

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 krúžky, 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 scénou*. 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 šířiteli 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 udusily 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 vytýkal, 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 předešlých 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, Tvrdomic, 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 Petru 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 Petru: „*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 znovobjevení 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 jaksí 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 Uherskohradišťska (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 nesnadno 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: *Tiha 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