Rhiannon Giddensová, jedna z mých oblíbených současných amerických hudebnic, která o sobě dala nejprve vědět se svou kapelou Carolina Chocolate Drops, pochází stejně jako Cottenová ze Severní Karolíny a rovněž se zasloužila o udržování její hudby a odkazu. Obzvláště rád mám její nahrávku písně *Shake Sugaree* (Tančím nadšením), jejíž původní autorkou je právě Cottenová. Píseň vypráví příběh zchudlého člověka, který se postupně musí vzdát všech svých pozemských majetků.

Have a little secret
I ain't gonna tell
I'm going to heaven in a brown pea shell⁴

Oh, lordy me
Didn't I shake sugaree?
Everything I got is done and pawned
Everything I got is done and pawned
[...]

Got a little secret
I ain't gonna tell
I'm goin' to heaven and I ain't goin' ...

*Mám malé tajemství,
co nikde nepovím,
do nebe půjdu v kabátě otrhaném.*

*Božičku, no né,
copak netančím nadšeně?
Všechno jmění mé je v zástavě,
všechno jmění mé je v zástavě.
[...]*

4. [Výrazy “brown pea shell” a “shake sugaree” jsou idiomy, o jejichž významu se američtí odborníci stále přou. Překladatelka se rozhodla pro českou verzi blízkou vyznění textu. Více viz <https://pancocojams.blogspot.com/2013/02/eizabeth-cotton-shake-sugaree-sound.html> – pozn. red.]

*Mám malé tajemství,
co nikde nepovím,
do nebe půjdu, ale nemiřím tam ...*

Navzdory tragickému příběhu, jenž píseň vypráví, v ní nelze přelechnout jak humor, tak pokojné smíření s osudem. Poslední citovaný řádek končí v půlce věty, čímž přispívá ke složité nejednoznačnosti písně. Brenda Evansová, pravnučka Cottenové, která zpívá na původní nahrávce, vzpomíná na okolnosti vzniku písně:

„Babička nám každý večer hrávala a jednou se jí melodie, kterou vybrnkávala, tak zalíbila, že nám řekla: ‚Tak, milé děti, napadá vás, co by se mohlo v téhle písničce zpívat za slova?‘ Takže jsme se všichni přidali a začali překřikovat, no a takhle vznikla píseň Shake Sugaree.“ (McCabe 2022)

Mike Seeger výstižně popsal nevšední osobnost Cottenové v doprovodném textu k jejímu albu *Freight Train and Other North Carolina Folk Songs and Tunes* z roku 1958:

„Byla srdečná, pevná ve své identitě a víře, a vždy důstojná. Byla nadaná písničkářka a instrumentalistka, hrála s citem a lehkostí a byla obdařena osobitým půvabem, díky kterému komunikovala velmi dobře s přáteli a běžným publikem.“ (Seeger, Mike 1989)

A ještě jeden zábavný fakt: Beatles ve své první verzi začínali jako The Quarrymen, skifflová hudební skupina ovlivněná americkou country a lidovou hudbou, a až do konce 50. let zařazovali pravidelně do svého repertoáru *Freight Train*.

V případě Johna Hurta měla velký význam antologie Harryho Smithe a konkrétní nadšenci, kteří po léta udržovali jeho hudbu při životě. Hurt nikdy nepřestal hrát, a to ani v době, kdy byl pro veřejnost „ztracen“, a co se týká jeho repertoáru, zdá se, že nezažil žádný tlak na to, aby se přiklonil čistě jen světskému nebo duchovnímu tábora. Elizabeth Cottenová se setkala jak s podobnými, tak odlišnými překážkami. Její hudební kariéru komplikovalo její společenské postavení, nesouhlas se sekulární hudbou v černošské církvi a také fakt, že byla žena. Daphne A. Brooksová, citovaná ve vysílání Allyson McCabeové v National Public Radio, zdůrazňuje, že osud Cottenové nebyl bohužel výjimečný a že „generacím černošských

hudebnic byla odepřena záře reflektorů a světu bylo odepřeno jejich umění“ (McCabe 2022). Dodává však, že Cottenová byla tak skvělá právě díky těmto obzvlášť ztíženým podmínkám: „Je to jedinečný a osobitý projev přání, nadějí, snů a nesnází černošské dívky ze Severní Karolíny z doby rasové segregace (tzv. zákonů Jima Crowea).“ (McCabe 2022)

Příběhy těchto dvou jedinečných hudebníků a jejich osudy nás nutí zamyslet se nad tím, jak snadno jsme o ně mohli přijít a kolik další ztracených hlasů stále čeká na to, až je někdo (znovu)objeví.

Překlad do češtiny Kamila Šínová

Literatura:

- FREEDMAN, Jean R. 2017: *Peggy Seeger: A Life of Music, Love, and Politics*. Urbana: University of Illinois Press.
- GATES, Henry Louis, Jr. 2021: *The Black Church: This Is Our Story, This Is Our Song*. New York: Penguin Press.
- RATCLIFFE, Philip R. 2011: *Mississippi John Hurt: His Life, His Times, His Blues*. Jackson: University Press of Mississippi.
- SEEGER, Peggy 2017: *First Time Ever: A Memoir*. eBook. London: Faber & Faber.

Internetové zdroje:

- GIDDENS, Rhiannon 2015: „Shake Sugaree.“ *YouTube* [online] [cit. 5. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=eLIEIbuh71o>>.
- McCABE, Allyson 2022: „How Elizabeth Cotten’s Music Fueled the Folk Revival.“ *NPR* [online] [cit. 5. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.npr.org/2022/06/29/1107090873/how-elizabeth-cottens-music-fueled-the-folk-revival>>.
- PAXTON, Tom 2011: „Did You Hear John Hurt.“ *YouTube* [online] [cit. 13. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=uV4DiyCkW9o>>.
- SEEGER, Mike 1989: „Liner Notes to Freight Train and Other North Carolina Folk Songs and Tunes.“ *Internet Archive* [online] [cit. 12. 7. 2023]. Dostupné z: <https://archive.org/stream/cd_freight-train-and-other-north-carolina-foelizabeth-cotten/cd_freight-train-and-other-north-carolina-foelizabeth-cotten_djvu.txt>.
- SEEGER, Pete 1965: „Elizabeth Cotten–Rainbow Quest Tv Show.“ *YouTube* [online] [cit. 29. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=JAPibSxgIyw&t=14s>>.
- SEEGER, Pete 1966: „Episode 36 – Rainbow Quest by Pete Seeger: Mississippi John Hurt, Hedy West, and Paul Caldwell.“ *YouTube* [online] [cit. 3. 8. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=uCbKKsvs9IA>>.

- WALD, Elijah 2016: „Louis Collins (Mississippi John Hurt).“ *Old Friends: A Songobiography* [online] [cit. 20. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.elijahwald.com/songblog/louis-collins/>>.
- WALD, Elijah 2018: „Candy Man (Mississippi John Hurt).“ *Old Friends: A Songobiography* [online] [cit. 20. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.elijahwald.com/songblog/candy-man-john-hurt/>>.
- WALD, Elijah 2021: „Coffee Blues (Mississippi John Hurt).“ *Old Friends: A Songobiography* [online] [cit. 20. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.elijahwald.com/songblog/coffee-blues/>>.

Summary

This paper explores the unfortunately frequent manner in which African-American musicians fell off the grid after being initially recorded in the late 1920s or were never discovered at all, only to be ‘rediscovered’ in the late 1950s and early 1960s in connection with the Folk Revival. These two folk and blues musicians, Mississippi John Hurt and Elizabeth Cotten, only received much deserved recognition in their sixties and seventies after having worked their whole lives doing manual labour jobs; better late than never. These elderly black musicians, versed in the older traditions of country blues, consequently provided routes for a whole new generation of mostly white musicians and listeners.

Key words: Folk Revival; Country blues; African-Americans; Elizabeth Cotten; Mississippi John Hurt

THE MALINA BROTHERS AND REVIVAL OF CZECHOSLOVAK NORMALIZATION-ERA SONGS

Lee Bidgood

In this project I found myself addressing questions Tom Dickins poses at the conclusion of his 2017 article about ‘Folk Spectrum Music’ – what he calls folk, country, and tramp songs created in Czechoslovakia during the so-called normalization period. Dickins wonders if the continued vitality of this music is due to continuity with the past, about the importance of nostalgia for one’s lost youth – and about the apolitical nature of the songs (Dickins 2017: 690). In my paper last year, I considered the way that the Malina Brothers’ work is rooted in a playful, reflective nostalgia (Boym 2008). This year I focus on the Malinas’ negotiation of private and public discourse that the songs originally facilitated. I focus on interviews with Luboš, Pavel, and Pepa Malina, and Pavel Peroutka, examining their negotiation between local and cosmopolitan identities, and between their artistic goals and audience expectations. I conclude by discussing depoliticization, arguing that music that emphasized sentimentality and downplayed politics during the 1970s–1980s can be useful in today’s polarized social/political life. What might we learn from the Malinas and their audiences about negotiation between fact and affect, past and present?

Choosing Songs

As the Malinas chose their repertory, they were considering what songs meant in the past, and how their sounds and meanings resonate today: for example, the balance of comic and serious songs. Luboš Malina explains: “We just brought what we played in a pub, we brought it to the stage. And gradually we adopted those cover songs that in my opinion are only good for the pub. These are songs like “*Jesse James*”, or “*To bylo v Dakotě o vejplatě*”, or “*Felina z El Pasa*.” This way the Malinas have kept some normalization-era songs.

Luboš discusses a comic example: “*Stín, stín, stará řeka*” by Stanislav Skala/Huňáč: “It’s the idealization of the Wild West, a Western story. I think it’s very funny. It is a silly, fictional story. The author has never been to America, he only knew it from some Westerns, but invented a story like this, catchy. So, this is one part of the face of the Malina Brothers.” (1)

Luboš continues: “There are somewhat more serious songs written by another author, Mirek Jaroš, “Skunk”; they are a bit more serious but still as simple, such as “A život běží dál, jako bílej kůň / a zastaví jenom jedenkrát”. Or another, with such a beautiful poetic turn: “*Nech svět ať se točí dál*”. These are reminders of what we were experiencing when we used to go to this camp Rábiš near Dvůr Králové. We just spent the weekend there from Friday to Sunday. And we would always play there. Here Skunk incorporated simply into the lyrics the memories and the feelings of such sessions.” Luboš cited lines from “*Nech svět ať se točí dál*”: “Máš kroky lehký, když jdeš trávou, otvíráš mříže na chodbách / na farmách ráno voní kávou, já na tu vůni chvíli sáh”. Here abstract images are much more poetic than the direct storytelling of “*Stín, stín, stará řeka*”. (1)

Hyperbole, Sincerity, and Perspective

Pepa [Malina] explained that he eventually understood the balance of comic and serious at the core of the Malina Brothers project: “I managed to tune in after five years to what in the band was the strongest and what worked. It’s kind of a joke among the whole band, I mean that we work with hyperbole.” He also recalled: “When we started playing, Luboš didn’t want the band to sound too serious. He wanted there to be some kind of exaggeration in the music.” Pepa stressed: “We like this style of humor, and it is natural for us to put this style of humor into the music.” (2)

He added that they poke fun in an earnest way, one that is accepted by audiences who have their own affection for these songs: “These are songs that maybe these people have known for 30 years, 40 years. People feel that we do them honestly, they are not calculated, they come from the heart, there’s no kind of manipulation in it. It’s just

real, truthful. We do not pick out material according to what people like, but what we like, what we think will fit us". (3)

Luboš repeated this idea of 'honest' interpretation of songs: "We play songs, simple songs, but we play them on a high instrumental level. I think it is a kind of reminiscence of old times. I'm talking about the sixties, seventies, when country music originated, not only in America, but also here, and when it was honest music. Noncommercial, sincere music that wasn't made to be a business, but because someone felt the need to write a song and tell a story, and his approach was honest. I would say that these are all honest things and I think that we do them honestly." (4)

Luboš argues that the group pokes fun, but in a loving way: "We are not laughing at the old song, there's more feeling in it. There's also the love of it, and there's a certain perspective, or distance. Some people can take it like we're joking around, but in a positive way, and some can only take it seriously. And they like it. Without irony. They might not notice the irony in it, but the irony is there, of course. At least from my point of view." (5)

Pavel Peroutka linked this boundary between a joke and a seriousness to the idea of 'naive art' and the difficulty in performing a 'naive' piece: "It is difficult to recognize the boundary. I know a lot of naive painters who are just great, and there is some childishness in their art. It is difficult to do ordinary naive pieces from those tramp times so that you don't damage them." (6) Of course, the Malinas are re-interpreting the songs, reviving them, and thus changing them per Rosenberg's conception (1995), for example by performing them in a different political climate.

Depoliticization / Polarization

Participants in Czechoslovak normalization-era folk-spectrum music evaded censorship and other governmental controls by avoiding controversial issues, keeping their ideas about the government in their private spheres (Yurchak 2013: 118). Country music (and bluegrass) was permitted by the communist regime, since, unlike the more dissident parts of the folk-music spectrum, most country music practice "did not seek to effect social change, and [...] tended to avoid polemical issues" (Dickins 2017: 661).

Political scientist Justin Acome, drawing on his fieldwork at bluegrass festivals in the U.S. state of Ohio, has considered depoliticizing of bluegrass music in contemporary settings, arguing that “Bluegrass, in all the places I saw it and in all the people with whom I spoke (all of those who make it a thing worth thinking about) is such a perfect model of the sort of popular cultural, aesthetic, traditional ‘thing’ – a thing claiming silence on matters of contemporary politics, and a thing claiming apparently, naturally immutable historical-rootedness – which, together, comprise the visage of depoliticization that makes bluegrass an almost paradigmatically political object (Acome 2013: 21). For Acome, practices or attitudes of depoliticization are “the ways that politics are made implicit” and “can be a way people are denied access to the political interactions that may be their only source of recognition or dignity” (Acome 2013: 5). Acome reinforces folklorist Benjamin Filene’s ambivalence about revivals of folk music that present it as ‘Frozen in time’; Filene finds revivals that present folk elements “not as isolated relics but as vital parts of living social systems”, as less ethically problematic (Filene 2004: 57, 54). For Acome, reification through exclusive and full knowledge is a way of freezing and depoliticizing bluegrass: “Treating it as a thing rather than a social phenomenon [...] putting its definition outside the realm of contestation, misunderstanding, and contention. Pretending it is a self-evident thing that is not negotiable” (Acome 2013: 57).

Dickins argues that while country music “covertly promoted a non-political worldview through its disengagement from people’s everyday experience [...] the interdiscursive dimension of country and tramping songs, with their romanticization of the Wild West, invited speculation about life far away, geographically, diachronically, and ideologically, from normalization Czechoslovakia” (Dickins 2017: 662–663). This speculation in the subjunctive mode (Bealle 1993), seems to be a part of the Malina Brothers’ qualifying approach. In addition to their playful negotiation of nostalgia, the Malinas avoid polarization: they avoid a single lead singer, don’t limit their instrumentation, and avoid genre classification. Still, they are conscious of how their musical activity connects and situates them in socio-political ways.

Conclusion: Hope

Luboš Malina described his dissatisfaction with contemporary culture, media, and politics, and his desire to disconnect from it. “I don’t want to stand out completely like ‘I don’t care’, because it’s not true, I do care, but I know that for what I want to do, it hurts to care about politics. Not just about politics, but about the whole commercial smog that’s here. Radio, television, commercials, newspapers, that’s a smog that I don’t want to breathe. That’s why I have canceled the television, canceled the radio, and I just choose what I want to see and what I want to hear. When I work on my pictures, it feels like when we are playing music: I don’t care if someone likes it. I do it for myself.” (7) Luboš reflected that the Malinas’ concerts can also function as an escape for audiences: “Today’s politics is a mess. Here. Maybe there [i.e., the U.S.], too. People come to our concert and forget about politics. Suddenly it’s just fun and they say it’s a caress of the soul. They enjoy it and forget their worries.” Pepa echoed this idea of therapeutic escape: “A lady comes and says, ‘I didn’t even want to go to your concert, I was just so sad last month, because my 80-year-old mother died, whom I was very close to. But eventually my friend dragged me to the concert and I’m glad I came. You took me completely into another world and made me terribly happy.’” (8)

Acome sees in contemporary [U.S.] bluegrass both a continuation of past racist and classist violence, but also means for the kind of healing that the Malinas accomplish in their performances: “The honest joke provides the respite of a safe place away from conflict and difference where they get on with the more important question, perhaps, of to whom the music winks, who is in on the joke – and ideally focusing more on the asking of the question than on answering it.” (Acome 2013: 175–176) The Malina Brothers project has provoked criticism from hard-core Czech bluegrassers who wish they were more ‘bluegrass’ and has challenged U.S. audiences to think about how bluegrass might be a ‘native language’ for Czechs; it has also sustained the members through a decade of work, and a pandemic. Considering their playful and serious treatment of seemingly trite material from the past, I am inspired to ask how we

as performers and scholars can interpret music from previous eras in ways that are aesthetically and ethically coherent, and how we can engage audiences across polarizing lines of ideology and generation gaps. How can we include people in the joke, the song, and the story of music?

Bibliography:

- ACOME, Justin. 2013. Bluegrass Nonsense Politics. Doctoral Dissertation. The Ohio State University.
- BEALLE, John. 1993. Self-Involvement in Musical Performance: Stage Talk and Interpretive Control at a Bluegrass Festival. *Ethnomusicology* 37 (1): 63–86.
- BOYM, Svetlana. 2008. *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- DICKINS, Tom. 2017. Folk-Spectrum Music as an Expression of Alterity in ‘Normalization’ Czechoslovakia (1969–89): Context, Constraints and Characteristics. *The Slavonic and East European Review* 95 (4): 648–90.
- FILENE, Benjamin. 2004. O Brother, What Next? Making Sense of the Folk Fad. *Southern Cultures* 10 (2): 50–69.
- ROSENBERG, Neil. 1993. Starvation, Serendipity, and the Ambivalence of Bluegrass Revivalism. In *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, edited by Neil V. Rosenberg. Urbana: University of Illinois Press. 194–202.
- YURCHAK, Alexei. 2013. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press.

Summary

While individuals in the Malina Brothers group (brothers Luboš, Pavel, and Pepa, along with Pavel Peroutka) have been part of the flourishing bluegrass scene in the Czech Republic, the group emphasizes through their performance choices a sense of geographic and cultural location rather than an association with a particular genre. One of the ways that they emphasize their particular group identity is through their use of repertory associated with their hometown of Náchod, in particular retextings of English-language bluegrass, folk, and country songs by local songsmiths such as Mirek “Skunk” Jaroš made during the era of “normalization” (mainly during the 1970s–1980s). In this presentation I use close readings of texts, recordings, and analysis of fieldwork media and interviews with the band to argue that the group uses this retexted repertory in their negotiation between local and cosmopolitan identities. The Malinas’ use of the range of string band and vocal material continues some of the cultural and social work that Tom Dickins finds in his discussion (2017) of normalization-era “Folk-spectrum music,” but with added layers of memory and nostalgia, and new perspectives on the relationship between Czechs and the United States.

Key words: Nostalgia; Czech bluegrass music; Czech country music; normalization era in Czechoslovakia

Příloha / Appendix

Interview excerpts (Original and author's translation)

Interviews conducted by the author with support from a grant by Fulbright Czech Republic in 2018–2019. Interview with Luboš and Pepa Malina in Český Krumlov (25 May 2019); interview with Pavel Peroutka in Prague (3 June 2019).

(1) Luboš Malina:

No to je právě písnička ze 70. let, kterou napsal vedoucí skupiny Klid'ánko. Klid'ánko byla první kapela, kde jsem začal hrát na housle, mně bylo 13 let. Rok 1972. To bylo v Náchodě a je to taková idealizace Divokýho západu, takovej western příběh. Představ si: „*Stará řeka, ve stínu je ranč a tam čeká moje milá. A já se vracím domů a dám jí svoji lásku. Jenomže končí cesta, končí houští, já jedu na koni, začíná poušť.*“ A nakonec ho ta poušť samozřejmě dostane: „*Všude je písek a to teplo, jako by se peklo vzteklo.*“ To je myslím hodně vtipný. „*Kdyby tak trochu mrzlo,*“ že. No a pak je tam: „*Tak jsi usnul, milý brachu.*“ To znamená, že on tam usnul a umřel. „*Netrápí tě mraky prachu, tak at' se ti něco prima zdá. A ten tvůj koníček milý je připraven každou chvíli, ten tvůj klidný spánek jistě ohlídá.*“ No, takže to je takováhle písnička, takovejhle příběh, je to příklad toho, že je to dneska trochu hloupé, vymyšlený příběh, ten člověk nikdy nebyl v Americe, ten to znal jenom z nějakých westernů, ale vymyslel si takovejhle příběh a napsal píseň, která má strašně chytlavý refrén „*Stín, stín, stará řeka a za řekou milá čeká.*“

Jednoduché akordy, jednoduchá melodie. Každý si to zapamatuje, každé si to zpívá. Takže tohle je jedna část tváře Malina Brothers, takovýhle věci.

Pak tam jsou trochu vážnější písničky, který psal zas jinej autor, Mírek Jaroš, Skunk, a ty jsou už trochu serióznější, ale pořád jednoduchý – „*Život běží dál, jako bílej kůň a zastaví jenom jedenkrát.*“ Anebo takový krásný poetický obraty jako třeba „*Nech svět at' se točí dál.*“ A to je mimochodem cover a já teď nevím, jak se to jmenuje v angličtině, asi *Make World Go Round*. Skunk akorát změnil melodii a my hraje tu melodii, kterou napsal on, protože se k tomu textu hodí víc než ten originál. No ale v textu jsou krásný poetický obraty. A jsou to připomínky toho, co jsme zažívali, když jsme jezdili na takovou osadu Rábiš nedaleko Dvora Králové. Tam jsme prostě trávili víkend od pátku do neděle. A vždycky se tam hrálo. A tam byly dva manželský páry, dva starší a dva mladší páry, a dohromady hráli a zpívali a říkali si Farmáři.

Well, that's the 1970s song written by the band leader of Klid'ánko. Klid'ánko was the first band where I started playing the violin, when I was 13 years-old. The year 1972. It was in Náchod, and it was a certain idealization of the Wild West, a Western story. Imagine: “*An old river, there's a ranch in the shade and there my sweetheart waits for me. And I return home and give her my love. But the road ends, the thicket ends, I ride a horse, the desert begins.*” And eventually the desert gets him. Well, “*sand and heat are everywhere, as if hell was angry.*” This I think is very funny. “*Wish there was a freeze,*” you know. And then there is, so you fell asleep, my buddy, that means he fell asleep there and died. “*Don't worry about clouds of dust, wish you have good dreams. And your beloved horse is ready, to take care of you, of your calm sleep.*” Well, so it's a song like this, so this is an example of it, actually today it's silly, it's a fictional story, the man has never been to America, he only knew it from some Westerns, but invented a story like this, and he wrote a song that has got a really catchy chorus “*Shadow, shadow, old river, and your sweetheart waits across the river.*”



Luboš Malina. Photo by Lee Bidgood 2019

Simple chords, simple melody. So, everyone remembers it, everybody sings it. So, this is one part of the face of the Malina Brothers, things like that.

Then there are somewhat more serious songs written by another author, Mirek Jaroš, “Skunk”, and they are a bit more serious but still as simple – *“Life goes on like a white horse and stops only once.”* Or such a beautiful poetic phrase as this – *“Let the world continue to spin.”* And that’s cover by the way, and now I don’t know what it’s called in English, perhaps “Make World Go Round.” Skunk just changed the melody, and we play the tune he wrote, because it fits the lyrics more than the original. Well, there are beautiful poetic phrases in the text. And these are reminders of what we were experiencing when we used to go to this camp Rábíš near Dvůr Králové. There we just spent the weekend from Friday to Sunday. And we always played there. And there were two married couples, two older and two younger couples, and they played together and sang and called themselves the Farmers.

(2) Pepa Malina:

Hele, já jsem pochopil Malina Brothers až někdy asi po pěti letech. Nebo jsem se dokázal naladit až po pěti letech do toho, v čem ta kapela vlastně je nejsilnější a v čem funguje. On to je takovej trošku žert, celá ta kapela, myslím tím, že tam je nadsázka. Já nevím, jestli to bude srozumitelný, jak to teď řeknu, ale my máme v Čechách hodně specifický humor a je to vidět na filmech. A je tady natočený film, který se jmenuje *Limonádový Joe*. A to je taková... u nás se tomu říká koňská opera, a ten film je natočený s nadsázkou, jsou tam parodie, je to taková parodie na Divokej západ, na western a tak. A my jsme na



Pepa Malina. Photo by Lee Bidgood 2019

tom vyrůstali, nám se líbí tenhle styl humoru a je nám přirozený ten styl humoru dát i do muziky. Takže třeba když hrajeme *Rychlejší koně*, tak to je přesně ten styl, kterej nás asi nějakým způsobem specifikuje, nebo Ěra parních lokomotiv: „*Klikity klak, klikity klak, projíždí nádraží, klikity klak, s těžkou tonáží.*“ To jsou takový úsměvný fráze nebo slova, který se nedají zpívat s vážnou tváří, tomu se musíš smát. Já vím, že Američani mají trochu cit nebo smysl pro nějakej patos.

Vlastně i Luboš, když jsme začali hrát, tak on nechtěl, aby to znělo vážně, ta kapela. A on chtěl, aby v tý muzice byla nějaká nadsázka.

Look, even I didn't understand what the Malina Brothers was until after five years, maybe. Or I managed to tune in after five years to what in the band is the strongest and what works. It's kind of a joke among the whole band, I think, that there's hyperbole, I don't know if it will be understandable, as I say it now, but we have a lot of specific humor in the Czech Republic, and you can see it in the movies. And there's a movie called *Limonádový Joe* (Lemonade Joe). And it is something like... we call it a 'horse opera,' and the movie is made with exaggeration, there are parodies, it is just a parody of the Wild West, Western films, and so and we grew up on it, we like this style of humor and

it is natural for us to put this style of humor into the music, so when we play “*Rychlejší koně*” (Faster Horses), it is exactly the style that somehow is specific to us, or “*Éra parních lokomotiv*” (Era of the Steam Locomotives): “*Clickety-clack, clickety-clack, passing through the station, clickety-clack, with heavy tonnage.*” These are funny phrases or words that you just can’t sing with a serious face, you just must laugh. I know that Americans have kind of a sense or idea of pathos.

Actually, when we started playing, it was even Luboš who didn’t want it to sound serious, the band. And he wanted there to be some kind of exaggeration in the music.

(3) Pepa Malina:

A že jsou to písničky, které třeba lidi znají 30 let, 40 let, a že lidi cítí, že to děláme upřímně, není to kalkul, že to jde od srdce, že v tom není nějaká vypočítavost. Je to prostě skutečný, opravdový.

A taky vlastně neděláme věci, nebo nevybíráme si věci podle toho, co by se mohlo líbit lidem, ale to, co se líbí nám, co si myslíme, že nám sedne.

These are songs that maybe these people have known for 30 years, 40 years, and that people feel that we do it honestly, it’s not calculated, it comes from the heart, it’s not like there is some kind of manipulation in it. It’s just real, truthful.

And we don’t do things, or better, we do not pick out material according to what people like, but what we like, what we think will fit us.

(4) Luboš Malina:

Hrajeme písničky, jednoduchý písničky, ale hrajeme je na vysoký instrumentální úrovni a myslím si, že to je trošku připomenutí starejch časů, mluvím teďka o šedesátých, sedmdesátých letech, kdy vznikala country music, nejenom v Americe, ale i tady, a kdy to bylo upřímná hudba. Ne komerční – upřímná hudba, kdy nevznikala proto, aby z toho byl byznys, ale proto, že někdo cítil potřebu napsat písničku o jakýmkoliv příběhu, a že to bylo upřímný. Ty český písničky, nebo český překlady těch amerických bluegrassovejch nebo countryových písniček, to je moc pěkný, to jsou všechno, já říkám, upřímný věci a myslím si, že my to děláme upřímně. Že děláme to, na čem jsme vyrostli, protože já všechny ty písničky znám, nebo většinu z nich znám od doby, kdy mi bylo dvanáct, třináct let a kdy jsem s touhle muzikou začínal jako houslista.

We play songs, simple songs, but we play them on a high instrumental level, and I think it is a kind of reminiscence of old times, I’m talking about the sixties, seventies, when country music originated, not only in America, but also here, and when it was honest music. Not commercial: non-commercial, sincere music that wasn’t made to be a business, but because someone felt the need to write a song about some kind of story and it was honest. These Czech songs, or Czech translations of American bluegrass or country songs, they are very nice, I would say that these are all honest things and I think, that we do them honestly. That we are doing what we grew up on, because I know all those songs, or I know most of them since I was 12, 13 years old, and when I started this music as a violinist.

(5) Luboš Malina:

Jo, tak to v tom trochu taky je, ta recese, jakože to nemyslíme tak úplně vážně, ale není to jenom to, že bychom se vysmívali, je v tom víc pocitů. Je v tom zároveň ta láska k tomu, víš, ale je tam i nadhled, nebo odstup, nebo jak to říct.

Já si myslím, že některý lidi to můžou vzít, jako že si z toho děláme srandu, ale v dobrým slova smyslu... a některý to můžou vzít jenom vážně. A líbí se jim to.

(Lee Bidgood: Bez ironie.)

Bez ironie. Že v tom třeba ironii nepoznají, ale ironie v tom je samozřejmě. Aspoň z mého pohledu.

Well, that's a little bit like that, the mischief, like we don't mean it entirely seriously, but it's not like we're just laughing at it, there's more feeling in it. There's also the love of it, you know, but there's also the perspective, or the distance, or how to say it.

I think that some people can take it like we're joking around, but in a positive way... and some can only take it seriously. And they like it.

(Lee Bidgood: Without irony.)

Without irony. They might not notice the irony in it, but the irony is there, of course. At least from my point of view.

(6) Pavel (Pája) Peroutka:

Víš, co je strašně složitý? Složitý je rozpoznat tu hranici, protože ji každé má nastavenou jinak. Protože co je pro tebe kýč, nemusí bejt pro mě a naopak. Je to prostě něco, s čím nesouzním úplně, ale neznamená to, že třeba odsoudím naivní věci, to bys musel zahodit celý naivní malířství. Protože naivismus je možná trochu spojenej s kýčem, nebo je ta hranice tenká, ale znám spoustu naivních malířů, který jsou prostě skvělý, je v tom nějaká dětskost, a přitom je to umění. A to je těžký udělat a rozlišit. Jako třeba v tomhle. A pak je těžký dojt k tomu udělat obyčejnou naivní věc z těch trampských dob, abys jí neublížil. Aby nebyla opravdu jen udělaná tak, že si řekneš: „No to je prostě srandovní, že jo?“

Do you know what is so complicated? It is difficult to recognize the boundary because each person has different settings. Because what is kitsch for you may not be for me and vice versa. It's just something that I do not resonate with completely, but it does not mean that I would repel naive things, you would have to throw away the whole naive art of painting. Because naivism may be a bit related to kitsch, or the line is thin, but I know a lot of naive painters who are just great, and there is some childishness in it and at the same time it's art. And that's hard to create and to distinguish. Same as in this [Malinas' music]. And then it is difficult to do such an ordinary naive thing from those tramp times, so you don't damage them. So that it wouldn't be done in a way, like you are saying, "Well, that's just funny, isn't it?"

(7) Luboš Malina:

Ale zase na druhou stranu si uvědomuju, že nechci stát úplně mimo, jakože je mi to jedno, protože to není pravda, mně to není jedno, ale vím, že pro to, co chci dělat, mi škodí



Pavel.(Pája) Peroutka.Photo by Lee Bidgood 2019

se zajímat o politiku. A nejenom o politiku, ale o celej ten komerční smog, co tady je. Rádio, televize, reklamy, noviny, to je smog, kterej já nechci dechat. A proto jsem zrušil televizi, zrušil jsem rádio a jenom si vybírám, co chci vidět a co chci slyšet. A když dělám obrázky, tak to je něco podobnýho, jako když hrajeme muziku, že mně to je jedno, jestli se to někomu líbí. Já to dělám pro sebe. A pro to, že to někomu občas dám a občas něco prodám. A to je fajn. Ale není to rozhodně ten prvotní impulz.

But on the other hand, I realize that I don't want to stand out completely like "I don't care," because it's not true, I do care, but I know that for what I want to do, it hurts to care about politics. And not just about politics, but about the whole commercial smog that's here. Radio, television, commercials, newspapers, that's a smog that I don't want to breathe. And that's why I have canceled the television, canceled the radio, and I just choose what I want to see and what I want to hear. When I work on my pictures, it feels like when we are playing music, I don't care if someone likes it. I do it for myself. And for giving it to somebody sometimes and sometimes selling something. [laughing] And that's fine. But it is certainly not the initial impulse.

(8) Pepa Malina:

A já si myslím, že ty lidi choděj i díky tomu, že na koncertě relaxujou, že si vzpomenou, jaký to bylo, že znají ty písničky a že se uvolněj a přestanou myslet na to, že tady moje Maruška má zlomenou nohu, nebo teď mě čeká doplatit hypotéka ještě deset let a tak. A často se stane, že přijde paní a říká: „Já jsem ani nechtěla na ten váš koncert jít, mně bylo poslední měsíc tak smutno, protože mi umřela moje osmdesátiletá maminka, ke který jsem měla hrozně blízko. Ale nakonec mě kamarádka vytáhla na koncert a já jsem strašně ráda, že jsem šla. Vy jste mě dostali úplně do jinýho světa a udělali jste mi hroznou radost.“ Tak to jsou různý motivace těch lidí proč choděj, já nevím vlastně, proč choděj. Já si to jenom myslím.

And I think that people come also because they relax there at the concert, they remember what it used to be, they know the songs and they relax and stop thinking that my Maruška has a broken leg or now I must pay off my mortgage for ten more years and so on. And it often happens that a lady comes and says, “I didn’t even want to go to your concert, I was just so sad last month, because my 80-year-old mother died, whom I was very close to. But eventually my friend dragged me to the concert and I’m glad that I came. You took me completely into another world and made me terribly happy.” So, there are various motivations of these people, why they come. I don’t know exactly why they come. That’s what I think.

ANALOG AFRICA, HABIBI FUNK... A TI DRUZÍ

Milan Tesař

Doba, ve které žijeme, nám dovoluje poznávat hudbu do neuvěřitelné šíře, a to z prostorového i časového hlediska. Na streamovacích službách typu Spotify, na platformě YouTube nebo na webových stránkách, které kombinují streamování s možností nákupu hudby (např. Bandcamp), najdeme nahrávky opravdu z celého světa a také z různých období. Neznamená to však, že je na internetu k dispozici vše, co kdy bylo zaznamenáno. Tak jako digitalizaci stále unikají některé české písně i z doby relativně nedávno minulé (např. pozapomenutý singl *Evropan / Neutichlou krajinou* skupiny Bizarro z roku 1990 zřejmě nikdo nezdigitalizoval a neumístil na internet), není možné dohledat na veřejně dostupných stránkách mnoho nahrávek hudby z Afriky, Latinské Ameriky nebo Blízkého východu z doby, kdy hudba vycházela na vinylových deskách, kazetách, případně na CD.

Ještě kolem roku 2000 vznikaly kompilace hudby z určitých zemí běžně tak, že producent do dotyčné země na několik týdnů odjel, procházel místní obchody s hudebními nosiči, navštěvoval hudebníky a zpěváky a vracel se s plným batohem jinde nesehnatelných desek, z nichž pak sestavoval album, na kterém se hudba šířila mezi odborníky i fanoušky po celém světě.¹

V dnešní době už není nutné současnou hudbu z Venezuely, Belize, sibiřské autonomní republiky Tuva nebo z Madagaskaru shánět přímo v místě jejího vzniku. Přesto se ve světových hudebních archivech, ale třeba také v hudebních bazarech, antikvariátech nebo soukromých sbírkách ukrývají poklady, které čekají na své objevení, na digitalizaci a na cestu k novým posluchačům. Vždyť

1. Takto popisoval své zkušenosti se sestavováním kompilace *The Rough Guide to the Music of Venezuela* a dalších podobných alb s hudbou z Brazílie a mnoha jiných zemí kanadský producent Daniel Rosenberg v rozhovoru pro Radio Proglas. Premiéra byla vysílána 28. 9. 2023 v 19.15, audio dostupné z: <<https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2023-09-28-19-15-00/>>.

každá národní scéna má své legendy, své zapomenuté hrdiny i své nahrávky z kategorie „bizár“. A mnohé z nich by dnes měly šanci oslovit nové publikum. Jen je pro svět objevil...

Z českého prostředí známe několik vydavatelství, která se soustavně a dlouhodobě věnují vyhledávání archivních nahrávek a jejich vydávání, ať už na fyzických nosičích (CD, vinyl), nebo jako digitální download. Zatímco Supraphon těží ze svého vlastního zlatého fondu (přesněji ze společného katalogu někdejších vydavatelství Supraphon a Panton) a Radioservis (oficiální vydavatelství Českého rozhlasu) čerpá z archivů jednotlivých stanic ČRo, jiní vydavatelé kombinují licenčně zakoupené nahrávky z archivů jiných vydavatelství a z rozhlasu nebo televize s dříve nevydanými snímky ze soukromých archivů a z dalších zdrojů. Na kompilace a komplety starší české populární hudby se zaměřuje vydavatel Tomáš Padevět (úctyhodné jsou zejména tři boxy po 14 CD s kompletními nahrávkami Orchestru Karla Vlacha z let 1939–1960). Cenné reedice a kompilace jazzové, folklorní i folkové hudby vydal Jaromír Kratochvíl ve vydavatelství Indies Happy Trails (jako první např. zveřejnil na CD cenné nahrávky Karla Velebného a jeho kapel). Rozsáhlé boxy nahrávek Oldřicha Janoty, Jakuba Nohy nebo Karla Vepřeka vyšly u vydavatelství Indies Scope. A dlouhodobě se archivním nahrávkám zejména v žánrech folku a jazzu věnuje pražské vydavatelství Galén (z poslední doby např. 3CD Čundrgrunt s akustickými nahrávkami Vladimíra Mišíka a Vladimíra Merty, dlouhodobá edice Šumák mapující koncerty Vladimíra Merty a dalšími hudebníky, 2CD s koncertními nahrávkami Wabiho Daňka nebo album *Na okraji* s nahrávkami jedné z nejdůležitějších sestav skupiny ETC..., po které bohužel nezůstalo žádné oficiální album).

Své „Galény“ má samozřejmě i světová scéna, a to pochopitelně v různých žánrech. V tomto příspěvku se zaměříme na vydavatelství, která se věnují objevování a vydávání starých nahrávek z oblasti tzv. world music v nejširším slova smyslu, tedy od akustických nahrávek vycházejících z místního folkloru až po nejrůznější fúze s dobovým popem, rockem nebo elektronickou hudbou.

Jedním z pomyslných lídrů tohoto „reedičního trhu“ je německé hudební vydavatelství **Analog Africa**, jehož heslem je „Budoucnost hudby se odehrála před několika desítkami let“.² Zakladatel vydavatelství Samy Ben Redjeb klade důraz na autentičnost nahrávek, při sestavování kompilací se noří do hloubky hudebních i životních stylů, pátrá po pozapomenutých klenotech hudby ze zemí jako Zimbabwe, Togo, Ghana nebo Burkina Faso. Alba, která vydává, přináší nový pohled na opomíjené a pozapomenuté příběhy a obrazy africké hudby. Navzdory názvu vydavatelství však nezůstalo pouze u Afriky. Analog Africa pátrá také po nahrávkách z Peru, Mexika nebo Amazonie.³

Z nahrávek z poslední doby lze doporučit například titul *Ecuadoriana – El Universo Paralelo de Polibio Mayorga 1969–1981*, vydaný 7. 4. 2023.⁴ Album mapuje tvorbu ekvádorského skladatele a hudebníka Polibia Mayorgy, která byla v uvedeném období součástí umělecké vlny spojující tradiční akustickou hudbu andské oblasti se zvuky syntezátorů.

Album s názvem *Perú Selvático*⁵, vydané 16. 12. 2022, přináší výběr hudby z peruánské části Amazonie ze 70. a 80. let minulého století. Jde o pohled na tvorbu hudebníků, kteří žili v těžko dostupných místech pralesa a s prvními tranzistorovými rádii a s nástupem elektrifikace si začali podomácku upravovat a ozvučovat své kytary a měnit akordeony za syntezátory. V džungli se vyvinula zvláštní hudební forma, nazývaná amazonská cumbia. Vznikaly písně, které sice nehrálo státní rádio v Limě, ale které naštěstí místní nadšenci zaznamenali na gramofonové desky a z některých z nich se staly lokální hity.

2. „The Future of Music Happened Decades Ago.“

3. Příběh vydavatelství je dostupný z: <<https://www.analogafrica.com/the-story.html>>.

4. Album lze zdarma poslouchat, případně zakoupit na: <<https://analogafrica.bandcamp.com/album/ecuatoriana-el-universo-paralelo-de-polibio-mayorga-1969-1981-analog-africa-no-37>>.

5. Dostupné z: <<https://analogafrica.bandcamp.com/album/per-selv-tico-sonic-expedition-into-the-peruvian-amazon-1972-1986-analog-africa-no-36>>.

Album Saturno 2000 – La Rebajada de Los Sonideros 1962–1983,⁶ vydané 15. 4. 2022, zkoumá fenomén hudby zvané *rebajada*. Toto slovo ve španělštině znamená „snížený“ nebo také „zpomalený“. V latinskoamerické populární hudbě a konkrétně v Mexiku se tak označují skladby nahrané původně v rychlejších rytmech, které mexičtí dýdžejové dodatečně zpomalili, a přizpůsobili tak tanečním krokům, používaným v Mexiku. Předlohy těchto písní pocházely z Kolumbie, Peru, Ekvádoru a také přímo od některých mexických umělců. Vydavatel uvádí dvě teorie o vzniku tohoto fenoménu – jednak jej klade do mexického hlavního města, kde jistý DJ záměrně písně zpomaloval, a tak je přizpůsobil gustu místních tanečníků. Podle druhé teorie byl průkopníkem „nechtěně“ Gabriel Dueñez z města Monterrey. Při pouštění hudby mu zkratoval gramofon a poté hrál o něco pomaleji než dříve. Ať tak či onak, styl *rebajada* byl na mexických diskotékách po určitou dobu fenoménem a kompilace *Saturno 2000* tuto někdejší módu mapuje a připomíná.

Dalším zajímavým příkladem je album *Cameroon Garage Funk*,⁷ vydané 3. 9. 2021. Při jeho poslechu se přeneseme do Yaoundé, hlavního města Kamerunu, v 70. letech minulého století. V tamních nahrávacích studiích vznikaly nahrávky v podání kapel a umělců, kteří po jedné nebo dvou skladbách často upadli v zapomnění a dnes si na ně nevzpomenou ani největší znalci africké hudby. Některé ze snímků se dokonce – kvůli chybějící logistice a nedostatku distribučních firem – ani ve své době nedostaly k posluchačům. Album konkrétně přináší nahrávky, které pořídil jistý „pan Awono“, zvukový technik místního adventistického kostela, který poskytl prostory, nezbytnou techniku a své znalosti zvukařské profese. Nahrávalo se často na jediný mikrofon, protože více jich nebylo k dispozici.

Na objevování ztracených pokladů hudby z Blízkého východu a severní Afriky se zaměřuje jiné německé vydavatelství –

6. Dostupné z: <<https://analogafrica.bandcamp.com/album/saturno-2000-la-rebajada-de-los-sonideros-1962-1983-analog-africa-nr-34>>.

7. Dostupné z: <<https://analogafrica.bandcamp.com/album/cameroon-garage-funk-analog-africa-nr-32>>.

Habibi Funk.⁸ Heslo této společnosti zní: „Eklektické zvuky z arabského světa.“ Habibi Funk vydává tematické kompilace včetně charitativních projektů, jako je například titul *Solidarity with Libya*, sestavený a vydaný poté, co prakticky souběžně udeřilo zemětřesení v Maroku a povodně v Libyi. Album vyšlo 15. 9. 2023 a již o jedenáct dní později vydavatel uvedl, že se z jeho prodeje vybralo 5782 eura pro organizace Medical Corps a Červený kříž.⁹

Se vznikem jednotlivých alb z katalogu Habibi Funk se poji téměř dobrodružné historiky. Například na začátku příběhu kompilace nahrávek libyjského zpěváka Ibrahima Hesnawiho s názvem *The Father of Libyan Reggae* byl víceméně náhodný objev gramofonové desky, kterou Hesnawi nahrál před čtyřiceti lety v Itálii a na které znělo arabsky zpívané reggae s příměsí funku a disca. Zástupcům vydavatelství se podařilo zpěváka v roce 2018 v Libyi vypátrat, ale při snaze o sestavení vzpomínkového alba narazili na problém, že většina originálních páسů se ztratila a sám interpret měl k dispozici pouze nekvalitní kopie. Nakonec se podařilo vypátrat dostatečný počet relativně kvalitních páسů různých jeho písní a kompilace průkopníka reggae v Libyi, kde je tento hudební styl stále oblíbený, mohla vzniknout. Album vyšlo 6. 10. 2023.¹⁰

Pod názvem *The King of the Sudanese Jazz*, tedy *Král súdánského jazzu*, vyšlo 10. 7. 2020 album archivních nahrávek súdánského hudebníka Sharhabila Ahmeda. Ten byl skutečně zakladatelskou postavou tohoto žánru v jedné z největších afrických zemí. Zástupcům hudebního vydavatelství Habibi Funk se i v tomto případě podařilo starého a v hudbě již neaktivního Ahmeda v Súdánu vypátrat a dohodnout s ním vydání archivních nahrávek, které se povedlo přepsat přímo z původních páسů.¹¹

8. Jeho katalog je dostupný k poslechu a zakoupení na: <<https://habibifunkrecords.bandcamp.com/>>.

9. Dostupné z: <<https://habibifunkrecords.bandcamp.com/album/habibi-funk-026-solidarity-with-libya>>.

10. Dostupné z: <<https://habibifunkrecords.bandcamp.com/album/habibi-funk-024-the-father-of-libyan-reggae>>.

11. Album je dostupné z: <<https://habibifunkrecords.bandcamp.com/album/habibi-funk-013-the-king-of-sudanese-jazz>>.

Za pozornost stojí také album *Fine Anyway* s výběrem skladeb pozapomenutého libanonského písničkáře Rogéra Fakhra ze 70. let 20. století. Fakhr, který v současné době žije ve Spojených státech amerických, se věnoval písním na pomezí folku a melodického rocku, které více připomenout tvorbu amerických písničkářů než běžnou produkci autorů z Blízkého východu. Album vyšlo 9. 4. 2021.¹²

Hudební vydavatelství **El Palmas Music** sídlí v Barceloně a jako heslo si zvolilo větu: „Probudit staré bohy tropů.“¹³ Zástupci této společnosti o sobě tvrdí: „Snažíme se přinášet zvuky s duší, umělce staré i nové, zapomenuté poklady, rozkvétající talenty tropické, rockové, disco, latinské, afro hudby, jak originální, tak znovu vydané.“¹⁴

Například 1. 4. 2023 u tohoto vydavatelství vyšlo album s archivními nahrávkami venezuelské skupiny *Andrés y sus Estrellas*, bez nadsázky kultovní záležitosti z období zlaté éry venezuelské salsy. Jde o kolekci, která původně vyšla v roce 1976, ale až zásluhou španělského vydavatelství se v novém tisíciletí dostalo do mezinárodní distribuce. Tvorba skupiny vychází ze zvuku velkých jazzových orchestrů, okořeněných karibskými rytmy a tradiční venezuelskou hudbou.

Velký důraz na archivní nahrávky – vedle paralelně vydávaných novinek – klade také americké hudební vydavatelství **Smithsonian Folkways**, působící pod heslem „Hudba lidí, pro lidi a od lidí“.¹⁵ Z mnoha projektů různých žánrů, které vyšly u této společnosti, zde upozorníme na dva.

Dvojalbum *Kulintang Kultura: Danongan Kalanduyan and Gong Music of the Philippine Diaspora* mapuje specifickou formu instrumentální hudby, která se vyvinula v jižní části Filipín. Základním hudebním nástrojem je zde řada horizontálně umístěných malých gongů v kombinaci s vertikálně zavěšeným velkým gongem

12. Dostupné z: <<https://habibifunkrecords.bandcamp.com/album/habibi-funk-016-fine-anyway-2>>.

13. „Awaking the ancient gods of the tropics.“

14. Produkce vydavatelství je dostupná z: <<https://elpalasmusic.bandcamp.com/>>.

15. „Music of, by, and for the people.“ Internetové stránky vydavatelství jsou dostupné z: <<https://folkways.si.edu/>>.

a s bubny. Na převážně křesťanských Filipínách je tato hudba spojována s menšinovou muslimskou populací, ale ve skutečnosti existovala ještě před příchodem islámu na tyto ostrovy. Dvojalbum připomíná tuto tradici dvěma způsoby. Na prvním disku najdeme původní podobu tohoto žánru v podání Danongana Kalanduyana, hudebníka, který v době tvrdé diktatury generála Marose v 70. letech 20. století odešel z rodných Filipín do Spojených států amerických a tam vyučoval tradiční kultuře další filipínské exulanty. Zemřel v roce 2016 a na jeho dráhu nyní navazuje jeho vnučka Kim. Druhý disk pak obsahuje nahrávky současných kapel a sólistů, Filipinců žijících v Americe, kteří z tradiční hudby čerpají, ale kombinují ji například s rockem nebo s elektronickou hudbou.¹⁶

Na zcela jiný styl hudby se zaměřuje kompilace *Pioneering Women of Bluegrass: The Definitive Edition*. Představuje Hazel Dickens a Alice Gerrard, americké bluegrassové zpěvačky a hudebnice, jedny z prvních žen, které se v tomto žánru prosadily. Obě byly uvedeny v roce 2017 do Bluegrassové síně slávy – první z nich už posmrtně, druhá měla v té době 83 let.¹⁷

Zásadních hudebních vydavatelství, která se cíleně – buď výhradně, nebo vedle jiných edičních linií – věnují reedicím a kompilacím starších nahrávek, je samozřejmě více. Francouzské vydavatelství **Buda Musique**¹⁸ se ve speciálních edicích zaměřuje na hudbu Etiopie a Tanzánie a Keni. Francouzská společnost **Wewantsounds**¹⁹ klade důraz na reedice zásadních nahrávek japonské hudby, často dříve mimo Japonsko nevydaných. Samostatnou kapitolu pak tvoří série *The Rough Guides* britského vydavatelství **World Music Network**, která mapuje hudbu podle zemí i žánrů.²⁰ Podobně se na kompilace hudby z různých zemí či kontinentů, na hudbu různých

16. Album je možné poslechnout a zakoupit na: <<https://folkways.si.edu/kulintang-kultura>>.

17. Album je dostupné z: <<https://folkways.si.edu/hazel-dickens-and-alice-gerrard/pioneering-women-of-bluegrass>>.

18. Viz <<https://www.budamusique.com/>>.

19. Viz <<https://wewantsounds.bandcamp.com>>.

20. Viz např. zajímavou tematickou kompilaci *The Rough Guide to the Klezmer Revolution* z roku 2008, která ukazuje různé moderní přístupy v práci s klezmerovým žánrem.

žánrů nebo na tematické výběry (např. *Hudba ze zemí vyvázejících kávu*) zaměřuje americké hudební vydavatelství **Putumayo**.

Zakladatel a dramaturg Putumaya **Dan Stoper** říká: „*Většinou na to, abych vybral deset nebo dvanáct písní na album, musím poslechnout třeba tisíc skladeb.*“ (Tesař 2019)²¹ A právě v tom je klíč úspěšných nahrávek „staré“ hudby. Nejde jen o to, vylovit z archivu nebo katalogu jiného vydavatelství zajímavý titul. Za úspěšnými reedičními nebo kompilačními tituly se skrývá jednak velká píle a invence těch, kteří za ním stojí, jednak často zajímavé příběhy – nejen z doby vzniku nahrávek, ale i ze současnosti, kdy sestavování těchto alb mnohdy připomíná dobrodružný román.

Internetové zdroje:

- „Analog Africa’s 10th Anniversary.“ *Analog Africa* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.analogafrica.com/the-story.html>>.
- Buda Musique* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.budamusique.com/>>.
- „Cameroon Garage Funk (Analog Africa Nr. 32).“ *Analog Africa* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://analogafrica.bandcamp.com/album/cameroon-garage-funk-analog-africa-nr-32>>.
- „Ecuadoriana - El Universo Paralelo de Polibio Mayorga 1969-1981 (Analog Africa No. 37).“ *Analog Africa* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://analogafrica.bandcamp.com/album/ecuatoriana-el-universo-paralelo-de-polibio-mayorga-1969-1981-analog-africa-no-37>>.
- „El Palmas Music.“ *Bandcamp* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://elpalmsmusic.bandcamp.com/>>.
- „Habibi Funk 013: The King Of Sudanese Jazz.“ *Bandcamp* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://habibifunkrecords.bandcamp.com/album/habibi-funk-013-the-king-of-sudanese-jazz>>.
- „Habibi Funk 016: Fine Anyway.“ *Bandcamp* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://habibifunkrecords.bandcamp.com/album/habibi-funk-016-fine-anyway-2>>.
- „Habibi Funk 024: The Father of Libyan Reggae.“ *Bandcamp* [online] [cit. 10. 7. 2023].

21. Rozhovor s Danem Stoperem vysílalo Radio Proglas v premiéře 10. 12. 2019 v 19.15. Celý rozhovor je jako audio nahrávka dostupný z: <<https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2019-12-10-19-15-00>>.

- Dostupné z: <<https://habibifunkrecords.bandcamp.com/album/habibi-funk-024-the-father-of-libyan-reggae>>.
- „Habibi Funk 026: Solidarity with Libya.“ *Bandcamp* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://habibifunkrecords.bandcamp.com/album/habibi-funk-026-solidarity-with-libya>>.
- „Kulintang Kultura: Danongan Kalanduyan and Gong Music of the Philippine Diaspora.“ *Smithsonian. Smithsonian Folkways Recordings* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://folkways.si.edu/kulintang-kultura>>.
- „Perú Selvático - Sonic Expedition into the Peruvian Amazon 1972-1986 (Analog Africa No.36).“ *Analog Africa* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://analogafrica.bandcamp.com/album/per-selv-tico-sonic-expedition-into-the-peruvian-amazon-1972-1986-analog-africa-no-36>>.
- „Pioneering Women of Bluegrass: The Definitive Edition.“ *Folkways* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://folkways.si.edu/hazel-dickens-and-alice-gerrard/pioneering-women-of-bluegrass>>.
- „Saturno 2000 - La Rebajada de Los Sonideros 1962-1983 (Analog Africa Nr. 34).“ *Analog Africa* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://analogafrica.bandcamp.com/album/saturno-2000-la-rebajada-de-los-sonideros-1962-1983-analog-africa-nr-34>>.
- Smithsonian. Smithsonian Folkways Recordings* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://folkways.si.edu/>>.
- Tesař, Milan 2019: „Představujeme vydavatelství Putumayo.“ *Hudební rozhovory* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2019-12-10-19-15-00/>>.
- „Wewantsounds.“ *Bandcamp* [online] [cit. 10. 7. 2023]. Dostupné z: <<https://wewantsounds.bandcamp.com>>.

Summary

Analog Africa, Habibi Funk... and Others

In the era of the internet and music streaming platforms, not all the interesting music created and released, especially in the 20th century, is readily accessible. Many recordings are hidden away on tapes and vinyl records in antique shops or private collections, often gathering dust. This paper highlights several global music labels that focus on releasing such forgotten musical treasures, either through reissues of original records (often originally released only in their home country) or through compilations. Thanks to the internet, these recordings can now reach enthusiasts anywhere in the world. Music journalists, experts, and ordinary listeners are reintroduced to collections of music from the Arab world, the tropics of Latin America, the islands of East Asia, or equatorial Africa. Interesting music was created in the past in all these places, each with equally fascinating stories. Today, thanks to companies like Habibi Funk, Analog Africa, or Smithsonian Folkways, these stories can resonate with more and more people.

Key words: Music compilations; music reissues; world music; music fusions; music archives

FOLKWAYS RECORDS: RIGHT NOW IS THE PAST – AND THE FUTURE

Matthew Sweney

Folkways Records was founded by Moses “Moe” Asch (b. Warsaw, 1905 – d. New York, 1986; son of famed Polish-Jewish writer Sholem Asch) in New York in 1948, and he ran the record label until his death, issuing an incredible 2,168 titles – an average of *more than one new title every week for 36 years*.¹ It was not his first phonograph record company. Moe Asch had a degree in radio electronics from Germany, where he studied in the 1920s, later moving to New York permanently, where he worked under the legendary electronics inventor Lee de Forest and then for RCA records, and afterwards started his own firm, Radio Laboratories, in the 1930s (Olmstead 1999: 40).²

His first record company, Asch Records, was founded in 1940 and lasted until 1948, when it went bankrupt.³ Asch Records was eclectic; e.g., it was the only source of Yiddish recordings in the USA during World War 2, as well as the sole US distributor

1. The breadth and depth of this output could not possibly be covered in anything less than a massive, book-length monograph. I will refer to it only generally.
2. Olmstead’s doctoral dissertation *‘We Shall Overcome’: Economic Stress, Articulation and the Life of Folkways Records and Service Corp., 1948–1969* is the primary source on the history of Folkways Records, and it forms the basis of his book *Folkways Records: Moses Asch and His Encyclopedia of Sound* (Routledge, 2013). As his dissertation supervisor was Moe Asch’s son Michael, the information can be considered reliable, though overwhelmingly positive. I personally would like to know what artists like Woody Guthrie thought of their music being repackaged and sold by Asch repeatedly, over decades, and whether they continued to receive royalties; and if so, at what rates. The dissertation does state that Asch supported the Seeger family, including concert promotion, for many years (p. 105–106). Yet Olmstead quotes Pete Seeger, who asked Asch if it were true that he paid other artists a flat 100-dollar fee to use their work in perpetuity, which Asch admitted was mostly true – for on the other hand, whatever profits Asch made went back into the company, to produce and distribute artists (and genres) who were not and never would be “bestsellers”, but who probably would never have had their work produced and distributed – not just nationally, but internationally – without Asch (p. 181).
3. The bankruptcy primarily had to do with DISC issuing a Nat King Cole 1946 Christmas album, only to suffer a post-war lack of shellac, which meant the records did not get

of recordings from the Soviet Union (an important ally) during the war. Asch also founded DISC Company of America in 1945, another precursor to Folkways.

The three are intertwined because Asch was the sole owner of all three, and he also kept the physical master recordings (and the rights, in the vast majority of cases) to reproduce them. However, it is Folkways Records which became the legendary source of folk/blues/world music from its inception until the present day. I can think of no American folk/blues/world music fan or musician who does not own a Folkways recording – and if they don't now, they surely will. As recognition of his accomplishments, Moe Asch was elected posthumously to the Blues Hall of Fame in 2019.

Asch was not only technically-savvy, but he was also innovative: starting with DISC and continuing with Folkways, he was quick to use the new LP format, his was one of the first record companies to use cover art, and one of the first to produce liner notes for its records, providing scholarly information and background (what today we might call ethnomusicology) to those who bought the records (Olmstead 1999: 53).⁴

He also had good (and rather omnivorous) taste, which he dated to picking up a copy of John A. Lomax's book *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* (1922) in a West Bank bookstall in Paris in 1923 (Olmstead 1999: 40). Asch had an appreciation for country, jazz, blues, calypso, folk, "primitive" (mostly what we would now call "world music"), spoken word, soundscapes, educational discs, etc. – even rock (Folkways released *The Fugs*). His recordings of artists are now part of the Great American Songbook – classics by the likes of Woody Guthrie, Lead Belly, and Pete Seeger.⁵ And he also recorded oddities, e.g. *Snoopycat – The Adventures of Marian*

to shops until January 1947 (Olmstead 1999: 64); and finally with Asch's "Jazz at the Philharmonic" series, also likely due to the high fee Cole asked for (\$10,000) – and got (Olmstead 1999: 57). These were lessons not lost on Asch: 1) Keep to small, safe production runs; and 2) Keep with small, "hungry" artists.

4. All the liner notes have been archived by Smithsonian Folkways and are available for free download (see Sources): an astounding archive for musicologists, musicians, and fans.
5. Cf. for example the Wikipedia entry on Woody Guthrie's Asch recordings (recorded 1944–49): <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Asch_Recordings>.

Anderson's Cat Snoopy by the opera great (Folkways FC7770, 1963); and Bob Dylan as his blues persona “Blind Boy Grunt” in the 1960s, although the sessions could not be released due to Dylan’s contract with Columbia Records (Olmstead 1999: 85), just to name two.

Asch’s sales techniques were also innovative, focussing on schools and small record shops, as well as mail order. He kept his business small: just himself, a full-time secretary, an outside accountant, and outside salesmen.⁶

His insistence that no Folkways record ever went out of print was not only unique, but unprecedented, and impossible to match. He was able to do this by pressing records in small batches, with small companies. And his philosophy behind Folkways remains in place to this day: you can order a copy of any Folkways record ever made – though now mainly in digital form. In this respect, Folkways’ output is something like a hologram, unchanging and intact, with surprising depth. You can go back into the past, right now, and sample what other artists heard in their day to find out what influenced them: for example, where did the 1950s Liverpool skiffle band The Quarrymen stumble upon “skiffle” music? From Folkways FA2610: *American Skiffle Bands* (1957). You can download that same album yourself today and imagine you are teenage George Harrison, and how that might have helped make you into a future Beatle.

It could be argued that had it not been for Moe Asch and Folkways, there would have been no “folk revival” in the USA or in the UK, as Folkways was the only place for contemporary folk and blues performers such as Woody Guthrie and Lead Belly to initially get recorded and released, and also the place for significant re-issues of “lost” recordings – most famously Harry Smith’s monumental, seminal *Anthology of American Folk Music* (FP 251, 252, 253; 1952): “[The] Anthology was our bible... We all knew every word of every song on it, including the ones we hated,” said folksinger Dave Van Ronk.⁷

6. Olmstead (1999: 102) states that hard-working and shrewd sales representative Larry Sockell was crucial to Folkways’ success.

7. See *Smithsonian* <<https://folkways.si.edu/anthology-of-american-folk-music/african-american-music-blues-old-time/music/album/smithsonian>>

It was, to all intents and purposes, what we now would call a “bootleg”, as Asch did not own the rights to any of the recordings on Smith’s *Anthology*; nevertheless, he had contacts with record companies and insider knowledge that the record companies who recorded the obscure 78 RPM discs in Smith’s selection probably no longer had the masters. So Folkways “lo-fi” version could not be bettered in terms of quality, and would barely register on the big companies’ radar: it was not a bestseller on its first release.⁸ And yet, “Wherever I go, the first thing they ask me, is [...] ‘Is the Anthology of American Folk Music still in print?’ Yes!!” (Asch 1961; quoted in Smithsonian Folkways 1997: unpaginated).

Asch was a visionary, but his relationship to the artists he recorded and published is a complicated one. His first record company went bankrupt on gambles to make a lot of money (see fn 3), so he decided to keep his business expenses as low as possible – including low or non-payment of royalties (see fn 2) and holding on to the master recordings. This is usually considered the practice of the worst thieves in the music business – it’s enough to vex billionaires such as Paul McCartney and Taylor Swift; but it also cheated artists living hand-to-mouth.

To avoid taxes, Asch marketed his records as “educational” recordings – selling them to schools and museums directly, and at educational conferences – which in a sense they were; but most importantly, educational materials are exempt from excise and warehousing taxes. This is what allowed Folkways to keep their records in stock, for decades at a time.

It is complicated. Folkways records certainly were educational – many were produced by educators and experts in their field. In addition to obviously educational releases such as *Speech after the Removal of the Larynx* (FX 6134, 1964), there are releases such as *Folk Songs of Maine* (FH 5323, 1959) by Edward “Sandy”

8. Rights were negotiated only after Asch’s death by the Smithsonian Institution, which then registered “Anthology of American Music” as a trademark (!). Cf. the entry at Wikipedia: <https://en.wikipedia.org/wiki/Anthology_of_American_Folk_Music> [accessed 10. 7. 2023]. Amazingly, Olmstead does not mention it – one of the landmarks in the history of American folk music – in his dissertation on Folkways at all (!).



Ives.⁹ The album is the result of the songs Ives collected in Maine (my home state) in the 1950s, most of them logging songs and sea shanties one hundred years older or more, then pieced together and recorded by Sandy himself, singing and accompanying himself on guitar. He also wrote the expert liner notes. It was an album that Sandy Ives paid for out of his own pocket, for fifty dollars. But rather than having been taken advantage of, he considered it the best fifty dollars he ever spent. It made his reputation: he went on to found the Northeast Archives of Folklore and Oral History at the University of Maine. The album preserved for posterity a group of songs about ways of life which have vanished. It defines Maine culturally. And any person or school or museum who was interested could buy it, at a low price, forever.

These are songs as social capital, in the sense that Jiří Plocek (2022: 266–277) describes. And I would argue recordings of human work in general – as Folkways also produced and distributed spoken word and instructional recordings – are social capital. The situation with Asch was very complex, as he was not a socialist in the sense of sociocultural capital rightly belonging to the state. For example, he was furious that the new state of Israel declared Jewish songs its

9. Sandy Ives was a mentor of mine, and my former boss at the Northeast Archives of Folklore and Oral History, in Orono, USA. There is a direct line (a folk way?) which runs from Moe Asch to Sandy Ives, through me, to Náměšť nad Oslavou.

property (Olmstead 1999: 153). Nevertheless, Folkways as a body of work had (and has) tremendous social capital, as a historical repository of work, as a source of inspiration to musicians, as a source of pleasure to listeners; and in a twist of historical fate, after Asch's death it was bought and taken over by the Smithsonian Institution, the national museum of the USA.

In Tony Olmstead's opinion, Folkways operated as a "value converter" for this social capital (Olmstead 1999: 181). Asch was not greedy, paying his own salary last, after paying the bills and employees (ibid: 187); he was a true believer in Folkway's mission. Olmstead also discusses Folkways as a "spatial translator" (ibid: 181–182) – it imported world music to the USA, and it exported American music to the world, with distributors in the UK and Europe. As Rafael José de Menezes Bastos has put it, "Asch's career [...] culminated in his probable standing as the most important individual cultural broker of traditional music in the world" (Menezes Bastos 2007: 86). One could make a very good argument that the "folk revival" of the 1950s and 1960s in the USA and UK would not have happened without Folkways.

In 1987, the year after Asch's death, the Smithsonian Institution acquired Folkways: as mentioned, all its 2,168 titles remain "in print", available for download. (It is not the only such label Smithsonian Folkways has acquired – e.g. Monitor Records, another New York record label, founded in 1956, which specialised in music from countries behind the Iron Curtain – including Czechoslovakia.)

Smithsonian Folkways' mission is not only about preserving the past, but definitely about making it "new": the label continues to be a major force on the folk music scene, releasing albums by cutting-edge folk musicians of today, such as Jake Blount. (And it pays them royalties!).

Jake Blount (b. 1995) is a young Black American multi-instrumental genre-queer musician, whose album *The New Faith* (SFW40247, 2022) "tells an Afrofuturist story set in a far-future world devastated by climate change"¹⁰ where the survivors meet

10. See Smithsonian <<https://folkways.si.edu/jake-blount/the-new-faith>> [accessed 10. 7. 2023].



and sing spirituals – standards – with traditional instruments, but in a futuristic soundscape. Blount could probably find a more “commercial” record label, but he records there due to the past tradition – for example, Asch released Josh White’s albums of spirituals, preserving the spiritual tradition – and due to the future – like White’s, Blount’s recordings will be secure, available as long as the Smithsonian is here. His “post-modern” spirituals are further proof that folk music continues to matter to people: it has never been “retro”, it still has meaning and import.

Let us close with Moe’s own words:

As Director, I have tried to create an atmosphere where all recordings are treated equally regardless of the sales statistics. My obligation is to see that Folkways remains a depository of the sounds and music of the world and that these remain available to all. The real owners of Folkways Records are the people that perform and create what we have recorded and not the people that issue and sell the product. The obligation of the company is to maintain the office, the warehouse, the billing and collection of funds, to pay the rent and telephone, etc. Folkways succeeds when it becomes the invisible conduit from the world to the ears of human beings.

Moses Asch, “Folkways Records
– A Declaration of Purpose” (1980s)¹¹

11. Excerpt, qtd in Olmstead, p. i.

Bibliography:

- de MENEZES BASTOS, Rafael José. 2007. Moses Asch's contribution to American ethnomusicology or, *utility and toy, authenticity and entertainment* in a United State. Toward an Anthropological History of Folkways Records. *VIBRANT: Virtual Brazilian Anthropology* 4 (2): 83–96.
- OLMSTEAD, Anthony Allan. 1999. *'We Shall Overcome': Economic Stress, Articulation and the Life of Folkways Records and Service Corp., 1948–1969*. PhD. Dissertation. University of Alberta. Dissertation supervisor: Michael Asch (son of Moe!).
- PLOCEK, Jiří. 2022. *Píseň jako symbol. Po stopách fenoménu lidské kultury*. Prague: Galén.
- SMITHSONIAN FOLKWAYS. 1997. "A Booklet of Essays, Appreciations, and Annotations Pertaining to the Anthology of American Folk Music." Liner notes (SFW40090).

Audio Sources

- BLOUNT, Jake. 2022. *The New Faith*. Smithsonian Folkways SFW40247.
- IVES, Edward "Sandy". 1959. *Folk Songs of Maine*. Folkways FH 5323.
- SMITH, Harry. 1952. *Anthology of American Folk Music*. Folkways FP 251, FP 252, FP 253.

Electronic sources:

- SMITHSONIAN FOLKWAYS RECORDS catalogue (and liner notes repository – free pdf downloads!): <https://folkways.si.edu/catalog>.

Summary

Folkways Records was founded by Moses Asch in New York in 1948, and he ran the record label and music publishing house until his death, issuing an incredible 2,168 titles – more than one a month, for 36 years. It could be argued that had it not been for Asch and Folkways, there would have been no “folk revival” in the USA or UK, as Folkways was the only place for “unknown” contemporary performers such as Woody Guthrie and Lead Belly, and the place for significant re-issues of “lost” recordings – like Harry Smith’s seminal *Anthology of American Folk Music* (1952), for which Folkways did not have the rights. Folkways was also a source for world music. The Smithsonian Institution acquired Folkways in 1987: all 2,168 titles remain “in print”, available for download. The past can still be accessed in its entirety, like a hologram. Smithsonian Folkways’ mission is not only about preserving the past, but about making it “new”: the label continues to be a major force, releasing albums by “cutting-edge” folk musicians of today – like Jake Blount, whose album *The New Faith* (2022) “tells an Afrofuturist story set in a far-future world devastated by climate change” where the survivors meet and sing spirituals – standards – with traditional instruments, but in a futuristic soundscape. Folk music has never been “retro”.

Key words: Moe Asch; Folkways; Smithsonian Folkways; Anthology of American Folk Music; social capital; Jake Blount

NOVÉ CESTY K NEDÁVNÉ HUDBĚ: ARCHIVY, DOKUMENTAČNÍ CENTRA A MUZEA VZTAHUJÍCÍ SE K ČESKÉ POPULÁRNÍ HUDBĚ

Aleš Opekar

I nověji vzniklá hudba potřebuje nacházet cesty ke své historii, k uchování kořenů, zdrojů a pramenů, které mohou nenávratně pomíjet. Zvláště, nebyla-li v době svého rozkvětu reflektována oficiálními médii. Zkoumání populární hudby v českém prostředí má relativně dlouhou historii, neprobíhalo ale soustavně. V různých historických etapách je iniciovaly různé badatelské skupiny a instituce příslušející k různým oblastem vědy. Podobně nesystematicky a ojediněle vznikaly i různé sbírky a dílčí archivy týkající se populární hudby. Jádrem této stati je komentovaný přehled nových organizací, které vznikly po roce 1989 většinou jako občanské iniciativy z důvodu neexistence státní instituce, která by pečovala o archiválie týkající se populární hudby nebo neoficiální kultury předchozí éry. Vynechán nebude ani historický kontext a malé srovnání se situací v zahraničí.

V první české knížce o jazzu uvádí její autor E. F. Burian kapitolu „Prameny“, v níž vypisuje zdroje, které měl dispozici, zejména knížky, nahrávky a hudebniny (Burian 1928: 181). Každý zájemce o tehdejší populární hudbu byl nucen být zároveň sběratelem s vlastním archivem. Generace autorů textů o moderní populární hudbě 30. let 20. století vzešla, jak vyvozuje Petr Vidomus na příkladu jazzového publicisty Emanuela Uggé, „z prostředí zarytých fanoušků a sběratelů starých desek“ (Vidomus 1922: 3).

Nacistická okupace a komunistický režim pak tyto aktivity zmrazily a sešněrovaly cenzurou. Po roce 1948 je sice potlačováno vše, co přichází z kapitalistického Západu (v čele s populární hudbou), ale na druhou stranu jsou podporovány možnosti sběru, výzkumu a edic hudby lidové a v jejím stínu i hudby pololidové. Zde bylo možno navázat na meziválečné práce Bedřicha Václavka a Roberta Smetany, kteří poukazovali na kulturní a sociální

význam písní kramářských, zlidovělých i produktů městského folkloru. Josef Kotek a Ivan Poledňák v této souvislosti připomínají antologie *České písně kramářské* (1937), *Český národní zpěvník* (1940) a *České písně zlidovělé* (1955) (Kotek – Poledňák 1983: 301–302). Na tyto aktivity navázali Vladimír Karbusický a Václav Pletka se svým edičním zájmem o *Dělnické písně* (1958) a *Kabaretní písničky* (1961). Zároveň se v dalších institucích dařilo rozvíjet archivní činnost zaměřenou na jinou než klasickou – vážnou hudbu.

Tradiční české instituce¹

Jednou z nejstarších institucí, v jejichž fondech lze nalézt prameny spjaté s historií populární kultury, je dnešní Etnologický ústav Akademie věd České republiky. Jeho historie svým způsobem sahá až do roku 1905, kdy v rámci sběratelsko-edičního podniku *Lidová píseň v Rakousku* (*Das Volkslied in Österreich*) vznikly dva pracovní výbory pro sběr české lidové písně (jeden pro Čechy, druhý pro Moravu a Slezsko). O rok později vznikly podobně také dva pracovní výbory pro sběr německé lidové písně. Po vzniku Československé republiky se oba někdejší české pracovní výbory transformovaly do nově vzniklého Státního ústavu pro lidovou píseň, do něhož později přibyl i výbor slovenský a německý.² Od roku 1953 se z někdejšího Státního ústavu pro lidovou píseň stal Kabinet pro lidovou píseň a dále vznikl Kabinet pro národopis. Jejich sloučením vznikl v roce 1954 Ústav pro etnografii a folkloristiku Československé akademie věd, dne 1. 10. 1999 přejmenovaný na Etnologický ústav Akademie věd České republiky. Díky historickým okolnostem tato instituce ve svých depozitářích disponuje nejobsáhlejšími sbírkami folklorních písní z českých zemí, a to

1. Pro názorný přehled hudebních muzeí u nás i ve světě, včetně rovnocenného zaměření na jinou než vážnou hudbu viz též distanční studijní text Úvod do hudební muzeologie (Zapletal – Haničáková 2019).

2. K aktivitám německého výboru viz Ulrychová, Marta 2020: Hledaný „modus vivendi“ německého výboru Státního ústavu pro lidovou píseň v podmínkách Československé republiky a jeho působení na Slovensku. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a prostor*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 37–49.

včetně písní dělnických, kramářských, zlidovělých a tzv. lidovek – typického komerčního písňového produktu.³ Množství materiálu bylo zveřejněno v tištěných i zvukových edicích, z nichž jmenujme alespoň poslední publikaci věnovanou výzkumu hornických písní na Kladensku v letech 1953–1959 a reflektující v mnoha ohledech právě dobou populární hudbu (viz Kratochvíl 2022).

Nejstarší česká instituce muzejního typu, Národní muzeum, buduje obsáhlé sbírky od svých kořenů v roce 1818, avšak až do roku 2008 nemělo oddělení, které by se systematicky zabývalo populární hudbou. Jeho některé složky nicméně archivovaly mnohé důležité položky z této oblasti, např. sbírky týkající se mimoevropských kultur (Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur, které též spravuje unikátní sbírku 500 gramodesek Karla Čapka s populární, vážnou i lidovou hudbou z nejrůznějších koutů světa) nebo kramářské písně (knihovní složky Národního musea) nebo archiválie týkající se Jaroslava Ježka a R. A. Dvorského (České muzeum hudby, dříve Muzeum české hudby). Kořeny budování Národopisného muzea (složky Historického muzea spadajícího též pod Národní muzeum) v Letohrádku Kinských sahají k počátku 20. století,⁴ nicméně na zpracování novodobé tematiky si muselo též počkat do roku 2018. Počátkem budování sbírky k trampské hudbě a trampskému hnutí byla výstava *Století trampingu*.⁵ Sbírkou dnes čítá přes 8 000 položek od období tzv. první republiky až po současnost. Základem sbírky bývá v takových situacích souběh darů či pozůstalostí, které vyprovokují založení fondu a konání první výstavy na dané téma. Nejinak tomu bylo i v případě následujících stálých expozic: ta s názvem *Tramping stále žije ... nejen v dolním Posázaví* v Regionálním muzeu

3. Blíže viz Tyllner – Suchomelová eds. 2005: 11–44.

4. Viz „Historie Národopisného muzea.“ *Národní muzeum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.nm.cz/navstivte-nas/objekty/narodopisne-muzeum-narodniho-muzea>>. Pro snazší otevírání velkého množství internetových odkazů v tomto článku, doporučujeme číst jeho pdf verzi, dostupnou ke stažení na stránkách <<https://www.folkoveprazdniny.cz/program/kolokvium>>.

5. Viz „Století trampingu.“ *Národní muzeum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.nm.cz/historicke-muzeum/stoleti-trampingu>>.

v Jílovém u Prahy vznikla v březnu 2023 především díky pozůstalosti pražského písničkáře Tonyho Linharta⁶ a *Trampské muzeum* na zámku Doudleby nad Orlicí bylo otevřeno v dubnu 2023 jako ukotvení původně mobilní sbírky trampa a organizátora z Holic Jiřího „Freda“ Jedličky⁷.

Moravské zemské muzeum v Brně, založené ještě před vznikem Československa, se teprve zhruba po roce 2010 otvíralo novějšími tématům, ať již šlo o mapování kultury „antitotalitního zaměření“⁸, o častější pořádání výstav věnovaných mimoevropským kulturám nebo o přebírání a zpracovávání pozůstalostí z oblasti moravské populární hudby – např. pozůstalost po brněnském jazzovém trumpetistovi Jaromíru Hniličkovi (Urbanovičová 2023). K moravským institucím dotýkajícím se z části hudební tematiky z oblasti jiné než klasické hudby, patří též Muzeum romské kultury, založené v Brně 1991 (a od 2005 fungující jako státní příspěvková organizace). Mezi sbírkové fondy o necelých 30 000 položkách patří též audiodokumentace a videodokumentace.⁹

Letitou institucí s vlastními databázemi je rovněž Hudební informační středisko, formující se v rámci Českého hudebního fondu od počátku 60. let 20. století. Jeho databáze – partitury a nahrávky vydaných, ale i nevydaných děl, výstřižkový archiv a další související informace – byly od počátku zaměřeny na vážnou hudbu vznikající po roce 1945. Až v poslední době středisko

6. Včetně exponátů po Bobu Hurikánovi, Jarky Mottla, Gézi Včeličky a dalších. Viz „Tramping stále žije!“ *Regionální muzeum v Jílovém u Prahy* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<http://www.muzeumjilove.cz/expozice/tramping-a-priroda-dolního-posazavi/>>.

7. Viz „Nová expozice v sýpce: Trampské muzeum!“ *Zámek Doudleby nad Orlicí* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.zamek-doudleby.cz/cs/prakticke-info/novinky/01252>> nebo prezentace na YouTube kanálu Trampskou stopou – „Návštěva Trampského muzea v Doudlebech nad Orlicí.“ *YouTube* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=hZTrffzdUXw>>.

8. Viz „Oddělení dějin kultury antitotalitního zaměření (ODKAZ).“ *Moravské zemské muzeum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.mzm.cz/odkaz>>.

9. Viz *Muzeum romské kultury* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.rommuz.cz/cs/>>. Pražská, více komunitně zaměřená pobočka Centrum Romů a Sintů v Praze vznikla v roce 2020 (srov. <https://www.rommuz.cz/cs/praha/>).

zaměřuje svou pozornost i na oblast jazzu a populární hudby, pokud se jedná o rozsáhlejší kompozice.¹⁰

Pozornosti zájemce o studium populární hudby by neměly ujít ani státní územní archivy (krajské, okresní, městské) či archivní fondy v našich největších veřejnoprávních médiích – rozhlasu a televizi. Archiv Českého rozhlasu byl založen již v období 1927–28,¹¹ v roce 1954 byl institucionalizován jako Ústřední archiv. Od roku 1959 sídlil na zámku v Přerově nad Labem, odkud byl v roce 2000 přestěhován do tehdy nového Studiového domu v Římské ulici v Praze. Zvukové fondy, představující na 350 tisíc hodin dokumentů, se rozdělují na Archivní fond (staré dokumenty, autentické záznamy a podobně), Dokumentační fond (rozhlasová výroba), Hudební fond (snímky trvalé kulturně historické hodnoty od roku 1945), Archiv stereo, Kořistní fond (hodnotné hudební snímky i další záznamy z vysílání Říšského rozhlasu) a další menší fondy. Gramoarchiv uchovává přes 150 tisíc gramodesek a CD. S hudbou samozřejmě souvisí i další fondy, např. hudebniny, staré tisky a rukopisy nebo fotosbírka. Zájemcům o studium archivů je v pražské budově Českého rozhlasu v Římské ulici 13 k dispozici badatelná. Její služby se řídí Badatelským řádem a podléhají zpoplatnění.¹²

Také Česká televize má na Kavčích Horách svou badatelnou, využívanou především televizními tvůrci. Umožňuje však po dohodě i přístup studentům a dalším badatelům. Odborné veřejnosti jsou k dispozici prostory, kde má zájemce možnost získat informace o pořadech ČT vyhledáváním v databázích; pokud má pořad náhledovou kopii či kopii v digitálním archivu, je možná i prezenční projekce.¹³

10. Viz *Hudební informační středisko* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.musica.cz/>> a jejich odnož MUSICBASE (<https://www.musicbase.cz/>).

11. Srov. např. „O nás.“ Český rozhlas [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://informace.rozhlas.cz/o-nas-7965109>>.

12. Viz „Služby archivu.“ Český rozhlas [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://informace.rozhlas.cz/sluzby-archivu-7965113>>. Podobně můžeme dohledávat informace a studovat archiválie v Českém rozhlasu Brno, Plzeň a v dalších regionálních pobočkách.

13. Viz „Přístup do archivů ČT.“ Česká televize [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/archiv-a-programove-fondy-ct/pristup/>>.

Stručný pohled do zahraniční

Jak mapují a zpřístupňují starší populární kulturu v zahraničí? Nejdále jsou nepřekvapivě v zemích s vysoce rozvinutým šoubyznysem ovlivňujícím vývoj populární hudby po celém světě, tedy zejména v USA a ve Velké Británii. Připomeňme principiální aktivity sběratelů Johna Lomaxe, jeho syna Alana a jejich následovníků a obsáhlý **Archive of American Folk Song** v Kongresové knihovně. V USA chybí naopak tradice staré klasické hudby jako takové, tím snáze vznikala v průběhu druhé poloviny 20. století a dodnes vzniká řada archivních a výstavních institucí, lokalizovaných zpravidla dle výskytu a rozvoje toho či onoho žánru. Nepřekvapí tedy, že jazzové archivy najdeme v New Orleansu, sbírky o blues v Memphisu a o country hudbě v Nashvillu. Pomiňme v tomto okamžiku fenomén hard rock café s dekoracemi restauračního prostředí odkazujícími k hudebním nástrojům a předmětům známých hudebníků, často neověřitelného původu, pomiňme i četná (soukromá) muzea zaměřující se výhradně na kostýmní a jiná povrchní memorabilia. Cílem zde nemůže být ani kompletní soupis, výběrový přehled je však výmluvný.

K nejstarším americkým institucím tohoto typu patří **Indiana University Folklore Archives**, založený v roce 1956 a obsahující i řadu položek z oblasti pop kultury,¹⁴ a **Hogan Archive of New Orleans Music and New Orleans Jazz**, který byl založen při Tulane University v roce 1958. Ten je jedinečný mj. kolekcí orální historie čítající přes 2 000 nahrávek interview s osobnostmi jazzové scény z období 1948–1997.¹⁵ Ve městě se ještě nachází **New Orleans Jazz Museum** se svou digitalizovanou sbírkou nahrávek či interaktivní a edukativními programy.¹⁶

14. Viz *Indiana University Archives* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <https://webapp1.dlib.indiana.edu/findingaids/view?doc.view=entire_text&docId=InU-Ar-VAD8332>.

15. Viz *Hogan Archive of New Orleans Music and New Orleans Jazz* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://library.tulane.edu/locations/tusc/hogan-archive-new-orleans-music-new-orleans-jazz#hogan-archive-holdings>>.

16. Viz *New Orleans Jazz Museum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://nolajazzmuseum.org/about>>.

V roce 1979 bylo založeno **Delta Blues Museum** v Clarksdale se sbírkami artefaktů, hudebních nástrojů, nahrávek a obrazových památek, se zvláštním zřetelem k některým osobnostem počínaje rodáky Muddy Watersem nebo John Lee Hookerem.¹⁷ V Memphisu lze navštívit jak nonprofitní organizaci **Center for Southern Folklore**, která od roku 1972 ošetřuje a propaguje hudbu amerického Jihu a pyšní se multimediálními sbírkami označenými před léty jako „nejobsáhlejší archiv etnografických materiálů v zemi“,¹⁸ tak třeba i topografické pamětihodnosti jako někdejší **Daisy Theatre**, pamatující bluesové koncerty, studio **Sun** nebo **Graceland** – dům Elvise Presleyho.

V USA bývají muzejní instituce často nazývány „síní slávy“, ne vždy jde pouze o nablýskanou povrchní ceremonii. Dochází v nich k uvádění osobností do pomyslné slavobrány, avšak zařízení bývá zároveň doplněno o seriózní akvizice, databáze a výstavy. To je i případ **Memphis Music Hall of Fame** v Memphisu,¹⁹ **Country Music Hall of Fame and Museum** v Nashvillu²⁰ nebo **Rock & Roll Hall of Fame** v Clevelandu²¹. K mnohem překvapivějším „nalezištím“ archivních sbírek patří na první pohled nenápadná univerzitní centra, např. univerzita v Bowling Green – s více než milionem položek je její **Music Library & Bill Schurk Sound Archives** (MLBSSA) největší sbírkou populární hudby v akademické knihovně v Severní Americe. Sbírkou zvukových nosičů doplňují knihy, partitury, videa, obtížně dostupná periodika, fanziny, propagační materiály a další.²²

17. Viz *Delta Blues Museum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.deltabluesmuseum.org/>>.

18. Viz „Multimedia Archives.“ *Centre for Southern Folklore* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.southernfolklore.com/archives/>>.

19. Viz *Memphis Music Hall of Fame* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://memphismusichalloffame.com/museum/>>.

20. Viz *Country Music Hall of Fame and Museum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.countrymusicalloffame.org/about/>>.

21. Viz *Rock & Roll Hall of Fame* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.rockhall.com/>>.

22. Viz *Music Library & Bill Schurk Sound Archives* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.bgsu.edu/library/music.html>>.

Jiná zařízení, která nestojí jen na sbírkách a archivech, ale snaží se primárně plnit edukační společenské poslání, stavějí na rozvíjení kreativity příchozích. Takovým podnikem je **Museum of Pop Culture** v Seattlu, založené v roce 2000 pod ještě příhodnějším názvem Experience Music Project a přejmenované v roce 2016.²³ Návštěvník se zde například může aktivně zapojit do hry na vybraný nástroj vybraného úseku známé skladby. Výchovná, motivační a inspirativní funkce je vlastní i pro muzejní a archivní centra dvou písničkářských osobností folkového hnutí, spravovaných George Kaiser Family Nadation v Tulse: **Woody Guthrie Center** bylo založeno v roce 2013 a jeho součástí je interaktivní muzeum a archiv s rukopisy, korespondencí, výstřižky, nahrávkami, fotografiemi a dalšími dokumenty, přístupnými badatelům po domluvě,²⁴ **Bob Dylan Center**, nacházející se poblíž, bylo založeno v říjnu 2022 a v podobném duchu široce dokumentuje umělcovu všestrannou tvorbu včetně méně známých výtvarných artefaktů.²⁵

V Evropě je podobných zařízení mnohem méně. Nepřekvapí, že město Liverpool se pyšní expozicí **The Beatles Story**²⁶ v liverpoolských přístavních docích nebo **Liverpool Beatles Museum**²⁷ s jednou z nejobsáhlejších sbírek týkající se činnosti skupiny. **British Music Experience**, zaměřené na interaktivním poznávání a prožívání výtvarných artefaktů britského hudebního průmyslu od roku 1944, vzniklo v roce 2009 původně v Londýně. Po pěti letech bylo zavřeno, v roce 2016 se jej ale podařilo opět oživit a přesunout do nového domova v Liverpoolu.²⁸ Londýn jako by podobné atrakce neměl zapotřebí. V roce 2001 se zbavil i jedné z velkých turistických atrakcí – **Rock Circusu**, který sice na bázi voskových figur, ale se

23. Viz *Museum of Pop Culture* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://mopop.org/>>.

24. Viz *Woody Guthrie Center* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://woodyguthriecenter.org/>>.

25. Viz *The Bob Dylan Center* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://bobdylancenter.com/>>.

26. Viz *The Beatles Story* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.beatlesstory.com/>>.

27. Viz *Liverpool Beatles Museum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://liverpoolbeatlesmuseum.com/>>.

28. Viz *British Music Experience* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.britishmusicexperience.com/>>.

značným informativním a edukativním backgroundem, prezentoval od roku 1989 historii světové populární hudby na Piccadilly Circus. Zůstává zde však sídlo obřího **British Library Sound Archive**, dříve British Institute of Recorded Sound, známého též jako National Sound Archive, jehož kořeny spadají až k roku 1905.²⁹ Pokud jde o kontinentální Evropu, největším muzeem a archivem zaměřeným na populární hudbu je se svou moderně technokratickou expozicí od roku 2004 **Rock'n'Popmuseum** v německém Gronau.³⁰ Zmínky o mnohých dalších evropských muzeích vlastnících alespoň z části sbírky z oblasti populární hudby můžeme dohledat v *Úvodu do hudební muzeologie* Miloše Zapletal a Markéty Haničákové (2019: 149–150), kde jsou také informace o dalších muzeích a výstavách v USA, výše nezmiňovaných (tamtéž: 147–149) i o některých podobných institucích mimo USA a Evropu (tamtéž: 150–151).

Novodobé české instituce po roce 1989

Cílená snaha zahrnout populární hudbu mezi předměty zájmu institucionalizovaného archivnictví a muzejnictví počala v České republice až v 90. letech 20. století na bázi spolkové činnosti (tehdy šlo o tzv. občanská sdružení).

První takovou společností byla nezávislá knihovna a čítárna **Libri prohibiti**, která vznikla pod taktovkou bývalého disidenta Jiřího Gruntoráda v říjnu 1990, a její audiovizuální oddělení v roce 1993. Sbírkou knihovny, trvale umístěné na Senovážném náměstí v Praze, tvoří fondy samizdatové a exilové literatury, archiv dokumentů, osobní fondy a audiovizuální oddělení. K roku 2023 je zde soustředěno a zpracováno přes 46 600 knihovních jednotek a přes 3 740 titulů periodik.³¹ Nahrávky nekonformní hudby a mluveného slova jsou soustředěny na více než 3 150 kazetách, 1 400 CD, 220 gramofonových deskách, 550 magnetofonových páscích a na

29. Viz „British Library, Sound Archive.“ *The National Archives* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/a/A13531725>>.

30. Viz *Rock'n'Popmuseum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://rock-popmuseum.de/>>.

31. Z výroční zprávy za rok 2022, dostupné z: <<https://cdn.libpro.cz/content/uploads/2023/09/3710-LP-Vyrocní-zprava-2022-CZ-v03-WEB.pdf>> [cit. 10. 10. 2023].

100 nahrávkách v čistě digitálním formátu. Na 1 250 kazetách a CD se nachází zvukové záznamy podzemních přednášek a seminářů. Součástí fondu Libri prohibiti jsou též videodokumenty a amatérská filmová produkce na více než 800 videokazetách a 1 300 DVD. Nahrávky byly získány většinou přímo od původců, tedy v nejlepší možné technické kvalitě. Původním záměrem bylo pořizovat kopie na stejné médium jako originál (např. pokud šlo o magnetofonové kazety, a to i kvůli podomácku vyráběným a výtvarně originálně zhotoveným obalům nosičů). Digitalizace ohrožených záznamů probíhá od roku 2010, zvuková CD jsou kompletně zálohována. Digitalizace nově získaných audiokazet a magnetofonových cívek pokračuje průběžně. Do konce roku 2021 bylo takto zpracováno přes 4 TB obrazového a více než 5 TB zvukového materiálu.

Souvisejícími obdobnými nestátními aktivitami, s menším podílem hudební tematiky, jsou **Československé dokumentační středisko, o. p. s.**, se sbírkami samizdatových knih, periodik a dalších textů³² a **Scriptum** – jeden z projektů Sdružení občanů Exodus v Plzni a Třemošné, která provozuje databázi českých samizdatových periodik na webu scriptum.cz.

Dalším spolkem, vzniklým v 90. letech jako občanské sdružení, je **Popmuseum** (do roku 2016 s oficiálním názvem Muzeum a archiv populární hudby).³⁴ Od svého ustavení v roce 1998 se soustřeďuje nejen na archivaci, ale též zpřístupnění archivních dokumentů veřejnosti. Zaměřuje se na veškerou českou a československou populární hudbu. Sbírá písemné dokumenty, nahrávky a audiovizuální záznamy, hudební nástroje a přístroje související s vývojem populární hudby, stejně jako memorabilie vztahující se k důležitým osobnostem či událostem, fotografie, plakáty, rukopisy z pozůstalostí, specializované knihy, hudebniny, kostýmy a další

32. Jeho kořeny sahají až k roku 1986, kdy v německém Hannoveru navázala skupina českých exulantů na dosavadní činnost historika Viléma Prečana. Od roku 2003 sídlí středisko v Nové budově Národního muzea. Viz Československé dokumentační středisko [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<http://www.csds.cz/cs/csds.html>>.

33. Kromě jiného je zde možné listovat naskenovanými čísly undergroundového časopisu *Vokno* (<https://scriptum.cz/cs/periodika/vokno>).

34. Prvotní cíle a aktivity obou sdružení, Libri prohibiti a Popmusea shrnuje Opekar 2002.

archiválie. Povodeň v srpnu 2002 poškodila část sbírek lokalizovaných v pražské Besední ulici a Popmuseum pak od roku 2005 našlo nové sídlo v menších prostorách v přízemí kulturního centra Kaštan v Praze 6. Zároveň spravuje depozitář v Horních Počernicích, druhou pražskou výstavní prostorou v hudebním klubu Vagon na Národní třídě a moravskou pobočku ve Štefánkově ulici v Brně.³⁵

K roku 2023 zahrnuje ikonografická část fondů Popmusea obsáhlý fotoarchiv (přes 2 000 fotografií), sbírku plakátů (cca 1 000 ks) a další obrazové materiály; fond trojrozměrných předmětů pak desítky hudebních nástrojů v bývalém Československu vyrobených, nebo používaných (kytary, baskytary, klávesy a další), aparatur nebo jejich částí, v neposlední řadě pak množství typických přehrávačů různých hudebních nosičů. Specializovaná knihovna má téměř 2000 publikací a řady základních periodik o populární hudbě od konce druhé světové války (*Jazz, Rytmus, Taneční hudba a jazz, Melodie, Gramorevue, Populár, Aktuality Melodie, Pop Music Express, Rock & Pop, Bulletin Jazz, Kruh*). Fundus časopisů výběrově doplňují některá zahraniční periodika 60.–90. let minulého století (*Rolling Stone, New Musical Express, Melody Maker*, periodika z bývalé Německé demokratické republiky, Spolkové republiky Německo či Polské lidové republiky) a odborný časopis *Popular Music* vydavatelství Cambridge University Press (1981–dosud).

Gramoarchiv čítá přes 8000 gramodesek a přes 100 hrajících pohlednic a fólií. V digitální podobě představuje tato sbírka zhruba 8 TB nahrávek ve formátech FLAC nebo MP3 v kvalitním rozlišení včetně naskenovaných obalů. Audioarchiv zahrnuje též koncertní a demo nahrávky českých rockových, folkových a jazzových skupin a interpretů především z období před rokem 1989, doplňkově též demonahrávky a koncertní bootlegy z období po roce 1989. K roku 2023 se ve sbírkách Popmusea nachází přes 2 000 digitalizovaných koncertů a demonahrávek ve formátu MP3, přičemž roční přírůstek je cca 200 ks. K řadě výstav vznikly a jsou publikovány na webu v rubrice Výstavy průvodní texty s širšími informacemi k tématu.

35. Podrobnou historii včetně přehled fondů a všech výstav viz výroční zprávy dostupné online na: <<https://www.popmuseum.cz/kontakty>>.

V roce 2000 vzniklo podle standardů obvyklých v zahraničí **Centrum orální historie** Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR.³⁶ Jeho cílem je základní výzkum nedávné minulosti prostřednictvím metody orální historie. Centrum není primárně zaměřené na hudbu, avšak některé jeho jednotlivé projekty se hudby významně dotýkají. Například projekt „Kulturní a společenské aktivity mladé generace a cesta k občanské společnosti“ obsahuje pět rozhovorů na téma punk (1999–2001), projekt „Společenské a politické aspekty existence a rozvoje nezávislých hudebních žánrů a trendů v Československu od 60. let do 1989“ obsahuje dvacet pět rozhovorů na téma rock (2006–2009), projekt „Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace: životopisná vyprávění“ obsahuje pět rozhovorů na téma management včetně oblasti pop music (2011–2015). Shromážděné databáze rozhovorů byly již mnohokrát využity pro knižní výstupy badatelů Ústavu pro soudobé dějiny (např. Vaněk 2010; Vaněk – Krátká eds. 2014), jsou však také k dispozici dalším zájemcům z řad odborné veřejnosti, kteří se zaregistrují jako badatelé. Badatelský řád a další podmínky přístupu k digitálním sbírkám i k presenčnímu studiu jsou uvedeny na ústavním webu.³⁷

Od roku 2008 má své orálněhistorické projekty též magisterský program pracoviště **Orální historie – soudobé dějiny** při Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy.³⁸ Odsud vzešly publikované monografie např. z pera specialisty na žánr folkové hudby Přemysla Houdy nebo mnohé magisterské diplomové práce na různá témata, např. Československé hudební elity na přelomu 80. a 90. let (autor František Matějček, 2012), *Role žen v historii českého punku* (autorka Jana Římanová, 2015) nebo *Subkultura fanoušků Depeche Mode* (Josef Kubík, 2018).

Když sen na počátku 21. století podařilo Národním muzeu překonat obtíže spojené s restitucemi prostor a dalšími restrukturalizacemi,

36. Podrobněji viz „O nás.“ *Centrum orální historie Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<http://www.coh.usd.cas.cz/o-nas/>>.

37. Viz „Sbírka rozhovorů.“ *Centrum orální historie Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<http://www.coh.usd.cas.cz/sbirky-rozhovoru/>>.

38. Viz „O našem studijním programu.“ *Orální historie – soudobé dějiny* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://ohsd.fhs.cuni.cz/OHSD-85.html>>.

ustavila jedna z jeho složek, České muzeum hudby, nové oddělení specializované na populární hudbu. **Centrum pro dokumentaci populární hudby a nových médií** vzniklo v roce 2008 s cílem shromažďovat, uchovávat a odborně zhodnocovat cenné hudební a související prameny v oblasti populární hudby na území českých zemí, včetně domácí recepce zahraniční populární hudby, dále zahraničních aktivit osob či institucí pocházejících z českých zemí a také dokumentace typických mechanismů „prožívání“ scény.³⁹ Sbírkotvorná činnost oddělení je součástí koncepce celého Českého muzea hudby, disponuje tedy fondy ostatních oddělení. Hudební oddělení Národního muzea vzniklo teprve v roce 1946⁴⁰ a v současné době je jeho sbírkový fond rozdělen pod správu hudebněhistorického oddělení a oddělení hudebních nástrojů. Nejmladším sbírkovým úsekem hudebněhistorického oddělení je fonotéka systematicky budovaná teprve od 60. let 20. století, s cca 100 000 zvukových nosičů, od fonografických válečků přes gramofonové desky až po kompaktní disky.⁴¹ Dalšími fondy, v nichž mohou být v menší míře zastoupeny archiválie populární hudby, jsou notový archiv, fond osobních pozůstalostí, hudební ikonografie, tisková dokumentace, knihovna nebo sbírka libret.⁴² Nejmladším sbírkovým úsekem oddělení hudebních nástrojů jsou elektrické a jiné novodobé hudební nástroje, které muzeum sbírá a k expozicím připravuje v posledních desetiletích.

Centrum pro dokumentaci populární hudby a nových médií v posledních letech přispělo do společných fondů Českého muzea hudby rozličnými přírůstky, např. obsáhlým soukromým

39. Viz „České muzeum hudby. Centrum pro dokumentaci populární hudby a nových médií.“ *Národní muzeum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.nm.cz/ceske-muzeum-hudby/centrum-pro-dokumentaci-popularni-hudby-a-novych-medii>>.

40. Srov. též Horová (2022 61).

41. Viz „České muzeum hudby. Hudebněhistorické oddělení.“ *Národní muzeum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.nm.cz/ceske-muzeum-hudby/hudebnehistoricke-oddeleni#zveme-vas>>.

42. Viz „Sbírka hudebněhistorického oddělení.“ *Národní muzeum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.nm.cz/ceske-muzeum-hudby/hudebnehistoricke-oddeleni/sbirka-hudebnehistorickeho-oddeleni>>.

archivem jedné z fanynek zpěváka Karla Gotta nebo pozůstalostí po hudebním publicistovi a někdejší šéfredaktorovi časopisu *Melodie* Stanislavu Titzlovi.

Rok 2008 je též rokem ustavení dvou státních partnerských institucí Ústavu pro studium totalitních režimů a **Archivu bezpečnostních složek**. ÚSTR studuje období nacistické okupace 1939–1945 a komunistické nadvlády 1948–1989 a podílí se na dokumentaci aktivit, z nichž mnohé souvisejí s hudební činností (český underground, alternativní scéna, Jazzová sekce a její bulletin *Jazz* a jiné dokumenty, které jsou v digitální podobě přístupné z webu jazz.ustrcu.cz). Archiv bezpečnostních složek vykonává správu archiválií a dokumentů vzniklých činností Státní bezpečnosti (StB), Veřejné bezpečnosti (komunistické policie), pohraniční stráže, vojenské kontrarozvědky a dalších složek. Archiv též zajišťuje jejich zpřístupňování a zveřejňování, umožňuje veřejnosti činnost těchto materiálů v badatelně. Nejedna hudebník či zpěvák bez ohledu na žánr má v archivu dosud neprostudovanou složku, která čeká na zpracování. Web archivu nabízí podrobné přehledy složek archivních fondů a navigace v nich.⁴³

Archiv českých a slovenských subkultur začal budovat při Ústavu českých dějin Filozofické fakulty Univerzity Karlovy historik Miroslav Michala od roku 2015 v kooperaci s neziskovým sdružením **Centrum pro studium populární kultury**⁴⁴. Archiv subkultur si vytyčil za úkol sběr a archivaci časopisů vydávaných po vlastní ose (tzv. ziny, fanziny), jejich digitalizaci a zpřístupnění na webových stránkách, dále sběr souvisejících fotografií, plakátů, nášivek a pořizování rozhovorů. Cílem je otevření knihovny s badatelnou.

Archiv se dělí na dvě základní složky – digitální a digitalizované materiály ve formátech pdf, jpg, tif a doc, představující zhruba 150 GB informací. Největší část z nich tvoří domácí a zahraniční

43. Viz „Průvodce po fondech a sbírkách.“ *Archiv bezpečnostních složek* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.abscr.cz/pruvodce-po-fondech-sbirkach/>>.

44. To vzniklo již v roce 2009 a mělo v držení některé fanziny, které do Michelova archivu předalo a vlastní archiválie od té doby nespravuje – soustřeďuje se na vzdělávací a publikační činnost, pořádání konferencí, workshopů a podobných akcí.

fanziny systematizované podle typu, zařazené abecedně. Soupis položek s možností zobrazení titulní stránky je dostupný online (<http://ziny.info/seznam-tiskovin/>). Druhou část archivu tvoří originály či kopie různých materiálů subkulturní povahy.⁴⁵ Časově evidované spadají nejčastěji do 90. let 20. století s přesahy do let 80. nebo prvního desetiletí 21. století. Žánrově se sbírky nejčastěji týkají hudebních subkultur punku, metalu nebo rocku obecně. Ve fondech jsou i rasistické a nacistické fanziny (v 90. letech hojně), které pochopitelně nejsou volně zveřejňovány. Jedním z plánovaných výstupů je mapa zinů (<http://ziny.info/mapa-zinu/>), která je zatím ve vývoji. V budoucnu mají být jednotlivé ziny na mapě barevně rozřazeny do kategorií a bude u nich odkaz na další podrobnosti. Z lůna archivního bádání a spolupráce s Centrem pro studium populární kultury vzešly již různé publikace (např. Daniel a kol. 2016 a Michela – Lomíček – Šíma 2021).

Neexistující národní zvukový archiv

Jak uvádí Iva Horová (2022), v České republice se již přes sto let řeší potřeba existence národní instituce, která by zaštitila kompletní péči o zvukové kulturní dědictví země. Aktuální problémy a možnosti analyzuje též publikace Michala Lorenze (2022). Obě kolektivní monografie upozorňují na nebezpečnou skutečnost, že na rozdíl od ostatních vyspělých zemí (např. zmíněný British Library Sound Archive) u nás neexistuje centrální povědomí o stavu, obsahu a dostupnosti jednotlivých zvukových sbírek rozsetých po republice a že probíhají jen nahodilě, vzájemně nepropojené a mnohdy též zbytečně duplicitní digitalizace i dokumentace.

V prosinci navíc 2022 skončily dva nejvýznamnější projekty v této oblasti. Prvním byl webový portál *Národní fonotéka* Národní technické knihovny, který byl jedinou funkční službou na národní úrovni. Knihovna dlouhodobě neměla kapacitu na jeho udržení a rozvoj.⁴⁶ Druhým byl pětiletý grantový projekt Národního muzea

45. Viz „Naše sbírky.“ *Archiv českých a slovenských subkultur* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<http://ziny.info/nase-sbirky/>>.

46. Viz *Národní fonotéka* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://narodnifonoteka.cz/>>.

a dalších institucí *Nový fonograf*, díky němuž bylo vybudováno špičkové pracoviště pro digitalizaci v rámci Českého muzea hudby a pod vedením Filipa Šíra nastavena metodika a pracovní postupy (workflow) pro ošetření a digitalizaci historických nosičů. Archiv aktualit na webu projektu⁴⁷ však končí rokem 2021, práce týmu odborníků zatím nepokračují a zařízení nelze plně využívat. Z projektu nicméně vzešla řada přínosných výstupů, např. publikací o historických nahrávkách a jejich souvislostí.⁴⁸ Koncepce rozvoje knihoven Ministerstva kultury na léta 2021–2027 sice počítá s vybudováním Národního zvukového centra, které by ochraňovalo, zpracovávalo a digitalizovalo kulturně cenné zvukové dokumenty, zatím však není jasné, jaká instituce a jaký tým odborníků bude moci tento úkol plnit.

Závěr

Žádný výzkum se neobejde bez konkrétních předmětů zkoumání, bez sumy archivních materiálů, které o tématu vypovídají. V prvním odstavci jsme konstatovali, že badatelé o jazzu a populární hudbě v meziválečném období museli být sami zarytými sběrateli objektů svého zájmu. V závěru článku zjišťujeme, že ani po roce 1989 se situace nezměnila. Státní aparát, procházející těžkopádnou a dlouhodobou transformací, nebyl schopen pružně reflektovat nové potřeby výzkumu a další výzvy, objem potřebných sbírek navíc narůstal do obřích rozměrů. Namísto skromných domácích depozit bylo nutno zakládat svépomocné instituce, občanská sdružení – později spolky nebo jiné neziskové organizace, eventuálně nová oddělení při tradičních zařízeních. Svépomocné aktivity pak postupně nacházejí svou provázanost se státním nebo akademickým prostředím, ne-li přímo ukotvení v něm. Archivní a muzejní instituce, vzniklé po roce 1989 se zřetelem k dříve opomíjené oblasti populární hudby a neoficiální kultury (Libri prohibiti, Popmuseum, Centrum pro

47. Viz *Nový fonograf* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://novyfonograf.cz/aktuality/>>.

48. Viz „Výstupy projektu.“ *Nový fonograf* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://novyfonograf.cz/vystupy-projektu/>>.

studium populární kultury, Archiv českých a slovenských subkultur ad.) spolupracují s těmi dříve vzniklými i společně navzájem. Půjčují si archiváře pro tematické výstavy, vyměňují informace či připravují některé projekty společně, nevyjímaje projekty mezinárodní.

Článek vznikl za finanční podpory Grantové agentury České republiky v rámci grantu GA ČR 21-16304S „Vývoj zkoumání populární hudby v českých zemích v kontextu středoevropské kultury a politiky od roku 1945“.

Literatura:

- BALÁK, Miroslav – KYTNAR, Josef 1998: Československý rock na gramofonových deskách: Rocková diskografie 1960–1997. Brno: Indies Records.
- BURIAN, E[mil] F[rantišek] 1928: *Jazz*. Praha: Aventinum.
- DANIEL, Ondřej a kol. 2016: *Kultura svépomocí. Ekonomické a politické rozměry v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu*. Praha: FF UK.
- HOROVÁ, Iva a kol. 2022: *Archív, který nebyl. Sto let pokusů o národní zvukový archiv*. Praha: Národní muzeum.
- KRATOCHVÍL, Matěj 2022: *Vy havíři umouněný, co vy z toho máte... Výzkum hornických písní na Kladensku v letech 1953–1959 v kontextu dobové vědy a politiky*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v.v.i.
- KOTEK, Josef – POLEDŇÁK, Ivan 1983: Nonartificiální hudba V. In: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor (eds.) 1980: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část věcná*. Praha: Editio Supraphon, s. 301–304.
- LORENZ, Michal a kol. 2022: *Záchrana zvukového kulturního dědictví: aktuální situace, problémy, možnosti*. Brno: Littera.
- MICHELA, Miroslav – LOMÍČE, Jan – ŠÍMA, Karel 2021: *Dělej něco! České a slovenské fanziny a budování alternativních scén*. Praha: Grada.
- OPEKAR, Aleš 2002: Preserving Historic Sound: Processing of Historical Audio & Video Documents in the Libri Prohibiti Library and the Popmuseum. In: KÄRKI, Kimi – LEYDON, Rebecca – TERHO, Henri (eds.): *Looking Back, Looking Ahead. Popmusic Music Studies 20 Years Later*. Turku: IASPM-Norden, s. 649–654.
- TYLLNER, Lubomír – SUCHOMELOVÁ, Marcela (eds.) 2005: *Etnologický ústav Akademie věd České republiky 1905–2005*. Praha: EÚ AV ČR.
- URBANIČOVÁ, Anna 2023: *Katalog hudebního díla Jaromíra Hniličky uloženého v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Ústav hudební vědy FFMU.
- VANĚK, Miroslav 2010: *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*. Praha: Academia.
- VANĚK, Miroslav – KRÁTKÁ Lenka (eds.) 2014: *Příběhy (ne)obyčejných profesí. Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*. Praha: Karolinum.

- VIDOMUS, Petr 2022: Hudba revolučního smyslu: Jazzový publicista Emanuel Uggé, *Hudební věda* 59, č. 2–3, s. 1–59. Dostupné z <<https://hudebniveda.cz/2022/02-03/article-03.html>>. Vydáno též tiskem v anglickém jazyce: Music with a Revolutionary Purpose: Jazz Journalist Emanuel Uggé. *Hudební věda* 59, č. 2–3, s. 246–314.
- ZAPLETAL, Miloš – HANIČÁKOVÁ, Markéta 2019: Úvod do hudební muzeologie. Opava: Slezská univerzita. Dostupné z: <https://repozitar.cz/repo/39465/Zapletal_Hanicakova_U_D_H_M.pdf> [cit. 10. 10. 2023].

Internetové zdroje:

- „British Library, Sound Archive.“ *The National Archives* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/a/A13531725>>.
- British Music Experience* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.britishmusicexperience.com/>>.
- Country Music Hall of Fame and Museum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.countrymusichalloffame.org/about>>.
- „České muzeum hudby. Centrum pro dokumentaci populární hudby a nových médií.“ *Národní muzeum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.nm.cz/ceske-muzeum-hudby/centrum-pro-dokumentaci-popularni-hudby-a-novych-medii>>.
- „České muzeum hudby. Hudebněhistorické oddělení.“ *Národní muzeum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.nm.cz/ceske-muzeum-hudby/hudebnehistoricke-oddeleni#zveme-vas>>.
- Československé dokumentační středisko* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<http://www.csds.cz/cs/csds.html>>.
- Delta Blues Museum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.deltabluesmuseum.org/>>.
- „Historie Národopisného muzea.“ *Národní muzeum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.nm.cz/navstivte-nas/objekty/narodopisne-muzeum-narodniho-muzea>>.
- Hogan Archive of New Orleans Music and New Orleans Jazz* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://library.tulane.edu/locations/tusc/hogan-archive-new-orleans-music-new-orleans-jazz#hogan-archive-holdings>>.
- Hudební informační středisko* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.musica.cz/>>.
- Indiana University Archives* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <https://webapp1.dlib.indiana.edu/findingaids/view?doc.view=entire_text&docId=InU-Ar-VAD8332>.
- Libri prohibiti. Zpráva za rok 2022*. Dostupné z: <<https://cdn.libpro.cz/content/uploads/2023/09/3710-LP-Vyrocní-zprava-2022-CZ-v03-WEB.pdf>> [cit. 10. 10. 2023].
- Liverpool Beatles Museum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://liverpoolbeatlesmuseum.com/>>.
- Memphis Music Hall of Fame* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://memphismusichalloffame.com/museum/>>.
- „Multimedia Archives.“ *Centre for Southern Folklore* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.southernfolklore.com/archives>>.
- Museum of Pop Culture* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://mopop.org/>>.
- Music Library & Bill Schurk Sound Archives* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.bgsu.edu/library/music.html>>.
- Muzeum romské kultury* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.rommuz.cz/cs/>>.

Národní fonotéka [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://narodnifonoteka.cz/>>.

„Naše sbírky.“ *Archiv českých a slovenských subkultur* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<http://ziny.info/nase-sbirky/>>.

Nový fonograf [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://novyfonograf.cz/aktuality/>>.

„Nová expozice v sýpce: Trampské muzeum!“ *Zámek Douleby nad Orlicí* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.zamek-douleby.cz/cs/prakticke-info/novinky/01252>>.

„Návštěva Trampského muzea v Doulebech nad Orlicí.“ *You Tube* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=hZTrfzdUXw>>.

New Orleans Jazz Museum [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://nolajazzmuseum.org/about>>.

„Oddělení dějin kultury antitotalitního zaměření (ODKAZ).“ *Moravské zemské muzeum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.mzm.cz/odkaz>>.

„O nás.“ *Centrum orální historie Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<http://www.coh.usd.cas.cz/o-nas/>>.

„O nás.“ Český rozhlas [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://informace.rozhlas.cz/o-nas-7965109>>.

„O našem studijním programu.“ *Orální historie – soudobé dějiny* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://ohsd.fhs.cuni.cz/OHSD-85.html>>.

„Průvodce po fondech a sbírkách.“ *Archiv bezpečnostních složek* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.abscr.cz/pruvodce-po-fondech-sbirkach/>>.

„Přístup do archivů ČT.“ Česká televize [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/archiv-a-programove-fondy-ct/pristup/>>.

Rock & Roll Hall of Fame [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.rockhall.com/>>.

Rock'n'Popmuseum [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://rock-popmuseum.de/>>.

„Sbírka hudebněhistorického oddělení.“ *Národní muzeum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.nm.cz/ceske-muzeum-hudby/hudebnehistoricke-oddeleni/sbirka-hudebnehistorickeho-oddeleni>>.

„Sbírka rozhovorů.“ *Centrum orální historie Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<http://www.coh.usd.cas.cz/sbirky-rozhovoru/>>.

„Služby archivu.“ Český rozhlas [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://informace.rozhlas.cz/sluzby-archivu-7965113>>.

„Století trampingu.“ *Národní muzeum* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.nm.cz/historicke-muzeum/stoleti-trampingu>>.

The Beatles Story [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://www.beatlesstory.com/>>.

The Bob Dylan Center [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://bobdylancenter.com/>>.

„Tramping stále žije!“ *Regionální muzeum v Jilovém u Prahy* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<http://www.muzeumjilove.cz/expozice/tramping-a-priroda-dolního-posazavi/>>.

„Vokno.“ *Scriptum.cz* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://scriptum.cz/cs/periodika/vokno>>.

„Výstupy projektu.“ *Nový fonograf* [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://novyfonograf.cz/vystupy-projektu/>>.

Woody Guthrie Center [online] [cit. 10. 10. 2023]. Dostupné z: <<https://woodyguthriecenter.org/>>.

Summary

New Paths to Recent Music: Archives, Documentation Centres, and Museums Related to Czech Popular Music

The article presents a comprehensive view of documenting the history of popular music in the contemporary Czech Republic. After a historical introduction, outlining the broader historical context of the domestic situation and a brief context of the situation abroad, the author introduces new institutions, mostly non-profit organizations, which began to emerge after 1989 with the aim of collecting, archiving, and making available archival materials which tell the history of various areas of Czech and Czechoslovak popular music and culture. Through their activities, they have replaced, and continue to do it, the non-existent interest in this area of culture on the part of the state, which persisted from the pre-1989 period (that is before the fall of the communist regime in the former Czechoslovakia). Self-help activities are gradually finding their interdependence with, if not anchorage in, the state or academic environment. The archival and museum institutions established after 1989 focused on the previously neglected area of popular music and unofficial culture – such as Libri prohibiti, Popmuseum, Centre for the Study of Popular Culture, and Archive of Czech and Slovak Subcultures – cooperate with each other and with those previously established.

Key words: History of popular music and jazz in the Czech Republic; documentation of popular music; oral history; music archives; music museums; digitization of musical sources

Medailony autorů:

Lee Bidgood, Ph.D., je docentem na katedře apalačských 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 orchestru 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. Podílel se na organizaci konference Czech Music Crossroads v Ostravě.

Kontakt: pdoruzka@gmail.com

PhDr. Kateřina García, Ph.D., absolvovala hispanistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, kde obhájila dizertační práci na téma sefardské španělštiny v Soluni. Působí jako zpěvačka zaměřující se na lidovou hudbu Irska, Španělska a sefardské diaspory. Od roku 2008 žije v Irsku, kde přednáší v oddělení Hispánských studií na Trinity College Dublin.

Kontakt: kgarcia@tcd.ie

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

Radvan Markus, Ph.D., působí v Ústavu anglofonních literatur a kultur Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a na Katedře anglistiky a amerikanistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého. Ve své výzkumné práci se zaměřuje zejména na moderní irskojazyčnou prózu a drama, překládá z irštiny do češtiny. Hraje na příčnou flétnu, v roce 2017 založil kapelu Conamara Chaos, věnující se moderní interpretaci irské hudby.

Kontakt: markus.radvan@gmail.com

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

MgA. Tomáš Reindl, Ph.D., je pedagogem na pražské Hudební akademii múzických umění, kde mj. vyučuje etnomuzikologii. Jako skladatel, multi-instrumentalista a hráč na tabla rád překračuje žánrové bariéry, inspiruje se starými evropskými i mimoevropskými hudebními tradicemi, zároveň však využívá i elektroniku. Hru na indická tabla studoval pod vedením Sanju Sahaie, jednoho z nejvýznamnějších současných mistrů.

Kontakt: tomasreindl@gmail.com

PhDr. Matthew Sweney, Ph.D., přednáší 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 the Contributors

Lee Bidgood, Ph.D., 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

Dr. Kateřina García, Ph.D., graduated in Hispanic Studies at Charles University, Prague (CZ). She wrote her dissertation on selected aspects of the Judeo-Spanish language varieties currently spoken at Salonica, Greece. Since 2008, she has been living in Ireland. Apart from her teaching at the Department of Hispanic Studies, Trinity College, Dublin (IR), she is active as a singer; she focuses on the traditional music of Ireland, Spain, and the Sephardic diaspora.

Contact: kgarcia@tcd.ie

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

Radvan Markus, Ph.D., teaches at Charles University in Prague and Palacký University in Olomouc. In his research, he focuses mainly on modern Irish-language prose and drama. He is also a translator from Irish to Czech. A flautist, in 2017 he founded the group Conamara Chaos, which plays Irish music in modern arrangements.

Contact: markus.radvan@gmail.com

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 programmes 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

MgA. Tomáš Reindl, Ph.D., is a lecture at the Academy of Performing Arts in Prague, where he teaches ethnomusicology and other subjects. As a composer, multi-instrumentalist and tabla player, he likes to cross genre barriers, taking inspiration from old European and non-European musical traditions, but also using electronics. He studied Indian tabla playing under Sanju Sahai, one of the most prominent contemporary masters.

Contact: tomasreindl@gmail.com

PhDr. Matthew Sweney, Ph.D., is a university lecturer (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



*Martina Pavlicová při prezentaci referátu o proměnách interpretace hudebního folkloru /
Martina Pavlicová presenting the paper on transformations in the interpretation of music
folklore*



*Marta Ulrychová při prezentaci svého referátu o Plzeňském lidovém souboru /
Marta Ulrychová presenting her paper on the Pilsen Folk Ensemble*



Tomáš Reindl prezentuje indická tabla / Tomáš Reindl presenting the Indian tabla



Aleš Opekar při prezentaci příspěvku o dokumentaci populární hudby / Aleš Opekar presenting his paper on the documentation of popular music



*Účastníci kolokvia / Participants of the colloquy. Náměšť nad Oslavou 2023
Všechna foto / All photos by Kamila Berndorffová 2023*

Z mezinárodního kolokvia konaného od roku 2003 v Náměšti nad Oslavou 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 Výsočině / My Heart's in the Highlands* (2007)
5. *Hledání kořenů: Nepřerušovaná 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)
19. *Od folkloru k world music: Hudba a slovo* (2022)

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: Nové cesty ke staré hudbě

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia
konaného ve dnech 24.–27. července 2023 v Náměšti nad Oslavou

Redakce: Irena Příbylová a Lucie Uhlíková

Překlady: Irena Příbylová, Matthew Sweney, Kamila Šínová

Jazykové korektury: Irena Příbylová,

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

240 stran

Náměšť nad Oslavou

2023

ISBN 978-80-907033-8-4

ISSN 2336-565X