

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 zdobené 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 změnila 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 virtuozita 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