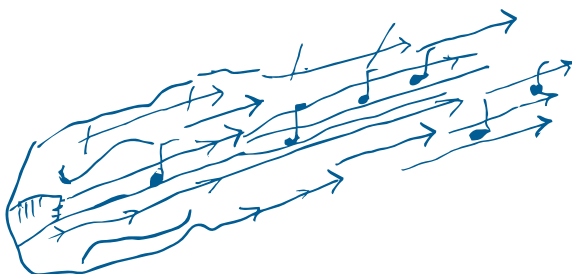


Od folkloru k world music:  
CESTY HUDBY V GENERACÍCH

Redigovali Lucie Uhlíková a Matthew Sweney



Městské kulturní středisko, Náměstí nad Oslavou

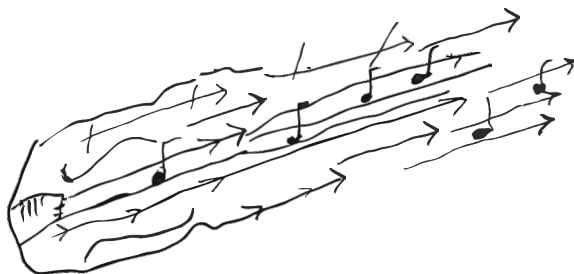
2024





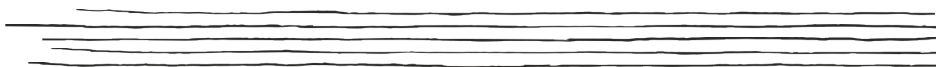
Od folkloru k world music:  
CESTY HUDBY V GENERACÍCH

Redigovali Lucie Uhlíková a Matthew Sweney



Městské kulturní středisko, Náměšť nad Oslavou

2024



Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia *Od folkloru k world music: Cesty hudby v generacích* pořádaného Městským kulturním střediskem v Náměšti nad Oslavou v roce 2024. 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 2024. 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:  
PhDr. Irena Příbylová, Ph.D.  
Prof. PhDr. et MgA. Miloš Štědroň, CSc.



© Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, 2024  
ISBN 978-80-907033-9-1  
ISSN 2336-565X

## OBSAH

<b>Úvodem</b>	5
<b>Introduction</b>	7
<i>Bernard Garaj</i> <b>Determinanty udržiavania a rozvíjania hudobnej tradície na Slovensku v minulosti a v súčasnosti</b>	9
<i>Bernard Garaj</i> <b>Determinants of the Maintenance and Development of Musical Tradition in Slovakia in the Past and Present</b>	25
<i>Juraj Hamar</i> <b>Premeny tradície v muzikantských rodoch v obci Terchová</b>	41
<i>Radvan Markus</i> <b>Sessiony a kapely: tradice a inovace v irské hudbě</b>	54
<i>Jarmila Procházková</i> <b>Půlstoletí obecné a individuální zpěvnosti v zrcadle hudebních aktivit Marcely T. z Třebíče</b>	67
<i>Matěj Kratochvíl</i> <b>Umělá inteligence a hudební tradice</b>	77
<i>David Livingstone</i> <b>The Next Generation: Peggy and Mike Seeger</b>	88
<i>Lee Bidgood</i> <b>Czech Banjoists and Internet Memes: A New Generation of Bluegrass-Related Comics</b>	99
<i>Matthew Sweney</i> <b>What Shall We Do with “The Drunken Sailor?”: Sea Shanties through the Generations</b>	114

<i>Jiří Moravčík</i>	127
<b>Zakaria Ibrahim a příběh tajemného xylofonu rango</b>	
<i>Milan Tesař</i>	137
<b>Vliv otců na tvorbu a kariéru současných interpretů world music</b>	
<i>Petr Dorůžka</i>	144
<b>Reedice archivních nahrávek: detektivní práce i vyjžd'ka strojem času</b>	
<i>Aleš Opekar</i>	154
<b>“Ryvologie“ aneb čím byli Hoboes ve vývoji české trampské písně moderní?</b>	
***	
<i>Milan Zeibert</i>	
<b>Hned se ti budu věnovat aneb Kantor jedné generace</b>	176
Medailony autorů	184
Notes on the Contributors	187

# Od folkloru k world music: Cesty hudby v generacích

## Úvodem

V roce 2024 se v Náměšti nad Oslavou uskutečnil již 21. ročník mezinárodního kolokvia Od folkloru k world music. Stejně jako v uplynulých letech se zde sešli zástupci akademické a publicistické obce zabývající se zejména hudbou lidovou, populární, folkovou, etnickou a world music, aby vzájemně sdíleli výsledky své práce či diskutovali o aktuálních problémech spojených s tématem kolokvia, které bylo tentokrát věnováno generačnímu předávání hudby. Životnost jakéhokoliv projevu podmiňuje jeho neustálé opakování, které se ukotvuje v tradici. O tradici samotné můžeme přemýšlet různým způsobem. Není to jen pomyslná linie, která jde stále dopředu, ale roste či slábne v čase. Zároveň je materií, která slouží k inspiraci i mimo svůj vlastní vývoj. Naskýtá se samozřejmě otázka, zda a jak mohou hudební inspirace tradici obohatit, či které z nich budou stát u zrodu jiné tradice. A kdo jsou vlastně nositelé těchto inspirací, s jakými motivacemi ke svému úsilí přistupují a co svou inspirovanou tvorbou sdělují? Mnozí z nich byli či jsou součástí generačního předávání, jiní se k inspiraci tradicí dostali zvenčí. Je mezi těmito nositeli rozdíl a případně v čem spočívá? Není jednoduché přetvářet zažitě věci po svém, čas však ukazuje, že tradice je živý organismus, který přijme, co je potřebné, a naopak odhodí vše nepotřebné.

Letošní kolokvium bylo věnováno všem hudebním inspiracím, které z hudební tradice vycházejí či do ní vstoupily, a také těm, kteří ji předávají. První část příspěvků byla jako vždy zaměřena na tradiční evropskou hudbu. Diskutovalo se o transmisi lidové hudby, jejích typech i proměnách od minulosti do současnosti, a to zejména na příkladu slovenské lidové instrumentální hudby, která je svými interprety vnímána jako významné nehmotné kulturní dědictví. Hovořilo se také o inovaci v oblasti tradiční irské hudby a o roli zpěvnosti v rodině a komunitě na příkladu amatérské hudebnice z České republiky. Velký zájem vzbudil příspěvek o možnostech využití umělé inteligence při generování

hudby různých žánrů, tedy např. i folkloru. Kromě shrnutí historie těchto pokusů v České republice byly naznačeny problematické momenty generování hudby, zejména nekontrolovatelná zdrojová data a etické problémy spojené s autorstvím hudebních děl.

V dalším programu kolokvia přišly na řadu příspěvky, které se týkaly americké a africké tradiční hudby, českého bluegrassu, world music a české trampské hudby. Připomenut byl odkaz Mikea a Peggy Seegerových (dvou sourozenců legendárního Peta Seegera) i zásadní role egyptského muzikologa a manažera Zakarii Ibrahima při propagaci hudby spojené s magickým xylofonem rango. Zkoumány byly facebookové fotopříspěvky sdílené okruhem českých bluegrassových muzikantů, ale také námořnické písně napříč několika generacemi jejich nositelů. Prezentován byl příspěvek sledující vliv otců na tvorbu a kariéru současných interpretů world music i pojednání o rostoucím zájmu o reedice archivních nahrávek, a to zejména world music. Analyzována byla tvorba české hudební skupiny Hoboes interpretující tzv. moderní českou trampskou píseň. Inspirativní a zároveň poetickou tečkou za kolokviem byl fejeton věnovaný českému hudebnímu dramaturgovi, režisérovi, scenáristovi, textaři, publicistovi a dlouholetému členu české rockové vokální skupiny C&K Vocal Ladislavu Kantorovi (1945–2015). Tento text uzavírá také náš sborník.

V rámci kolokvia se konala také beseda s americkou zpěvačkou a skladatelkou Kelly Huntovou, která byla pozvána, aby před účastníky kolokvia promluvila o lidové tradici a vlastní tvorbě. Přivedla s sebou Andrewa Morrise a Julii Batesovou, manželské duo z bluegrassové skupiny The Matchsellers. Hovořili mimo jiné o svém působišti – americkém Kansas City – jako o fascinující křižovatce různých tradic lidové hudby s živou scénou hudebníků, kteří se při společném hraní učí jeden od druhého. A podobný charakter má každoročně i náměšťské kolokvium. Sborník odráží nejen aktuální výzkumná témata badatelů, ale také rozmanité reakce na dané téma. Šíří svého záběru i způsoby zpracování příspěvků proto dokáže uspokojit nejen odborníky, ale i širokou komunitu milovníků hudby nejrůznějších žánrů.

# **From Folklore to World Music: Paths of Music in Generations**

## **Introduction**

This year the international colloquium From Folklore to World Music took place in Náměšť nad Oslavou for the twenty-first time. Just as in years past, members of the academic and music publicist community involved with folk, popular, ethnic, and world music met to mutually exchange the results of their research and discuss current topics connected to the theme of the colloquium, which this time was dedicated to the topic of music passed on to the next generation(s). The lifetime of any expression is conditioned by constant repetition, anchored in tradition. We can think about tradition itself in different ways. It is not just an imaginary line going ever forward, but one which rather grows or weakens over time. What is more, it is material that serves to inspire, even beyond the area of its own development. A question arises as to whether and how musical inspiration can enrich the tradition, and which inspiration will be at birth of another tradition? And who are the holders of this musical inspiration, with what motivations do they approach their efforts, and what do they communicate through their works so inspired? Many of them have been, or currently are, a part of the generational inheritance; others have been inspired by tradition from the outside. Is there a difference between them, and, if so, what is the difference? It is not a trivial thing to reinterpret the familiar in your own way, but time shows that tradition is a living organism that adopts what is necessary and, on the other hand, rejects what is not.

This year's colloquium was dedicated to all musical inspiration that comes from or has entered the musical tradition, and also to those who pass it on. The first section of contributions, as always, focused on traditional European music. Participants discussed the transmission of folk music, its types, and its transformations from the past to the present, particularly the example of Slovak folk instrumental music, which is perceived by its interpreters as important intangible cultural heritage. They also spoke on innovations in the area of traditional Irish music, and the role of singing in the family and community, using the example of amateur musicians in the Czech Republic. A contribution on the possibilities of using artificial intelligence for generating music



of various genres – including traditional folk music –evoked strong reactions. In addition to a summary of the history of attempts to do this in the Czech Republic (dating back to the 1960s), problematic instances of generating music were also pointed out, especially uncontrolled source data and the ethical problems connected to copyright and royalties.

In another part of the colloquium program, there were a number of contributions dealing with American and African traditional music, Czech bluegrass, world music, and Czech tramping music. The legacies of Mike and Peggy Seeger (siblings of the legendary Pete Seeger), and the important role of the Egyptian musicologist and music manager Zakarie Ibrahim in promoting music connected with the magical rango xylophone were fondly described. Also explored were the Facebook meme contributions shared in the Czech bluegrass musicians' circle, and how sea shanties have sailed across the generations. There was a contribution focusing on the influence of musician-fathers on the careers of contemporary interpreters of world music, and one on the growing interest in re-editions of archival recordings, especially as regards world music. There was an analysis of influences on the Czech group Hoboes and how they created “modern” Czech tramping music. An inspiring and poetic close to the colloquium was an essay devoted to the Czech music dramaturge, director, screenwriter, lyricist, publicist, and long-term member of the Czech vocal rock group C&K Vocal, Ladislav Kantor (1945–2015). This text also closes our publication.

The colloquium included a discussion with American singer-songwriter Kelly Hunt, who was invited to speak to the colloquium participants on the folk tradition and making new music. She brought with her Andrew Morris and Julie Bates, the husband-and-wife duo from the bluegrass group The Matchsellers. They spoke, among other things, about their current residence – Kansas City, USA – as a fascinating crossroads of different folk music traditions with a vibrant scene of musicians learning from each other when playing together. The annual Naměšť colloquium has a similar nature. This publication reflects not only the current research area of its participants, but also diverse reactions to the theme in question. The breadth and scope of the ways in which the contributions are elaborated should thus satisfy not only experts in the field, but also the broader community of music lovers of multiple genres.

# DETERMINANTY UDRŽIAVANIA A ROZVÍJANIA HUDOBNEJ TRADÍCIE NA SLOVENSKU V MINULOSTI A V SÚČASNOSTI

*Bernard Garaj*

Cieľom môjho príspevku je poukázať na tie procesy, vďaka ktorým je hudobná tradícia na Slovensku – aplikovaná na inštrumentálnu tradičnú hudbu – dodnes životaschopným fenoménom. Pri odkrývaní fungovania tohto mechanizmu sa budem venovať problematike odovzdávania poznatkov a zručností v prirodzenom generačnom prostredí rodiny, ktoré bolo základom hudobného tradovania najmä v minulosti, ale ktoré v posledných desaťročiach postupne nahrádza inštitucionalizovaný spôsob vytvárania a pestovania vzťahu k tradičnej hudbe. Rôznorodosť ciest k objavovaniu hudobnej tradície sa tu však nekončí, pretože doba internetu a mediálneho zdieľania informácií všetkého druhu sa stáva nemenej plodným a inšpiratívnym prostredím. Podstatné pritom je, že táto diverzita prístupov si principiálne neprotirečí a že sa na jej pôde rodia nielen nové generácie aktívnych hudobníkov, ale spolu s nimi aj nové prístupy k interpretácii tradičnej hudby a jej širšiemu vnímaniu ako súboru kultúrnych hodnôt.

Zároveň poznamenávam, že v tomto príspevku sa budem venovať len vybraným ľudovým hudobným nástrojom, akými sú gajdy, fujara, heligónka, šesťdierková píšťala, koncovka, prípadne dvojačka. Je pre ne totiž príznačné, že ich výučba až na pár výnimiek nie je na Slovensku inštitucionalizovaná, ale zároveň sa tešia veľkej obľube, čo dokazujú početné a aktívne komunity ich priaznivcov, ako napokon aj fakt, že fujara<sup>1</sup> a gajdy<sup>2</sup> sú zapísané

1. „Fujara – hudobný nástroj a jeho hudba.“ *Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.ludovakultura.sk/zoznam-nkd/fujara-hudobny-nastroj-jeho-hudba/>>.
2. „Gajdy a gajdošská kultúra na Slovensku.“ *Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.ludovakultura.sk/zoznam-nkd/gajdy-gajdoska-kultura-na-slovensku/>>.

na Reprezentatívnom zozname nehmotného kultúrneho dedičstva ľudstva UNESCO a rífová píšťala<sup>3</sup> patriaca do nástrojovej rodiny koncoviek je zapísaná do Reprezentatívneho zoznamu nehmotného kultúrneho dedičstva Slovenska. Aké sú teda špecifiká, prostredie a okolnosti, za akých sa ich hudobné tradovanie deje?

## 1. Enkultúrácia

Nepochybne najefektívnejším a najplodnejším prostredím z aspektu hudobného tradovania je prirodzené prostredie rodiny, v ktorom sa inštrumentálna prax odovzdáva z generácie na generáciu. V procese enkultúrácie<sup>4</sup>, teda v procese, pri ktorom si jednotlivec osvojuje svoju kultúru v jej celistvosti, má nezastupiteľnú úlohu. Aj preto sa mu v hudobnoantropologicky orientovaných prácach najmä v mimoeurópskych reláciách venuje značná pozornosť. Problémom je, že pohľad európskej laickej verejnosti je v otázkach výchovy hudbou alebo k hudbe spojený vždy so školskou predstavou. Preto podnes vieme prekvapujúco málo o tých praktikách a technikách, ktoré na školskú sústavu nenadväzovali alebo nenadväzujú. V mimoeurópskom prostredí je pritom takýto proces tradovania považovaný nezriedka za nadprirodzený, magický akt, prejav vyšších síl a má často utajený charakter. Na uzavretom mieste sa napr. chlapeci pripravujú na iniciálne obrady a dovtedy musia zvládnuť všetky kultúrové praktiky, kultúrne a umelecké prejavy, naučiť sa tance, piesne a nástrojové prejavy. Takýto spôsob odovzdávania poznatkov, vedomostí a zručností, ktorého európskym pendantom je spomínané tradovanie nástrojovej praxe v rodinách, má však aj zjavné univerzálne spoločné črty. Realizuje sa ústnou tradíciou, v medzigeneračnom kontakte a v prirodzenom kontexte

3. „Rífová píšťala.“ *Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.ludovakultura.sk/zoznam-nkd/rifova-pistala/>>.

4. V duchu zaužívaných interpretačných výkladov pojem „enkultúrácia“ vychádza z charakteristiky, že ide o proces, v ktorom si človek, člen určitého národa, etnika alebo nejakého spoločenstva osvojuje už od svojho detstva, ba aj v priebehu celého svojho života jeho kultúru. Akultúrácia, naproti tomu, reprezentuje kontakt jednotlivcov z rôznych kultúr a z neho prameniace osvojovanie si kultúrnych vzorcov jednej alebo druhej kultúry (Pružinec 2005: 61). Pojem „enkultúrácia“ preferuje aj A. P. Merriam ako paralelu s procesmi, ktoré sa v sociológii označujú ako „socializácia“ (Merriam 1964: 146).

hernej praxe, pričom spôsobom výučby je živá demonštrácia, t.j. predspievanie, predhranie a jeho imitácia, opakovanie a postupné asimilovanie štýlových výrazových kvalít hudby. Odovzdávatel'mi ani prijímatel'mi tradície nie sú špecializované osoby (aj preto v súvislosti s enkulturáciou nepoužívam označenia „učiteľ“, „žiak“, „výučba“) a proces osvojovania si poznatkov sa nevzťahuje len na deti, ale na každú vekovú kategóriu v podobe akéhosi dnes veľmi preferovaného „celoživotného vzdelávania“.

Positíva rodinného prostredia sú nespochybniteľné, pričom za zmienku napríklad stojí, že stupne alebo štádiá osvojovania si hudobných návykov a zručností prebiehajú po zjavnej línii – najprv s chybami, po čase bez chýb, a nakoniec s vlastným tvorivým vkladom. Výrazne sa podobá procesu, akým si dieťa osvojuje materinskú reč.<sup>5</sup> Takýto spôsob je jedinečný nielen v súvislosti so základmi inštrumentálnej praxe, ale aj v osvojovaní si techniky zdobenia, spôsobu variačnej práce a repertoáru, čo sú de facto atribúty hudobnointerpretačných štýlov vo všeobecnosti. Treba tiež poznamenať, že spolu s hernými zručnosťami si prijímatel' tradície osvojuje aj zaobchádzanie s hudobným nástrojom, napr. ladenie, jeho údržbu, prípadne aj opravu, či dokonca jeho výrobu. Nepopierateľnou výhodou rodinného prostredia je skutočnosť, že všetko sa realizuje ruka v ruke s poznávaním či s priamym kontaktom s tradičnými hernými príležitosťami a uvedomovaním si miesta hudby v nich. Takto spontánne spoznávaná funkcionálna hudby smerujúca k uvedomovaniu si postavenia hudobníka v rodine, v jeho okolí či v širšom spoločenstve zásadným spôsobom determinuje taký dôležitý fenomén, akým je stimulácia. Rozhodne viac výhod ako nevýhod ponúka dlhodobá sa kreujúca rodinná nástrojová tradícia ovplyvňujúca konkrétny výber nástroja, pretože dieťa je ovplyvnené tým, čo vidí doma. Na Slovensku je najlepším dôkazom toho existencia muzikantských rodov v prostredí sláčikových či cimbalových hudieb, ako napr. Dudíkovci z Myjavy, Paprčkovci a Hrončekovci z Hriňovej, Janštovci z Brezovej pod Bradlom, fujaristi Kubincovci z Utekáča, gajdošské rody Michelíkovcov

5. Pozri tiež Elschek 1993: 10.

z Podpoľania a Garajovcov z oblasti Pohronského Inovca, gajdičiar Gernátovci zo severného Šariša a mnohí ďalší. Celkom osobitným fenoménom sú rodiny rómskych hudobníkov, kde je efektívita tradovania ešte väčšia. Ako pars pro toto možno uviesť Paľáčovcov z Hrochoti, Bartošovcov z Čierneho Balogu, Radičovcov z Kokavy nad Rimavicou a Klenovca, Žoltákovcov z Raslavíc či bohato rozvetvených Berkyovcov z Podpoľania. V prípade rómskych hudobníckych rodín, ktoré spôsob hudobnej edukácie dovedli do dokonalosti a zaslúžili by si osobitnú pozornosť,<sup>6</sup> tu však svoju rolu zohrávajú aj také nezanedbateľné motivácie, akými sú finančné benefity vyplývajúce z hudobnej produkcie či sociálny status v komunite, resp. mimo nej.

Negatíva osvojovania si hudobnej tradície v rodinnom prostredí sú minimálne. Napriek tomu sa čoraz častejšie stáva, že rodinná muzikantská tradícia nemá pokračovateľov. Príčiny tohto javu môžu súvisieť s prílišným tlakom rodiny na dieťa rezultujúcim do jeho odmietavej reakcie ako formy osobného protestu, alebo môžu spočívať v nedostatočných vrozených pedagogických a didaktických schopnostiach odovzdávateľa tradície. Mám na mysli nedostatočnú spôsobilosť vysvetliť veci, ktoré sú ním vnímané ako štandardné, „normálne“ a zautomatizované, pričom sa môžu týkať napr. techniky zdobenia alebo variačného procesu. Osobitný okruh problémov vyplýva tiež z úbytku viacgeneračných rodín, z dočasnej či trvalej straty stimulácie zapríčinennej napr. negatívnym vplyvom spolužiakov, kamarátov, médií, hľadaním a nachádzaním nových vzorov a sebarealizácie v podobe záujmu o mimohudobné aktivity či v lepšom prípade v podobe záujmu o hudobné nástroje, ktoré v rodine nie sú tradované.<sup>7</sup>

6. Problematike hudobného tradovania v prostredí rómskych hudobníckych rodín na Slovensku (Klenovec a Kokava nad Rimavicou) sa dlhodobo venuje P. Nuska. Pozri napr. „Transgenerational Transmission of Romani Musical Knowledge and Skills in Klenovec and Kokava.“ *ResearchGate* [online] [cit. 27. 10. 2024]. Dostupné z: <[https://www.researchgate.net/publication/328478329\\_Transgenerational\\_Transmission\\_of\\_Romani\\_Musical\\_Knowledge\\_and\\_Skills\\_in\\_Klenovec\\_and\\_Kokava](https://www.researchgate.net/publication/328478329_Transgenerational_Transmission_of_Romani_Musical_Knowledge_and_Skills_in_Klenovec_and_Kokava)>.
7. Názorným príkladom môžu byť moji dvaja starší synovia, ktorí síce ako piata generácia gajdošov v rodine Garajovcov vedia hrať na gajdách, ale po absolutoriu klavíra, zvládnuti ďalších hudobných nástrojov a poznaní iných hudobných žánrov (swing, džez) sa hre na gajdách nevenujú, keďže im tento nástroj podľa ich slov ani zďaleka neprináša

## 2. Výchova

Na rozdiel od minulosti je dnešný spôsob osvojovania si hry na ľudových hudobných nástrojoch výlučne v rodinnom prostredí na Slovensku ojedinelý a spravidla sa kombinuje s výučbou v školskom prostredí, prevažne na základných umeleckých školách. Ešte predtým sa však chcem pristaviť pri inej forme osvojovania si hudobnonástrojových tradícií, ktorá predstavuje akýsi prostredník medzi rodinou a školou a pre ktorú je charakteristické, že prijímateľ tradície je vedený najímaným špecialistom, hudobníkom mimo okruhu rodiny. Hoci v európskych pomeroch vo všeobecnosti nemá veľkú tradíciu, v mimoeurópskom kontexte predstavuje dôležitý stupeň enkulturačného procesu označovaný v spomínaných hudobno-antropologických prácach ako „výchova“.<sup>8</sup> Na Slovensku najčastejšie funguje tak, že sa na ľudových inštrumentalistov obracajú rodičia detí, vedomí si najmä toho, že na základných umeleckých školách sa napríklad ten-ktorý nástroj nevyučuje. Keďže v tomto prípade ide o proces prekračujúci rámec rodinného prostredia – nezávisle od toho, či sa deje v domácom prostredí prijímateľa, alebo odovzdávateľa tradície, objavujú sa tu kvalitatívne nové problémy, resp. determinanty.

V súvislosti s osobnosťou prijímateľa hudobnej tradície je rozhodujúcim jeho vek, mentálna, resp. fyzická vyspelosť a motivácia ako aj skutočnosť, či ide o jedinca preferujúceho viac sluchové a vizuálne vnímanie, alebo naopak o žiaka viac fixovaného na notový zápis, ak už s ním má skúsenosti. Relevantné sú teda aj jeho predchádzajúca

toľko hudobného využitia, resp. uvedomujú si jeho interpretačné limity. Navyše, v ich mentálnom svete ovplyvnenom ich nehudobnými profesiami a životom v zahraničí je uvedenie si hoci unikátnej rodinnej tradície v tejto chvíli nedostatočnou motiváciou.

8. Je tomu tak napr. v afrických kmeňových spoločenstvách, kde sa dosahovanie vysokej technickej a umeleckej úrovne deje vďaka dlhoročnej intenzívnej individuálnej príprave, denno-denným kontaktom s profesionálnym hudobníkom alebo v orientálnych kultúrach, kde popredný majster roky pripravuje niekoľkých vybraných žiakov, ktorí sa stávajú individuálnymi nositeľmi jeho vlastnej verzie tradovaného fenoménu. V prácach A. P. Merriama (1964) v kapitole „Learning“ (s. 145 – 163), B. Nettla (2005) v kapitole 27 „Teaching and Learning“ alebo na viacerých miestach v publikácii W. Suppana (1984) možno nájsť desiatky konkrétnych fascinujúcich príkladov z prostredia mimoeurópskych hudobných kultúr dokumentujúcich rôzne prístupy k osvojovaniu si tradičnej hudby svojho kmeňa či spoločenstva.

hudobná výbava, rodinné zázemie, hudobné dispozície vo všeobecnosti či prípadná genetická predispozícia pre niektorý konkrétny ľudový hudobný nástroj. Osobnosť odovzdávateľa tradície na druhej strane dotvára nielen jeho interpretačná hráčska kvalita, ale aj vrozené pedagogické a didaktické schopnosti, keďže ním môže byť aj hudobník bez pedagogického vzdelania.

Vol'ba ľudového hudobného nástroja môže byť spontánna alebo determinovaná predchádzajúcou inštrumentálnou skúsenosťou. Ak sa dieťa stretlo v rodinnom prostredí alebo v škole napr. so zobcovou flautou, môže to uľahčiť jeho prvé kroky pri hre na šesťdierkovej píšťalke, dvojačke, koncovke, fujare, gajdách a podobne.<sup>9</sup> Podobne je to so vzťahom medzi akordeónom a heligónkou, klavírom a cimbalom atď. Nemalú úlohu pri výbere spravidla zohráva aj špecifikum ľudového hudobného nástroja (jeho váha, veľkosť, spôsob tvorenia tónu, akustické vlastnosti) a v neposlednom rade aj jeho kvalita a dostupnosť.<sup>10</sup>

K výhodám takéhoto spôsobu osvojovania si tradície patrí, že nevyžaduje znalosť notového písma ani zvládnutie elementárnych základov hudobnej teórie. Všetko sa deje podobne ako v rodinnom prostredí bezprostrednou, priamou formou, t.j. imitáciou hry svojho majstra, pozorovaním, napodobňovaním, opakovaním. Osobitný význam to má pri rozvíjaní hernej techniky, ozdobnej a variačnej hry, kedy si prijímateľ tradície zároveň osvojuje celý rad technických a interpretačných *grifov* vrátane zaobchádzania s nástrojom, na ktoré by inak musel dospieť sám spravidla až po dlhšom hľadaní. Zároveň je takto sprostredkovaných množstvo ďalších informácií o funkcii a postavení nástroja vo vzťahu k lokálnej

9. Významnou a prirodzenou súčasťou hudobného tradovania v minulosti bol detský inštrumentár reprezentovaný detskými zvukovými hračkami alebo zmenšenými replikami nástrojového sveta dospelých v rátné početných a morfológicky pozoruhodných variantov detských sláčikových nástrojov. Pozri tiež Garaj 1993.

10. Potešiteľné je, že v období posledných 15 – 20 rokov sa cenovo prístupnými stali fujary, píšťalky, koncovky, ale aj heligónky. Z tohto pohľadu treba osobitne upozorniť, že zásadne vzrástla kvalita gájd a ich intonačná stabilita a že vďaka Jurajovi Dufekovi, najrešpektovanejšiemu výrobcovi gájd na Slovensku v súčasnosti, sú dostupné ich detské verzie v rôznych ladeniach a rešpektujúce typologické osobitosti tohto nástroja. Pozri Garaj 2017.

či regionálnej hudobnej tradícii, o známych a rešpektovaných interpretoch a charakteristickom piesňovom repertoári. Na druhej strane takýto proces odovzdávania a osvojovania si poznatkov a zručností vyžaduje dlhodobý a pravidelný kontakt medzi majstrom a jeho nasledovníkom, čo môže byť náročné nielen z časového, ale niekedy aj z finančného hľadiska a odovzdávateľ tradície musí sám zvoliť postup i výber od elementárneho učiva cez komplikovanejšie, čo v nijakom prípade nie je jednoduché.

Na Slovensku síce nie je takýto spôsob oboznamovania sa s hrou na ľudových hudobných nástrojov veľmi rozšírený, ale nie je ani ojedinelý. Úspešne sa uplatňuje napr. medzi začínajúcimi gajdošmi so statusom učňov alebo tovarišov organizovaných v Cechu slovenských gajdošov, v ktorom v duchu historických cechových vzorov existuje vnútorné členenie na majstrov, tovarišov a učňov a ktorý vyžaduje, aby každý učeň či tovariš mal svojho majstra ako svojho mentora. Ten ich v ich ideálnom prípade vedie až do momentu, pokiaľ sa oni sami jedného dňa nestanú majstrami Cechu (obr. 1).<sup>11</sup>

Dôležitou súčasťou výchovy bolo v minulosti aj samotné prostredie, v ktorom mladí hudobníci vyrastali a v ktorom mohol korigovať ich hudobný vývoj ktorýkoľvek člen napr. dedinského spoločenstva. Možno pritom vychádzať z konštatovania, že deti vo všetkých svojich aktivitách nielen imitovali dospelých, ale sa aj zúčastňovali mnohých hudobných a tanečných aktivít dospelých. V tomto kontexte mohli úlohu akéhosi radcu začínajúcim hudobníkom hrať aj susedia, starší hudobníci, ale napokon aj vrstovníci, ktorí sa spravidla porovnávali medzi sebou.

### 3. Škola

Tretí model v procese osvojovania si hudobnej tradície v súčasnosti reprezentuje najmä škola, t.j. výchova inštrumentalistov v školskom prostredí. I keď sa zdanlivo viac spája s európskou pôdou, školské systémy mimoeurópskych tradičných hudobných kultúr svojou kvalitou nijakou nezaostávajú. Za všetky príklady možno uviesť koncept výučby hry na hudobných nástrojoch

11. Pozri Garaj 2007 a 2011.



gamelanu na ostrove Bali v Indonézii. Tu sa súčasne učí celé hudobné združenie žiakov, pričom skladbu opakujú frázu po fráze a učiteľ ich neustále kontroluje bez slov, len prostým predhrávaním melódie.<sup>12</sup> Ale aj v iných, pre nás exotických krajinách sveta existuje vyspelý systém školskej výučby hry na tradičných nástrojoch, ako je tomu výučba hry na tzv. steel drums v Trinidade.<sup>13</sup> Rozdiely mimo Európy a v Európe, pravda, preda len existujú. V mimoeurópskych kultúrach nie je výchova špecializovaná ako v Európe a diferencovaná na interpretov a skladateľov, ale je založená na celostnejšej výchove k hudobnosti. Okrem toho v Európe sa kladie väčší dôraz na teoretické aspekty v hudobnej výchove na úkor hudobnopraktických aktivít, ktoré využívajú vlastné detské hudobné prejavy a repertoár detských piesní, hier a tancov.

Úspech a efektívnosť školskej výučby závisí od toho, akým spôsobom sa dá vyriešiť zásadný konflikt začleňovania výučby ľudovej hudby do programu školského vyučovania, t. j. ako zlúčiť voľnosť a rozmanitosť prejavov ľudovej hudby s predpísanými a uniformnými školskými učebnými plánmi. Je pravda, že vzhľadom na rodinné tradície, silné folklórne hnutie s celou sieťou folklórnych kolektívov a relatívne živou interpretačnou praxou na Slovensku nie je takáto forma výučby veľmi rozvinutá, ale skúsenosti zo susedných krajín – napr. z Rakúska – ukazujú, že v budúcnosti môže aj u nás nájsť svoje uplatnenie. Väčšina úspešne realizovaných projektov však zatiaľ naznačuje, že ide najmä o regionálne a lokálne iniciatívy zamerané len na niekoľko vybraných ľudových hudobných nástrojov (písťalky, fujary, heligónky, cimbaly), za ktorými vždy stojí entuziazmus konkrétnych ľudí, spravidla vynikajúcich inštrumentalistov s ambíciou vychovať nové generácie svojich pokračovateľov. Aj preto sa všade inde inak možno stretnúť najmä s argumentami, že nie je dostatok kvalifikovaných učiteľov, že nie je prepracovaný systém výučby, že niet inštruktívnej literatúry

12. Pozri napr. „Gamelan. UNESCO.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=xVHhCIQO57w>>.

13. Pozri napr. „Steel drums in Trinidad and Tobago.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=ReNbZFKKX7c>>.

a že nie je záujem o ľudové hudobné nástroje. Aj napriek tomu tu možnosti a rezervy realizácie, resp. skvalitnenia výučby existujú. Možno ich vidieť vo výučbe hry na koncovke, šesťdierkovej píšťale, fujare, gajdách, či v lepšom prepojení medzi Orffovým inštrumentárom, detskými zvukovými hračkami a ľudovými hudobnými nástrojmi ako aj v rozšírení záberu výučby hry na klasických hudobných nástrojoch s možnosťou ich využitia v ľudovej hudbe. Podľa spomínaného rakúskeho modelu mám na mysli napr. zavedenie takých obligátnych predmetov, ako napr. husle v ľudovej hudbe, resp. analogicky viola, kontrabas alebo klarinet.<sup>14</sup>

Osobitným problémom výučby hry na základných umeleckých školách je, že jej neodmysliteľnou súčasťou je hra z nôt. Všeobecne platí, že základným rozdielom medzi ľudovou a klasickou hudbou je skutočnosť, že kým ľudová sa odovzdáva ústnou tradíciou, klasická vychádza z písaného notového záznamu. Banálnym je fakt, že v notách sú len čiastočne zaznamenané také dôležité fenomény hudobnej interpretácie, akými sú tvorenie tónu, frázovanie, rytmické nuansy, tempo, výraz atď., ku ktorým sa v inštrumentálnej hudbe pridáva prstoklad, hmatová, úderová, sláčiková, brnkacia technika. Pri ľudových hudobných nástrojoch sú okrem toho mimoriadne dôležité napr. špecifické hmaty. Na aerofonických nástrojoch sa bežne využíva polovičné zakrývanie hmatových otvorov, kombinácia tzv. zakrytého a odkrytého spôsobu hrania, celá paleta neštandardných hmatových kombinácií umožňujúca ovplyvňovať kvalitu intonácie nástroja alebo eliminovať rozdiely medzi intonačne lepšie a horšie znejúcimi polohami atď. Zásadným rozdielom však je, že v ľudovej hudbe sa

14. Príklady zaradovania takýchto nástrojov do výučby v Rakúsku sa netýkajú len prostredia hudobných škôl (pôsobiacich ako pendant našich Základných umeleckých škôl), ale aj univerzitného vzdelávania. Pozri napr. „Bachelorstudium Instrumental(Gesangs)pädagogik (IGP) – Volksmusik.“ *KunstUniGraz* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.kug.ac.at/studium/studienangebot/studienrichtungen/instrumentalgesangspaedagogik-igp/igp-volksmusik-ba>>; „Diatonische Harmonika. Bachelor IGP Salzburg.“ *Mozarteum University* [online] [cit. 27. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.moz.ac.at/de/studium/studienfinder/musikpaedagogik/salzburg/instrumentalpaedagogik-diatonische-harmonika-ba>>.

ústnou tradíciou odovzdáva aj všetko ostatné, t.j. spôsob zdobenia, variačná technika, harmonický sprievod, forma a de facto celý repertoár. Aj napriek tomu, že sa tým akoby popiera jeden z atribútov (hudobného) folklóru, t.j. odovzdávanie poznatkov, vedomostí a skúseností ústnou tradíciou, je zjavné, že hra z nôt dnes prenikla natrvalo do výučby hry na ľudových hudobných nástrojoch. Pravda, jeden i druhý spôsob má svoje pozitíva i negatíva.<sup>15</sup>

Opakovaním jednotlivých technických cvičení zapísaných v notách môže žiak získať lepšiu hernú techniku a istotu, pričom môže cvičiť na nástroji bez permanentnej prítomnosti učiteľa. Pochopenie súvislostí medzi písanou a znejúcou podobou hudby mu navyše umožňuje voliť vlastné individuálne tempo pri preberaní nového učebného materiálu. Nevýhodami používania nôt sa javí prílišná fixácia na notový zápis sprevádzaná nedostatočnou mierou rozvíjania variačného procesu, menší priestor na improvizáciu a hudobné sebavyjadrenie. Nemenej podstatnými sú aj špecifické nároky na učiteľa, ktorý musí pripravovať vlastný notový materiál alebo ho kombinovať s existujúcou inštruktívnou literatúrou k výučbe hry na ľudových hudobných nástrojoch. Mám na mysli školy hry na ľudových hudobných nástrojoch, pričom ide o publikácie koncipované v duchu škôl hry na klasických hudobných nástrojoch, ktoré spravidla začínajú úvodom do elementárnej hudobnej teórie, ale krok za krokom riešia stále náročnejšie a špecifickejšie hernotechnické problémy. Treba tiež poznamenať, že ich kvalita je rôzna, a to v závislosti od ich autorov i vydavateľov. Je samozrejme len na záujemcovi samotnom, či siahne po publikáciách, ktoré vznikli na pôde osvetových inštitúcií, alebo po tituloch vydávaných vo vlastnej produkcii samotných autorov.<sup>16</sup> Niektoré publikované školy hry na ľudových hudobných nástrojoch majú aj svoje doplnky

15. Špecifiká orálneho (ústna tradícia) a písomného (notový zápis) spôsobu patria k univerzálnym témam dotýkajúcim sa problematiky hudobného tradovania v mnohých európskych i mimoeurópskych krajinách. Tejto problematike sa venujú viaceré príspevky v zborníku Hemetek – Kölbl – Mayrlechner – Saglam 2015.

16. V nasledujúcom prehľade uvádzam aspoň niektoré z nich: Brada, Vojtech 1982: *Škola hry na cimbele*. Bratislava: Osvetový ústav; Repa, František 1971: *Škola hry na*

v podobe DVD titulov, prípadne tie vznikali ako samostatné inštruktívne projekty väčšinou vo vlastnej produkcii ich autorov.<sup>17</sup>

Tento výpočet možno rozšíriť aj o transkripcie nástrojovej hry k nahrávkam na zvukových nosičoch, hoci tieto nevznikli z inštruktívnych či hudobnopedagogických dôvodov. Ide najmä o staršie gramofónové edície vydané v rámci reprezentatívneho cyklu „Panoráma ľudovej piesňovej a hudobnej kultúry“, pričom súčasťou niektorých z nich – napr. Orava, Liptov, Pohronie a Podpoľanie – boli obsažené bulletiny s detailnými transkripciami hry fujaristov, píšťalkárov, gajdošov, heligonkárov a podobne.<sup>18</sup> Po zvládnutí základov nástrojovej hry a znalosti notopisu ponúkajú možnosť ďalšieho zdokonaľovania sa najmä s dôrazom na štýlovointerpretačné znaky regiónov, lokalít či významných instrumentalistov.

#### 4. Špecifické formy výučby hry na ľudových hudobných nástrojoch

Poslednú formu výučby hry na ľudových hudobných nástrojoch predstavuje rôznorodá skupina iných než doteraz spomínaných didaktických metód. Jednou z nich je individuálna výučba, ktorá je príznačná pre samoukov, nadšených entuziastov, ktorých nezriedka až v dospelom veku očarí niektorý konkrétny ľudový

*cimbal 1. diel.* Bratislava: Osvetový ústav; Repa, František 1972: *Škola hry na cimbal*  
*2. diel.* Bratislava: Osvetový ústav; Leng, Ladislav 1970: *Hráme na fujare*. Banská Bystrica: Osvetové stredisko; Kružliak, Ján 1990: *Hráme na ľudové hudobné nástroje. Bezdiarkové píšťaly. Šesťdiarkovú píšťalu*. Bratislava: Osvetový ústav; Holík, Dušan 2019: *Fujarový spevník*. Očová: Vydavateľstvo Dušan Holík; Holík, Dušan 2020: *Píšťalkový spevník. Metodika hry na šesťdiarkovú pastiersku píšťalku a dvojačku*. Očová: Vydavateľstvo Dušan Holík; Hrtús, Miroslav 2015: *Hra na heligónke logicky a jednoducho*. Bratislava: Metodicko-pedagogické centrum; Budinský, Anton 2021: *Škola hry na heligónku*. Detva: OZ Cimbal; Budinský, Anton 2020: *Učebnica hry na šesťdiarkovej pastierskej píšťalke*. Detva: OZ Cimbal.

17. Pozri napr.: Holík, Dušan: *Fujarový workshop v Očovej*; Holík, Dušan: *Píšťalkový spevník. Metodika hry na šesťdiarkovú pastiersku píšťalku a dvojačku*; Daloš, Drahomír: *Hra na fujare*; Matis, Peter: *Ako sa stať gajdošom*.
18. Prvý cyklus reprezentatívnej regionálnej kolekcie gramoalbumov z produkcie Československého rozhlasu, štúdio Banská Bystrica v spolupráci Viliama J. Grusku a Svetozára Stračinu začal vychádzať od roku 1978. Počnúc rokom 2020 sa realizuje jeho nová reedícia. Pozri *Panoráma ľudovej piesňovej a hudobnej kultúry* [online] [cit. 27. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://panoramaludovejkulturny.sk/>>.

hudobný nástroj, aby sa mu o to intenzívnejšie venovali. Takíto záujemcovia majú dnes vďaka internetu k dispozícii veľké množstvo informácií. Najnovšou, ale zjavne mimoriadne progresívnou formou nástrojovej výučby sú inštruktáže alebo tutoriály uverejnené na internete. Podobne ako v prípade vyššie spomenutých publikácií je ich kvalita rôzna a závisí od erudície a motivácie ich tvorcov, od účelov ich zverejnenia, od toho, komu sú prednostne určené a pod.<sup>19</sup> Priložený zoznam je aj v tomto prípade len výberom z celého radu tutoriálov, ktoré možno nájsť v súčasnosti na slovenských internetových stránkach.<sup>20</sup>

Popri internetových tutoriáloch sa pre iné skupiny záujemcov prítiažlivými stávajú čoraz častejšie organizované letné tábory, resp. workshopy prednostne zamerané na rôzne stupne praktického zvládnutia ľudového hudobného nástroja. Naopak, pre mladších začínajúcich inštrumentalistov môže byť stimulujúcou výučba realizovaná napr. na pôde detských folklórnych kolektívov, resp. detských ľudových hudieb (obr. 2). Pre deti v školopovinnom veku,

19. Zoznam internetových odkazov je len časťou tutoriálov, pričom všetky boli dostupné ku dňu 27. 10. 2024.

20. „Spoza vrch Poľany.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pjfr6fEQRZM>>; „Fijá školá pišťalková.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=aBgiGmZB27g>>; „Výučba hry na pastiersku pišťalku.“ *Obec Oravská Polhora* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.oravskapolhora.sk/fotogalerie/videogaleria/vyucba-hry-na-pastiersku-pistalku-382sk.html>>; „Školička hry na koncovku 01.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=YsQNYjzabM0>>; „Malá koncovka D/Overtone flute D.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=4ZaWudLXnFs>>; „Učiteľ FUJARÔČKA základy.“ *Duch fujary* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://duchfujary.sk/skoly-hry/ucitel-fujarocka-zaklady>>; „Hráme na fujare.“ *Škola hry na fujare v Bratislave* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<http://www.hramenafujare.sk/>>; „Škola hry na fujare.“ *YouTube* [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <[https://www.fujara.sk/sk/zakladne\\_drzanie.htm](https://www.fujara.sk/sk/zakladne_drzanie.htm)>; „Ako sa stať gajdošom. Škola hry na gajdy.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=3M9wkNo2GtM>>; „Škola gajdovania.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=DIhrwTq1ZMA>>; „Heligónková akadémia online.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=3U381Qi-9pU>>; „Škola na heligónku.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=OLCK4DQjKso>>.

často aj pre tie, ktoré navštevujú základnú umeleckú školu, je to neraz jediná cesta, ako sa bližšie zoznámiť s ľudovým hudobným inštrumentárom a nadobudnúť aj prvé interpretačné skúsenosti.<sup>21</sup>

### Namiesto záveru

Spolu s aktuálnymi spoločenskými zmenami, s transformáciou hudobnofolklorných prejavov a herných príležitostí, so zmenou funkcionality ľudovej hudby a pod. sa menia aj cesty osvojovania si hry na ľudových hudobných nástrojoch. Nech je ich rôznorodosť akokoľvek pestrá, tak ako v minulosti, aj dnes je rozhodujúce, či a ako vedú k zvládnutiu špecifik ľudovej nástrojovej hry, ktorými sú osvojenie si princípov techniky ozdobnej hry a variačného procesu, poznanie regionálnych a nástrojovotypologických štýlovointerpretačných znakov až po kreovanie vlastného štýlu hry a repertoáru. Neutíchajúci záujem o hru na ľudových hudobných nástrojoch na Slovensku, ale tiež pozoruhodná interpretačná kvalita mladých inštrumentalistov sú dôkazom ich účinnosti a efektivity aj v súčasnosti.

### Literatúra:

- ELSCHEK, Oskár 1995: Ľudová hudba a hudobnovýchovné systémy. In: FEGLOVÁ, Viera (ed.): *Tradičná ľudová kultúra a výchova v Európe*. Nitra: Vysoká škola pedagogická. 1 – 14.
- GARAJ, Bernard 1993: Tradičný detský inštrumentár vo vyučovacom procese? In: FEGLOVÁ, Viera (ed.): *Postavenie ľudovej kultúry vo výchovno-vzdelávacom procese*. Nitra: Vysoká škola pedagogická Nitra. 99 – 108.
- GARAJ, Bernard 2007: Etnokultúrne tradície v oblasti Pohronskeho Inovca vo vzťahu ku gajdoštvu na Slovensku. In: TONCROVÁ, Marta (ed.): *Etnokultúrne tradície v súčasnej spoločnosti*. Brno: Masarykova univerzita. 59 – 67.
- GARAJ, Bernard 2011: Rural Musical Instruments at the Turn of Two Centuries: The Case of Bagpipes in Slovakia. In: JÄHNICHEN, Gisa (ed.): *Studia Instrumentorum Musicae Popularis II (New Series)*. Münster: Verlag für Wissenschaft. 105 – 116.

21. Ako príklad pars pro toto možno uviesť detský folklórny súbor Kobylku z Devínskej Novej Vsi. Vedúci jej ľudovej hudby Milan Rusko vychoval celý rad gajdošov, pišťalkárov, fujaristov, pričom viacerí z nich sú dnes sami vynikajúcimi inštrumentalistami a vzormi pre mladších nasledovníkov.

- GARAJ, Bernard 2017: An Instrument Maker as a Key Factor in Keeping and Developing Musical Traditions. In: JÄHNICHEN, Gisa (ed.): *Studia Instrumentorum Musicae Popularis 5, New Series of the ICTM Study Group on Folk Musical Instruments*. Münster: Verlag für Wissenschaft. 69 – 82.
- HEMETEK, Ursula – KÖLBL, Marko – MAYRLECHNER, Daniela – SAGLAM, Hande (eds.) 2015: *Traditionelle Musik. Überliefern – Verhandeln – Vermitteln*. Wien: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.
- MERRIAM, Allan Parhurst 1964: *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- NETTL, Bruno 2005 (1983): *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts. New Edition*. Champaign: University of Illinois Press.
- PRUŽINEC, Tomáš 2005: Ako rozumieť pojmom akulturácia, enkulturácia a inkulturácia? *Viera a život, časopis pre kresťanskú orientáciu* 15 (1): 59 – 65.
- SUPPAN, Wolfgang 1984: *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*. Mainz: Verlag Mainz Schott.

## Elektronické zdroje:

- „Ako sa stať gajdošom. Škola hry na gajdy.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=3M9wkNo2GtM>>.
- „Bachelorstudium Instrumental(Gesangs)pädagogik (IGP) – Volksmusik.“ *KunstUniGraz* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.kug.ac.at/studium/studienangebot/studienrichtungen/instrumentalgesangspaedagogik-igp/igp-volksmusik-ba>>.
- „Diatonische Harmonika. Bachelor IGP Salzburg.“ *Mozarteum University* [online] [cit. 27. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.moz.ac.at/de/studium/studienfinder/musikpaedagogik/salzburg/instrumentalpaedagogik-diatonische-harmonika-ba>>.
- „Fijá školá píšťalková.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=aBgiGmZB27g>>.
- „Fujara – hudobný nástroj a jeho hudba.“ *Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.ludovakultura.sk/zoznam-nkd/fujara-hudobny-nastroj-jeho-hudba/>>.
- „Gajdy a gajdošská kultúra na Slovensku.“ *Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.ludovakultura.sk/zoznam-nkd/gajdy-gajdoska-kultura-na-slovensku/>>.
- „Gamelan. UNESCO.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=xVHhCIQO57w>>.
- „Heligónková akadémia online.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=3U381Qi-9pU>>.
- „Hráme na fujare.“ *Škola hry na fujare v Bratislave* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<http://www.hramenafujare.sk/>>.
- „Malá koncovka D/Overtone flute D.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=4ZaWudLXnFs>>.
- Panoráma ľudovej piesňovej a hudobnej kultúry* [online] [cit. 27. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://panoramaludovejkulturny.sk/>>.
- „Rifová píšťala.“ *Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.ludovakultura.sk/zoznam-nkd/rifova-pistala/>>.

- „Spoza vrch Poľany.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pjfr6fEQRZM>>.
- „Steel drums in Trinidad and Tobago.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=ReNbZFKKX7c>>.
- „Škola gajdovania.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=DlhrwTq1ZMA>>.
- „Škola hry na fujare.“ *YouTube* [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <[https://www.fujara.sk/sk/zakladne\\_drzanie.htm](https://www.fujara.sk/sk/zakladne_drzanie.htm)>.
- „Škola na heligónku.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=OLCK4DQjKso>>.
- „Školička hry na koncovku 01.“ *YouTube* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=YsQNYzabM0>>.
- „Transgenerational Transmission of Romani Musical Knowledge and Skills in Klenovec and Kokava.“ *ResearchGate* [online] [cit. 27. 10. 2024]. Dostupné z: <[https://www.researchgate.net/publication/328478329\\_Transgenerational\\_Transmission\\_of\\_Romani\\_Musical\\_Knowledge\\_and\\_Skills\\_in\\_Klenovec\\_and\\_Kokava](https://www.researchgate.net/publication/328478329_Transgenerational_Transmission_of_Romani_Musical_Knowledge_and_Skills_in_Klenovec_and_Kokava)>.
- „Učiteľ FUJARŔČKA základy.“ *Duch fujary* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://duchfujary.sk/skoly-hry/ucitel-fujarocka-zaklady>>.
- „Výučba hry na pastiersku pišťalku.“ *Obec Oravská Polhora* [online] [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://www.oravskapolhora.sk/fotogalerie/videogaleria/vyucba-hry-na-pastiersku-pistalku-382sk.html>>.

## Summary

The aim of this paper is to point out the processes that have made the musical tradition in Slovakia – applied to instrumental traditional music – a viable phenomenon to this day. The most effective, although currently more or less outdated model, is “enculturation”, i.e. the transmission of knowledge and skills in the natural generational environment of the family. Another form of the acquisition of musical-instrument traditions would be an intermediary between the family and the school, a relationship characterised by the fact that the recipient of the tradition is guided by a hired specialist, a musician outside the family circle. In recent decades, an institutionalised way of creating and cultivating a relationship with traditional music, represented mainly by music schools, has been gradually gaining ground. The age of the internet and media sharing of all kinds of information is becoming an equally fertile and inspiring environment in the form of numerous tutorials and other instructions on how to play folk musical instruments. This diversity of approaches is not fundamentally contradictory, for the birthplace is not the only determinant of new generations of active musicians, there are also new approaches to the interpretation of traditional music and its wider perception as a set of cultural values

**Key words:** instrumental traditional music, enculturation, education, school, oral tradition, instruction and tutorials on the internet



## Prílohy / Appendices:



1. Prijímanie medzi učňov Cechu slovenských gajdošov / Acceptance among the apprentices of the Guild of Slovak Bagpipers. Photo B. Garaj, 2022



2. „Strunkári“ – hudobníci Detského folklórneho súboru Kelčovan hrajúci na detských sláčikových nástrojoch / “Strunkári” – young musicians of the Kelčovan Children’s Folklore Ensemble playing on children’s string instruments. Photo B. Garaj, 2008

# DETERMINANTS OF THE MAINTENANCE AND DEVELOPMENT OF MUSICAL TRADITION IN SLOVAKIA IN THE PAST AND PRESENT

*Barnard Garaj*

The aim of my paper is to highlight those processes that have made the musical tradition in Slovakia – applied to traditional instrumental music – a viable phenomenon to this day. While uncovering the functioning of this mechanism, I will focus on the issue of the transmission of knowledge and skills in the natural generational environment of the family, which was the basis of musical tradition especially in the past, but which in recent decades has gradually been replaced by an institutionalized way of creating and cultivating a relationship with traditional music. However, the variety of ways of learning musical tradition does not end here, as the age of the internet and media sharing of all kinds of information is becoming an equally fertile and inspiring environment. Importantly, this diversity of approaches is not fundamentally contradictory, giving rise not only to new generations of active musicians, but also to new approaches to the interpretation of traditional music and its wider perception as a set of cultural values.

At the same time, I note that in this paper I will deal only with selected folk musical instruments, such as bagpipes, the *fujara*<sup>1</sup>, *heligónka*<sup>2</sup>, six-hole flute, overtone flute, and double flute. It is characteristic for them that their teaching, with a few exceptions, is not institutionalized in Slovakia, but at the same time they enjoy great popularity, which is proved by the numerous and active communities of their fans, as well as the fact

1. The *Fujara* is the most known and unique Slovak pastoral aerophone. It is about a 1.80 m long flute with a labium edge cut into the instrument's wall, over which air is directed. Despite the fact that the instrument is no longer used in the pastoral environment, it is still popular today. This is evidenced by the numerous *fujara* players and makers.
2. The *Heligónka* is a diatonic accordion, a variant of the Styrian accordion, widespread in Alpine music. The *heligónka* came to Slovakia from Bohemia in the interwar period.

that the *fujara*<sup>3</sup> and the bagpipe<sup>4</sup> are listed on the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, and the *rifová pišťala*,<sup>5</sup> belonging to the family of overtone flutes, is included in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Slovakia. So what are the specifics, environment, and circumstances under which their musical traditions take place?

## 1. Enculturation

Undoubtedly, the most effective and fruitful environment in terms of musical tradition is the natural environment of the family, in which instrumental practice is passed on from generation to generation. It has an irreplaceable role in the process of enculturation<sup>6</sup>, i.e. in the process in which an individual acquires his culture in its entirety. That is why it has received considerable attention in music-anthropologically oriented works, especially in non-European contexts. The problem is that the point of view of the European lay public is always linked to the idea of school in matters of music education. Therefore, to this day we know surprisingly little about those practices and techniques that did not or do not follow the school system. In a non-European environment, such a process of tradition is often considered a supernatural, magical act, a manifestation of higher powers and often has a secret character. In a closed place, for example, boys prepare for initiation ceremonies and by then

3. “Fujara – hudobný nástroj a jeho hudba.” *Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.ludovakultura.sk/zoznam-nkd/fujara-hudobny-nastroj-jeho-hudba/>>.
4. “Gajdy a gajdošská kultúra na Slovensku.” *Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.ludovakultura.sk/zoznam-nkd/gajdy-gajdoska-kultura-na-slovensku/>>.
5. “Rifová pišťala.” *Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.ludovakultura.sk/zoznam-nkd/rifova-pistala/>>.
6. In the spirit of established interpretations, the term “enculturation” is based on the characteristic that it is a process in which a person, a member of a particular nation, ethnicity or community, acquires from his childhood, or even throughout his lifetime, of its culture. “Acculturation”, on the other hand, represents the contact of individuals from different cultures and the resulting acquisition of cultural patterns of one or another culture (Pružinec 2005: 61). The term “enculturation” is also preferred by A. P. Merriam as a parallel to the processes that are referred to in sociology as “socialization” (Merriam 1964: 146).

have to master all cult practices, cultural and artistic expressions, learn dances, songs and instrumental expressions. However, such a method of passing on knowledge, knowledge and skills, whose European counterpart would be the above-mentioned tradition of instrument practice in families, also has obvious universal common features. It is realized by oral tradition, in intergenerational contact, and in the natural context of playing practice, while the method of teaching is a live demonstration, i.e. pre-singing, pre-playing and its imitation, repetition and gradual assimilation of stylistic expressive qualities of music. Neither the transmitters nor the receivers of the tradition are specialised persons (which is why I do not use the terms ‘teacher’, ‘pupil/student’, ‘teaching’ in connection with enculturation), and the process of acquiring knowledge does not apply only to children, but to every age group in the form of a kind of ‘lifelong learning’, which is nowadays very much preferred.

The positives of the family environment are indisputable, while it is worth noting, for example, that the degrees or stages of acquiring musical habits and skills follow an obvious line: first with mistakes – after a while without mistakes – and finally with one’s own creative input, and it is very similar to the process when a child acquires their mother tongue.<sup>7</sup> Such a way is unique not only in relation to the fundamentals of instrumental practice, but also in mastering the technique of ornamentation, the way of variation work and repertoire, which are de facto attributes of musical interpretation styles in general. It should also be noted that along with playing skills, the receiver of the tradition also acquires the handling of a musical instrument, e.g. tuning, its maintenance, or even its making. An undeniable advantage of the family environment is that everything is done hand-in-hand with getting to know or having direct contact with traditional playing opportunities and realizing the place of music in them. Thus, the spontaneous recognition of the functionality of music towards the awareness of the musician’s position in the family, in his surroundings or in the wider community fundamentally determines such an important phenomenon as stimulation. Certainly more

7. See also Elschek 1993:10.

advantages than disadvantages are offered by a long-established family instrumental tradition influencing the particular choice of instrument, because the child is influenced by what he or she sees at home. In Slovakia the best proof of this is the existence of musician families in the environment of string or cimbalom music – such as the Dudík family from Myjava, the Paprčka and Hronček family from Hriňová, the Janšto family from Brezová pod Bradlom, fujara players in the Kubinec family from Utekáč, bagpipers in the Michelík family from the region of Podpoľanie and in the Garaj family from the region of Pohronský Inovec, and many others. Roma musicians' families are quite a special phenomenon, where the effectiveness of traditions is even greater. As *pars pro toto* we can mention the Paľáč family from Hrochoť, the Bartoš family from Čierny Balog, the Radič family from Kokava nad Rimavicou and Klenovec, the Žolták family from Raslavice, and the richly branched Berky family from Podpoľanie. In the case of Roma musical families, which have perfected the method of musical education and deserve special attention<sup>8</sup>, such important motivations as the financial benefits resulting from musical production or social status in the community, or outside it, also play their role.

The negatives of learning a musical tradition in a family environment are minimal. Nevertheless, it happens more and more often that the family musical tradition has no successors. The causes of this phenomenon may be related to the excessive pressure of the family on the child, resulting in his rejecting reaction as a form of personal protest, or may lie in the insufficient innate pedagogical and didactic skills of the transmitter of the tradition. I mean the lack of ability to explain things that are perceived by him as standard, “normal” and automated, which may relate, for example, to the technique of melody decorating, the process of variation, and

8. Petr Nuska has long been working on the issue of musical traditions in the environment of Roma musician families in Slovakia (Klenovec and Kokava nad Rimavicou). See e.g. “Transgenerational Transmission of Romani Musical Knowledge and Skills in Klenovec and Kokava.” *ResearchGate* [online] [accessed October 27, 2024]. Available from: <[https://www.researchgate.net/publication/328478329\\_Transgenerational\\_Transmission\\_of\\_Romani\\_Musical\\_Knowledge\\_and\\_Skills\\_in\\_Klenovec\\_and\\_Kokava](https://www.researchgate.net/publication/328478329_Transgenerational_Transmission_of_Romani_Musical_Knowledge_and_Skills_in_Klenovec_and_Kokava)>.

so on. A special set of problems also results from the decline of multi-generational families, from the temporary or permanent loss of stimulation caused, for example, by the negative influence of classmates, friends, the media, searching and finding of new role models and self-realization in the form of interest in non-musical activities, or, in the best case, in the form of an interest in musical instruments that are not traditional in the family.<sup>9</sup>

## 2. Education

Unlike the past, today's method of learning to play folk musical instruments exclusively in the family environment is rare in Slovakia and is usually combined with teaching in a school environment. Before that, however, I want to approach another form of acquiring musical instrument traditions, which represents a kind of intermediary between family and school and which is characterized by the fact that the recipient of the tradition is guided by a hired specialist, a musician outside the family circle. Although it generally does not have a great tradition in European contexts, in the non-European context it represents an important stage of the enculturation process referred to as "education" in the above-mentioned music-anthropological works.<sup>10</sup> In Slovakia, it most often works in such a way that folk instrumentalists are approached by the parents of children, aware in particular that this

9. An illustrative example can be my two older sons, who, as the fifth generation of bagpipers in the Garaj family, can play the bagpipes, but after graduating from the piano, mastering other musical instruments and learning about other musical genres (swing, jazz), they do not play the bagpipes, since, according to their words, this instrument does not bring them nearly as much musical enjoyment, or they are aware of its interpretive limits. Moreover, in their mental world, influenced by their non-musical professions and life abroad, the awareness of an albeit unique family tradition is not enough motivation at the moment.

10. This is the case, for example, in African tribal societies, where the achievement of high technical and artistic levels is achieved through years of intensive individual training and daily contact with a professional musician, or in oriental cultures, where a leading master trains for years a few selected students. In the works of A. P. Merriam (1964) in the chapter "Learning" (pp. 145–163), B. Nettl (2005) in chapter 27 "Teaching and Learning" or in several chapters in W. Suppan (1984), one can find dozens of specific fascinating examples from non-European musical cultures documenting different approaches to learning the traditional music of one's tribe or community.

or that instrument is not taught in music schools, for example. Since in this case it is a process that goes beyond the framework of the family environment – regardless of whether it takes place in the home environment of the receiver or the transmitter of the tradition, qualitatively new problems appear here.

In relation to the personality of the recipient of the musical tradition, his age, mental or physical maturity and motivation are relevant, as well as the fact whether he is an individual who prefers a more auditory and visual perception or, on the contrary, he is more fixated on musical notation – if, admittedly, he has already had experience with it. Relevant, therefore, is also his previous musical training, family background, musical disposition in general and any innate predisposition to a particular folk instrument. On the other hand, the personality of the transmitter of the tradition is not only shaped by his quality as a performer, but also by his innate pedagogical and didactic abilities, since he can also be a musician without pedagogical training.

The choice of a folk musical instrument can be spontaneous or determined by previous instrumental experience. If a child has encountered the recorder in the family environment or at school, for example, this may facilitate his first steps in playing the six-hole flute, double flute, *fujara*, bagpipes, and so on. Similarly with the relationship between the chromatic accordion and the diatonic accordion, between the piano and the cimbalom, etc.<sup>11</sup> As a rule, the specificity of a folk instrument (its weight, size, acoustic properties) and, last but not least, its quality and availability also play a significant role in the choice.<sup>12</sup>

11. An important and natural part of musical tradition in the past was children's instrumentation, represented by children's sound toys or reduced replicas of the adult instrumental world, including numerous and morphologically remarkable variants of children's stringed instruments. See also Garaj 1993.

12. It is gratifying that in the last 15–20 years, fujaras, flutes, overtone flutes, as well as diatonic accordions have become affordable. From this point of view, it should be particularly noted that the quality of the bagpipes and their intonational stability have increased substantially. Thanks to Juraj Dufek, the most respected maker of bagpipes in Slovakia today, children's versions are available in various tunings respecting the typological specificities of the instrument. See Garaj 2017.

The advantages of this way of learning the tradition include the fact that it does not require knowledge of musical notation or mastery of the elementary basics of music theory. Everything happens in a similar way as in a family environment – in an immediate, direct way, i.e. by imitating the master's play, observing, imitating, repeating. This is of particular importance in the development of playing technique, ornamental and variation playing, where the recipient of the tradition also acquires a whole range of technical and performance skills, including handling the instrument, which he would otherwise have to learn on his own, usually only after a long search. At the same time, a lot of additional information is conveyed about the function and position of the instrument in relation to the local or regional musical tradition, about well-known and respected performers and the characteristic song repertoire. On the other hand, such a process of transmitting and acquiring knowledge and skills requires long-term and regular contact between the master and his follower, which can be demanding not only in terms of time, but also sometimes in terms of money, and that the transmitter of the tradition has to make his own choice of procedure and selection from the elementary problems to the more complicated ones, which is by no means easy.

In Slovakia, this way of getting acquainted with playing folk musical instruments is not very widespread, but it is not unique either. It is successfully applied, for example, among beginning bagpipers with the status of apprentices or journeymen organised in the Guild of Slovak Bagpipers, which, in the spirit of historical guild patterns, has an internal division into masters, journeymen and apprentices, and which requires that each apprentice or journeyman have a master as his mentor. This ideally guides them until they themselves one day become masters of the Guild (fig. 1).<sup>13</sup>

An important part of education in the past was also the environment in which young musicians grew up and in which any member of, for example, a village community could correct their musical

13. See Garaj 2007, 2011.



development. It can be assumed that children not only imitated adults in all their activities, but also participated in many musical and dancing activities of adults. In this context, neighbours, older musicians and, finally, peers, who usually compared themselves with one another, could also play the role of a kind of mentor to budding musicians.

### 3. School

The third model in the process of acquiring the musical tradition is currently represented mainly by the school, i.e. the education of instrumentalists in the school environment. Even though it seems to be more associated with Europe, the school systems of non-European traditional music cultures are not far behind in their quality. To use one example, the concept of teaching gamelan instruments on the island of Bali in Indonesia can be mentioned. Here, a whole musical group of students are taught at the same time, repeating the melodic phrase by phrase, with the teacher constantly checking on them without words, just by simply playing the melody.<sup>14</sup> But in other, for us exotic countries of the world, there is also an advanced system of school instruction on traditional instruments, such as teaching the steel drums in Trinidad.<sup>15</sup> Differences outside Europe and within Europe, it is true, still exist. In non-European cultures, education is not specialised as in Europe and differentiated into performers and composers, but is based on a more holistic education in musicianship. In addition, in Europe there is a greater emphasis on theoretical aspects in music education at the expense of music practice activities that use children's own musical expressions and the repertoire of children's songs, games and dances.

The success and effectiveness of school teaching depends on how the fundamental conflict of integrating folk music teaching into the school curriculum can be resolved, i.e., how to combine

14. See, e.g., "Gamelan. UNESCO." *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=xVHhCIQO57w>>.

15. See, e.g., "Steel drums in Trinidad and Tobago." *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=ReNbZFKKX7c>>.

the freedom and variety of folk music expressions with the prescribed and uniform school curricula. It is true that due to family traditions, a strong folklore movement with a whole network of folklore groups and a relatively lively performance practice in Slovakia, this form of teaching is not very well developed, but experiences from neighbouring countries – e.g. Austria – show that it may find its application here in the future as well. However, most of the successfully implemented projects so far indicate that they are mainly regional and local initiatives focused on a few selected folk musical instruments, which are always backed by the enthusiasm of specific people, usually excellent instrumentalists with the ambition to educate new generations of their successors. That is why, everywhere else, it is possible to encounter, in particular, arguments that there are not enough qualified teachers, that there is not a sophisticated system of teaching, that there is no instructive literature and that there is no interest in folk musical instruments. Nevertheless, there are possibilities and reserves for the implementation or improvement of teaching. They can be seen in the teaching of the over flute, six-hole flute, *fujara*, bagpipes, or in a better connection between Orff's Instruments, children's sound toys and folk musical instruments, as well as in expanding the scope of teaching classical instruments with the possibility of using them in folk music. Following the Austrian model, I mean, for example, the introduction of obligatory subjects such as the violin in folk music, or, by analogy, the viola, double bass, or clarinet.<sup>16</sup>

A particular problem of teaching playing in music schools is that it is an integral part of playing from sheet music. In general, the fundamental difference between folk and classical music is that

16. Examples of the integration of such instruments into teaching in Austria do not only concern the music school environment (acting as a counterpart to music schools in Slovakia), but also university education. See e.g. "Bachelorstudium Instrumental(Gesangs)pädagogik (IGP) – Volksmusik." *KunstUniGraz* [online] [accessed 26. 10. 2024]. Available from: <<https://www.kug.ac.at/studium/studienangebot/studienrichtungen/instrumentalgesangspaedagogik-igp/igp-volksmusik-ba>>; "Diatonische Harmonika. Bachelor IGP Salzburg." *Mozarteum University* [online] [accessed 27. 10. 2024]. Available from: <<https://www.moz.ac.at/de/studium/studienfinder/musikpaedagogik/salzburg/instrumentalpaedagogik-diatonische-harmonika-ba>>.

while folk music is passed on by oral tradition, classical music is based on written music notation. It is a trivial fact that such important phenomena of musical interpretation as tone formation, phrasing, rhythmic nuances, tempo, expression, etc., are only partially recorded in sheet music, to which in instrumental music are added fingering, bowing, and strumming techniques.

For folk musical instruments, for example, specific fingering is also extremely important. On aerophones, it is common to use half-covering of the finger holes, a combination of covered and uncovered playing, a whole range of non-standard finger combinations allowing to influence the quality of the instrument's intonation or to eliminate the differences between intonationally better and worse sounding positions, etc. The fundamental difference, however, is that in folk music everything else is passed on by oral tradition, i.e. the way of ornamentation, variation technique, harmonic accompaniment, form and de facto the entire repertoire. Even though this seems to deny one of the attributes of (musical) folklore, i.e. the transmission of knowledge and experience by oral tradition, it is clear that playing from sheet music has now permanently penetrated into the teaching of folk musical instruments. To be fair, both methods have their positives and negatives.<sup>17</sup>

By repeating the individual technical exercises written in the sheet music, the student can gain better playing technique and confidence, while being able to practise on the instrument without the permanent presence of the teacher. In addition, understanding the relationship between the written and the sounded form of music allows the student to choose his or her own individual pace when taking on new learning material. The disadvantages of using sheet music appear to be too much fixation on musical notation accompanied by a lack of development of the variation process, less space for improvisation and musical self-expression.

17. The specifics of the oral tradition and written musical notation are among the universal themes touching on the issue of musical tradition in many European and non-European countries. Several contributions in the Hemetek – Kölbl – Mayrlechner – Saglam 2015 collection deal with these issues.

Equally important are the specific demands on the teacher, who has to prepare his own notation material or combine it with existing instructional literature for teaching folk musical instruments. I mean schools of folk instrument playing, which are publications conceived in the spirit of schools of classical instrument playing, usually beginning with an introduction to elementary music theory, but step-by-step solving more and more demanding and more specific playing problems. It should also be noted that their quality varies, depending on their authors and publishers. It is, of course, up to the student whether he reaches for publications produced by educational institutions or for titles published by the authors themselves.<sup>18</sup> Some of the published schools of folk instrument playing have their own supplements in the form of DVD titles, or they are created as independent instructional projects, mostly produced by their authors.<sup>19</sup>

This overview can also be extended to include transcriptions of instrumental playing to recordings on sound media, although these were not created for instructional or music pedagogical reasons. These are mainly older gramophone editions published as part of the representative series Panorama of Folk Song and Music Culture, some of which – e.g. Orava, Liptov, Pohronie, and Podpoľanie – included comprehensive bulletins with detailed transcriptions of the playing of *fujara* players, flute players, bagpipers, diatonic accordion

18. In the following overview I list at least some of them: Brada, Vojtech 1982: *Škola hry na cimbele*. Bratislava: Osvetový ústav; Repa, František 1971: *Škola hry na cimbal 1. diel*. Bratislava: Osvetový ústav; Repa, František 1972: *Škola hry na cimbal 2. diel*. Bratislava: Osvetový ústav; Leng, Ladislav 1970: *Hráme na fujare*. Banská Bystrica: Osvetové stredisko; Kružliak, Ján 1990: *Hráme na ľudové hudobné nástroje. Bezdielkové píšťaly. Šesťdielkovú píšťalu*. Bratislava: Osvetový ústav; Holík, Dušan 2019: *Fujarový spevník*. Očová: Vydavateľstvo Dušan Holík; Holík, Dušan 2020: *Píšťalkový spevník. Metodika hry na šesťdielkovú pastiersku píšťalku a dvojačku*. Očová: Vydavateľstvo Dušan Holík; Hrtús, Miroslav 2015: *Hra na heligónke logicky a jednoducho*. Bratislava: Metodicko-pedagogické centrum; Budinský, Anton 2021: *Škola hry na heligónku*. Detva: OZ Cimbal; Budinský, Anton 2020: *Učebnica hry na šesťdielkovej pastierskej píšťalke*. Detva: OZ Cimbal.
19. See e.g.: Holík, Dušan: *Fujarový workshop v Očovej*; Holík, Dušan: *Píšťalkový spevník. Metodika hry na šesťdielkovú pastiersku píšťalku a dvojačku*; Daloš, Drahomír: *Hra na fujare*; Matis, Peter: *Ako sa stať gajdošom*.

players and the like.<sup>20</sup> After mastering the basics of instrumental playing and knowledge of notation, they offer the possibility of further improvement, especially with an emphasis on stylistic and interpretive features of regions, localities or important instrumentalists.

#### 4. Specific forms of teaching folk musical instruments

The last form of teaching folk musical instruments is represented by a diverse group of didactic methods other than those mentioned so far. One of them is individual teaching, which is characteristic of self-taught enthusiasts, who are often fascinated by a specific folk musical instrument only in adulthood, so that they devote themselves more intensively to it. Today, thanks to the internet, such people have a wealth of information at their disposal. A more recent, but apparently progressive form are the instructions or tutorials published on the internet. As in the case of the above-mentioned publications, their quality varies and depends on the erudition and motivation of their creators, on the purposes for which they are published, on who they are preferably intended for, etc.<sup>21</sup> In this case the attached list is also only a selection from a whole range of tutorials that can currently be found on Slovak websites.<sup>22</sup>

20. The first cycle of a representative regional collection of gramophone albums from the production of Czechoslovak Radio, Banská Bystrica Studio in cooperation with Viliam J. Gruska and Svetozár Stračina began to be published in 1978. Starting in 2020, a reissue is being realized. See *Panoráma ľudovej piesňovej a hudobnej kultúry* [online] [accessed October 27, 2024]. Available from: <<https://panoramaludovejkykultury.sk/>>.
21. The list of web links is only a portion of the tutorials, all of which were available as of October 27, 2024.
22. “Spoza vrch Poľany.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pjfr6fEQRZM>>; „Fijá školá pišťalková.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=aBgiGmZB27g>>; “Výučba hry na pastiersku pišťalku.” *Obec Oravská Polhora* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.oravskapolhora.sk/fotogalerie/videogaleria/vyucba-hry-na-pastiersku-pistalku-382sk.html>>; “Školička hry na koncovku 01.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=YsQNYjzabM0>>; “Malá koncovka D/Overtone flute D.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=4ZaWudLXnFs>>; “Učiteľ FUJARÔČKA základý.” *Duch fujary* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://duchfujary.sk/skoly-hry/ucitel-fujarocka-zaklady>>; „Hráme na fujare.“

In addition to internet tutorials, organised summer camps or workshops, preferably focusing on various levels of practical mastery of a folk instrument, are becoming more and more attractive to other groups of people. On the contrary, younger beginning instrumentalists may find it stimulating to learn, for example, in children's folklore groups or children's folk bands (Fig. 2). For school-age children, often for those who attend music schools, it is often the only way to get to know a folk music instrument and to gain their first performance experience.<sup>23</sup>

### **Instead of a conclusion**

Along with current social changes, with the transformation of musical folklore expressions and playing opportunities, with the change in the functionality of folk music, etc., the ways of learning to play folk musical instruments are also changing. However, varied they may be, today, as in the past, it is crucial whether and how they lead to the mastery of the specifics of folk instrumental playing, which are the acquisition of the principles of ornamental playing technique and the process of variation, knowledge of regional and instrument-typological style interpretation features, up to the creation of one's own playing style and repertoire. The unceasing interest in playing folk musical instruments in Slovakia, as well as the remarkable interpretative quality of young instrumentalists, are proof of their effectiveness and efficiency even today.

*Škola hry na fujare v Bratislave* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<http://www.hramenafujare.sk/>>; “Škola hry na fujare.” *YouTube* [accessed October 26, 2024]. Available from: <[https://www.fujara.sk/sk/zakladne\\_drzanie.htm](https://www.fujara.sk/sk/zakladne_drzanie.htm)>; “Ako sa stať gajdošom. Škola hry na gajdy.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=3M9wkNo2GtM>>; “Škola gajdovania.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=DIhrwTq1ZMA>>; “Heligónková akadémia online.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=3U381Qi-9pU>>; “Škola na heligónku.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=OLCK4DQjKso>>.

23. As an example of *pars pro toto*, we can mention the children's folklore ensemble Kobyłka from Devínská Nová Ves. The head of its folk music, Milan Rusko, has brought up a number of bagpipers, flute players, *fujara* players, several of whom are now excellent instrumentalists themselves and role models for younger followers.

## Bibliography:

- ELSCHEK, Oskár. 1995. Ľudová hudba a hudobnovo-výchovné systémy. In FEGLOVÁ, Viera (ed.). *Tradičná ľudová kultúra a výchova v Európe*. Nitra: Vysoká škola pedagogická. 1–14.
- GARAJ, Bernard. 1993. Tradičný detský inštrumentár vo vyučovacom procese? In FEGLOVÁ, Viera (ed.). *Postavenie ľudovej kultúry vo výchovno-vzdelávacom procese*. Nitra: Vysoká škola pedagogická Nitra. 99–108.
- GARAJ, Bernard. 2007. Etnokultúrne tradície v oblasti Pohronskeho Inovca vo vzťahu ku gajdoštvu na Slovensku. In TONCROVÁ, Marta (ed.). *Etnokultúrne tradície v súčasnej spoločnosti*. Brno: Masarykova univerzita. 59–67.
- GARAJ, Bernard. 2011. Rural Musical Instruments at the Turn of Two Centuries: The case of Bagpipes in Slovakia. In JÄHNICHEN, Gisa (ed.). *Studia Instrumentorum Musicae Popularis II (New Series)*. Münster: Verlag für Wissenschaft. 105–116.
- GARAJ, Bernard. 2017. An Instrument Maker as a Key Factor in Keeping and Developing Musical Traditions. In JÄHNICHEN, Gisa (ed.). *Studia Instrumentorum Musicae Popularis 5, New Series of the ICTM Study Group on Folk Musical Instruments*. Münster: Verlag für Wissenschaft. 69–82.
- HEMETEK, Ursula – KÖLBL, Marko – MAYRLECHNER, Daniela – SAGLAM, Hande (eds.). 2015. *Traditionelle Musik. Überliefern – Verhandeln – Vermitteln*. Wien: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.
- MERRIAM, Allan Parhurst. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- NETTL, Bruno. 2005 (1983). *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts. New Edition*. Champaign: University of Illinois Press.
- PRUŽINEC, Tomáš. 2005. Ako rozumieť pojmom akulturácia, enkulturácia a inkulturácia? *Viera a život, časopis pre kresťanskú orientáciu* 15 (1): 59–65.
- SUPPAN, Wolfgang. 1984. *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*. Mainz: Verlag Mainz Schott.

## Electronic Sources:

- “Ako sa stať gajdošom. Škola hry na gajdy.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=3M9wkNo2GtM>>.
- “Bachelorstudium Instrumental(Gesangs)pädagogik (IGP) – Volksmusik.” *KunstUniGraz* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.kug.ac.at/studium/studienangebot/studienrichtungen/instrumentalgesangspaedagogik-igp/igp-volksmusik-ba>>.
- “Diatonische Harmonika. Bachelor IGP Salzburg.” *Mozarteum University* [online] [accessed 27. 10. 2024]. Available from: <<https://www.moz.ac.at/de/studium/studienfinder/musikpaedagogik/salzburg/instrumentalpaedagogik-diatonische-harmonika-ba>>.
- “Fijá školá pišťalková.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=aBgiGmZB27g>>.
- “Fujara – hudobný nástroj a jeho hudba.” *Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.ludovakultura.sk/zoznam-nkd/fujara-hudobny-nastroj-jeho-hudba/>>.

- “Gajdy a gajdošská kultúra na Slovensku.” *Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.ludovakultura.sk/zoznam-nkd/gajdy-gajdoska-kultura-na-slovensku/>>.
- “Gamelan. UNESCO.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=xVHhCIQO57w>>.
- “Heligónková akadémia online.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=3U381Qi-9pU>>.
- „Hráme na fujare.“ *Škola hry na fujare v Bratislave* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<http://www.hramenafujare.sk/>>.
- “Malá koncovka D/Overtone flute D.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=4ZaWudLXnFs>>.
- Panorama ľudovej piesňovej a hudobnej kultúry* [online] [accessed 27. 10. 2024]. Available from: <<https://panoramaludovejkkultury.sk/>>.
- “Rífová pišťala.” *Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.ludovakultura.sk/zoznam-nkd/rifova-pistala/>>.
- “Spoza vrch Poľany.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pjfr6fEQRZM>>.
- “Steel drums in Trinidad and Tobago.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=ReNbZFKKX7c>>.
- “Škola gajdovania.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=DIhrwTq1ZMA>>.
- “Škola hry na fujare.” *YouTube* [accessed October 26, 2024]. Available from: <[https://www.fujara.sk/sk/zakladne\\_drzanie.htm](https://www.fujara.sk/sk/zakladne_drzanie.htm)>.
- “Škola na heligónku.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=OLCK4DQjKso>>.
- “Školička hry na koncovku 01.” *YouTube* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=YsQNyjzabM0>>.
- “Transgenerational Transmission of Romani Musical Knowledge and Skills in Klenovec and Kokava.” *ResearchGate* [online] [accessed October 27, 2024]. Available from: <[https://www.researchgate.net/publication/328478329\\_Transgenerational\\_Transmission\\_of\\_Romani\\_Musical\\_Knowledge\\_and\\_Skills\\_in\\_Klenovec\\_and\\_Kokava](https://www.researchgate.net/publication/328478329_Transgenerational_Transmission_of_Romani_Musical_Knowledge_and_Skills_in_Klenovec_and_Kokava)>.
- “Učiteľ FUJARŔČKA základy.” *Duch fujary* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from : <<https://duchfujary.sk/skoly-hry/ucitel-fujarocka-zaklady>>.
- “Výučba hry na pastiersku pišťalku.” *Obec Oravská Polhora* [online] [accessed October 26, 2024]. Available from : <<https://www.oravskapolhora.sk/fotogalerie/videogaleria/vyucba-hry-na-pastiersku-pistalku-382sk.html>>.



## *Summary*

The aim of this paper is to point out the processes that have made the musical tradition in Slovakia – applied to instrumental traditional music – a viable phenomenon to this day. The most effective, although currently more or less outdated model, is “enculturation”, i.e. the transmission of knowledge and skills in the natural generational environment of the family. Another form of the acquisition of musical-instrument traditions would be an intermediary between the family and the school, a relationship characterised by the fact that the recipient of the tradition is guided by a hired specialist, a musician outside the family circle. In recent decades, an institutionalised way of creating and cultivating a relationship with traditional music, represented mainly by music schools, has been gradually gaining ground. The age of the internet and media sharing of all kinds of information is becoming an equally fertile and inspiring environment in the form of numerous tutorials and other instructions on how to play folk musical instruments. This diversity of approaches is not fundamentally contradictory, for the birthplace is not the only determinant of new generations of active musicians, there are also new approaches to the interpretation of traditional music and its wider perception as a set of cultural values

**Key words:** instrumental traditional music, enculturation, education, school, oral tradition, instruction and tutorials on the internet

## PREMENY TRADÍCIE V MUZIKANTSKÝCH RODOCH V OBCI TERCHOVÁ

*Juraj Hamar*

Vo svojom príspevku sa budem venovať fenoménu terchovskej muziky, ktorý ďaleko prekračuje oblasť etnomuzikologického bádania, pretože spoločne s jeho nositeľmi, samotnou obcou a jej kultúrnym a spoločenským priestorom, médiami (i politikou) predstavuje v Slovenskom kontexte skutočne mimoriadny jav. Miestni obyvatelia, ktorí sú hrdými nositeľmi tohto prvku, sa zrejme výrazne podieľajú aj na vzniku rôznych stereotypov o Terchovej a terchovskej muzike, s ktorými sa pravidelne stretávam napríklad v rámci rôznych festivalov a podujatí. Moderátori programov často hovoria, že v Terchovej je najviac muzikantov na meter štvorcový na svete; že Terchová je pupok sveta; že Pán Boh stvoril svet za šesť dní a na siedmy deň stvoril Terchovú; že keď pôjdete do neba po rebríku, nájdete tam vyhrávať terchovskú muziku a pod.

Zaujala ma výzva tejto konferencie, v ktorej sa okrem iného spomína, že napríklad neustále opakovanie sa ukotvuje v tradícii a že tradícia je živý organizmus, ktorý jej ďalšiu podobu podrobuje selekcii.<sup>1</sup> Rád by som sa aspoň vo fragmentoch dotkol otázok ako môžu hudobné inšpirácie tradíciu obohatiť, alebo či niektoré z nich môžu stáť pri zrode novej tradície, akú podobu má medzigeneračný transfer tradície, aké inšpirácie prichádzajú zvonka. Tejto téme sa nebudem venovať z pohľadu etnomuzikológie, alebo etnológie, ale sústredím sa skôr na otázky existencie javu *Terchovská muzika* v kontexte sociálnej a kultúrnej antropológie, genealógie, folklorizmu, estetiky a pod. Samozrejme všetky tieto disciplíny majú vzájomné presahy aj k živým tradíciám, resp. v našom prípade aj k folklóru a k ľudovej hudbe.

V roku 2013 bol prvok *Terchovská muzika* zapísaný do Reprezentatívneho zoznamu nehmotného kultúrneho dedičstva ľudstva

1. Citované z výzvy k účasti na kolokviu.

UNESCO. Podľa charakteristiky tohto prvku je *Terchovská muzika* ústne tradovaná hudobná kultúra terchovskej komunity, ktorá je špecifická originálnym kolektívnym vokálno-inštrumentálnym prejavom. Pojmom terchovská muzika sa neoznačuje iba charakteristické inštrumentálne obsadenie s malou dvojstrunovou basou, ale aj celá príslušná hudobná tradícia. Tá je úplná iba spolu s piesňovým repertoárom, s ľudovým tancom, s vlastným hudobným štýlom a interpretmi, ktorí ju pokladajú za kľúčovú súčasť svojej kultúrnej identity a produkt svojej duchovnej výbavy. Prvé priame dôkazy o existencii terchovskej muziky sú z prelomu 19. a 20. storočia, keď v osade Kvočkovia pôsobila terchovská trojčlenná hudba nazvaná Kvočkovská muzika. Už v roku 1935 účinkovala terchovská, tzv. Ištvanianska muzika Franca Baláta vo filme *Jánošík* režiséra Martina Friča<sup>2</sup> (Hamar – Hanák – Tichá – Záhumenská 2023).

Samozrejmosťou súčasťou nominačného spisu bol spôsob, ktorý popisuje tento prvok ako súčasť živej tradície, ktorá vychádza z historických koreňov a udržuje sa najmä prostredníctvom medzigeneračnej výmeny, predovšetkým v rámci rodín, resp. osád, ktoré reprezentujú typickú podobu osídlenia v katastri obce Terchová a napokon aj súčasný charakter terchovskej muziky. Terchová mala kedysi okolo 130 osád, dnes ich je asi 60. Jednotlivé osady boli osídlené rodinami a podľa priezviska rodiny osada často dostala aj svoje pomenovanie (Kvočkovia, Rybárovci, Lackovia, Ze Struhárne a pod.). Pamätníci hovoria, že každá osada mala svoju muziku, alebo aspoň nejakých muzikantov, ktorí sa spájali z viacerých osád<sup>3</sup>. Hlavným problémom genealógie muzikantských rodov v súčasnosti predstavuje skutočnosť, že povedomie o starých muzikantoch sa prenáša z generácie na generáciu ústnym podaním a dôležité informácie o pôvodných rodoch, napríklad priezviská (ak sa z muzikantskej rodiny žena vydala do inej rodiny, prirodzene prebrala aj nové priezvisko a „stopa“ predchádzajúcich generácií sa stráca),

2. Martin Frič (1902 – 1968), český filmový režisér, herec a scenárista.

3. Rozhovor Ruda Patrnčíaka s Jurajom Hamarom, Terchová, 19. 7. 2024. SEUK, Digitálny fond tradičnej ľudovej kultúry, Terénny výskum v obci Terchová, realizácia Juraj Hamar a Michal Veselský.



*Terchovská kapela v roku 1962. Zľava: Vavrín Bučkuliak, Ján Lacek a Štefan Lacek.  
Foto Tibor Szabó*

dátumy narodenia a úmrtia, hrobové miesta a pod. Našťastie existujú záznamy z terénnych výskumov Ústavu hudobnej vedy SAV, alebo z viacerých hudobných nosičov a napokon aj najstaršia generácia muzikantov v Terchovej, kde môžeme nájsť aspoň fragmenty k tejto časti existencie a pôsobenia terchovských muzikantov.<sup>4</sup>

Ako príklad uvádzame niekoľko známych muzikantských rodov a členov ich rodinných kapiel, ktoré boli dopĺňané aj muzikantami

4. Aj z týchto dôvodov v tomto článku uvádzam pri muzikantoch rok narodenia, ale rok úmrtia len vtedy, ak mám dostupné informácie.



*Terchovskí muzikanti na vrchu Oravcové počas Cyrilometodských dní v Terchovej.  
Foto Milan Kosec 2019*

z iných osád. Obyčajne ide o dve a viac generácií. Z osady Štefanová pochádzala povestná Balátovská, tzv. ištvaniarska muzika<sup>5</sup> s predníkom Františkom Balátom (1898 – 1965). Jeho syn František Balát mladší hrával heligónku a druhé husle, Adam Dikoš hral violovú kontru a Silvester Bobáň hral na basičke. Významnými muzikantmi boli aj Rybárovci. Vincent Rybár (1915) hrával so synom Jánom Rybárom (1951). V rodinnej tradícii pokračoval aj vnuk Ján Rybár (1986 – 2023) so svojou kapelou, v ktorej účinkoval aj brat Marián Rybár a bratrance Jaroslav a Miroslav Holešovci (Cabada 2023). V ľudovej hudbe Lackovia hrával na husliach Jozef Lacek (1919), na kontrách jeho syn Ján Lacek (1943) a na basičke Ladislav Hanuliak (1958). V ľudovej hudbe od Kvočkov hral prvé husle Martin Struhárňanský (1919), druhé husle brat Adam Struhárňanský (1911), na base syn Viktor Struhárňanský (1941) a kontry Michal Maruna (1921).

5. Podľa pomaďarčeného názvu osady Štefanová.



„Terchovský symfonický orchester“ na festivale Jánošíkove dni v Terchovej.  
Foto Milan Kosec 2023

K povedomiu širšej verejnosti o živých tradíciách muzikantských rodov v Terchovej významne prispeli aj viaceré filmové a zvukové záznamy, ktoré mohli diváci pomerne často sledovať v slovenskej televízii<sup>6</sup> a rozhlase<sup>7</sup> resp. počúvať početné CD nahrávky terchovskej muziky<sup>8</sup>.

Významným krokom k dokumentácii tradícií muzikantských rodov a k zachovaniu archaických podôb terchovskej muziky bol projekt zo série gramoalbumov o ľudovej hudbe *Panoráma ľudovej*

6. Okrem spomínaného Fričovho filmu *Jánošík*, to boli najmä dokumentárne filmy Martina Slivku *Terchovská muzika* (1984, <https://www.youtube.com/watch?v=fsA0Tr7OdIg>), *Muchovci* (1988, <https://www.youtube.com/watch?v=I6MSSRmuavE>) a dokumentárneho filmu Petra Cabadaja *Keď som šiel do neba, šiel som po rebriku* (1988, <https://www.youtube.com/watch?v=Zm6O6Vr14w8>).
7. Napríklad v rámci cyklov hudobnej relácie o tradičnej ľudovej kultúre *Z klenovice ľudovej hudby*, ktorú desaťročia pripravoval etnomuzikológ a rozhlasový redaktor Ondrej Demo (1927 – 2020).
8. Od roku 1987 vyšlo v rôznych vydavateľstvách viac ako 20 LP a CD nosičov s nahrávkami terchovskej muziky.

*piesňovej a hudobnej kultúry*, ktoré postupne vydávali Folklórne a hudobné slávnosti pod Poľanou v Detve vo vydavateľstve OPUS. V roku 1992 v rámci tohto cyklu vyšiel gramoalbum *Kysuce a Terchovská dolina*, ktorý obsahoval štyri vinylové LP platne. Pripravili ho V. J. Gruska a S. Stračina. Z obce Terchová nájdeme na tomto albume aj nahrávky najstarších vtedy žijúcich muzikantov, spevákov a speváčiek, napríklad Alojz Chvastek (1928), Mária Hanuliaková (1905), Žofia Hanuliaková (1914), Vincent Patrnčiak (1922), Martin Struhárňanský (1919), Vincent Rybár (1915), Jozef Lacek (1919) a ďalší. Zachytená tu bola hra ľudových hudieb z osád – Kvočkovia, Rybárovci, Ze Struhárne a Lackovia. Chýbajúcich, už nežijúcich, muzikantov z jednotlivých rodinných muzik na týchto nahrávkach často dopĺňali bratia Muchovci, o ktorých bude pojednané neskôr.

Účinkovanie terchovských muzikantov vo viacerých filmoch už bolo spomenuté, no k vzácnym dokladom podoby tohto fenoménu patrí sekvencia z filmu režiséra Dušana Hanáka *Obrazy starého sveta* (1972)<sup>9</sup>, v ktorom účinkuje Kvočkovská muzika s Jozefom Struhárňanským (1899 – 1991) prezývaným „S fackú“<sup>10</sup>. Jozef Struhárňanský nehral na malú basičku, ale na kontrabas, ktorý sa dovtedy v inštrumentári terchovských muzik nenachádzal. Kvočkovi boli žiadanými muzikantami na svadbách a zábavách v Terchovej a tak si mohli dovoliť v Budapešti kúpiť „fabričné“<sup>11</sup> nástroje, ktoré mali silnejší hlas. Nástroje si upravili tak, že im podviazali struny, alebo skrátili krky<sup>12</sup>. Spomínaný záber sa nakrúcal v jeho izbe, kde ležal pre svoj telesný handicap pripútaný na lôžku, na sebe mal kontrabas a okolo neho stáli ďalší muzikanti z Kvočkovskej muziky.

9. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=xW3kcb0X1ks>>.

10. Jozef Struhárňanský mal na ľavom líci veľkú pigmentovú škvrnu v tvare a veľkosti dlane.

11. Továrensky vyrábané.

12. Rozhovor Ruda Patrnčiaka s Jurajom Hamarom, Terchová, 19. 7. 2024. SEUK, Digitálny fond tradičnej ľudovej kultúry, Terénny výskum v obci Terchová, realizácia Juraj Hamar a Michal Veselský.



*Terchovská muzika bratov Muchovcov pri vystúpení na Folklorných slávnostiach pod Poľanou v Detve. Foto Tibor Szabó 1987*

V roku 1982 vznikla ľudová hudba už spomínaných bratov Muchovcov. Muchovci sú príkladom založenia novej tradície. Rodičia ani starí rodičia neboli muzikanti. Záujem bratov Muchovcov o muziku bol spontánny a na začiatku to nebola hudba folklórna. Bratia pôvodne hrávali populárnu hudbu v zoskupení s názvom The Shramot v zložení španielska gitara, bicie, basgitara a klávesy, ale postupne si uvedomovali aj prítomnosť tradičných sláčikových hudieb v Terchovej. Začali hrať pri svadobných sprievodoch cestou do kostola, kde predtým svadobníkov sprevádzal len malý bubon, saxofón a akordeón, ale čoskoro už každá svadba chcela mať cestu do kostola zdobenú tradičnou terchovskou muzikou. Dôležitým momentom pre muziku bratov Muchovcov bola spolupráca s miestnou folklórnou skupinou. Dovtedy všetky terchovské muziky hrávali pri rôznych príležitostiach bez toho, aby sa nejako mimoriadne organizovali. Muchovci ale začali ako



prvú s pravidelnými nácvikmi a skúškami. Všetci ôsmy bratia hrali spoločne len výnimočne pri rodinných udalostiach. Obyčajne sa pri zostave rodinnej kapely striedali. Najčastejšie Muchovci hrávali v zostave s najstarším bratom Františkom Muchom (1947), nasledovali bratia Štefan (1957), Peter (1958), Alojz (1961), Václav (1965).

Popularita bratov Muchovcov výrazne narastala, okrem iného aj vďaka celoslovenským folklórnym súťažiam a festivalom, ale aj vďaka záujmu a pomoci etnomuzikológov (Oskár Elschek, Ondrej Demo, Bernard Garaj), hudobného skladateľa Svetozára Stračina a napokon neúnavného organizátora folklórneho hnutia V. J. Grusku. V 80. rokoch boli bratia Muchovci skutočným fenoménom. Mali za sebou niekoľko úspešných gramoalbumov a CD nosičov, účinkovali v mnohých filmových produkciách, v zahraničí, spolupracovali s Orchestrom ľudových nástrojov Slovenského rozhlasu a so svojimi nahrávkami získali niekoľko cien Grand Prix de Musique de Radio Bratislava (neskôr Grand Prix Svetozára Stračina).

Práve ľudová hudba bratov Muchovcov, ich spolupráca so skladateľom Svetozárom Stračinom, početné nahrávky v hudobných štúdiách, ale najmä systematická práca na zdokonaľovaní svojej interpretačnej techniky zásadným spôsobom postupne prispievali k premenám pôvodnej hudobnej tradície (nové náročné cifry a ozdoby, harmonické postupy, zmeny rytmu a celkový hudobný aranžmán ich vystúpení, pri ktorom postupne dostáva samostatný priestor každý nástroj tohto ansámbľu), z ktorej neskôr čerpali (nielen inšpiráciu, ale najmä odvalu) hudobné zoskupenia mladej generácie muzikantov v Terchovej.

Dôležitým faktorom pre šírenie povedomia o terchovskej muzike bolo pôsobenie terchovských rodákov v rôznych kútoch Slovenska. Podľa výpovedí jedného z bratov – Alojza Muchu – by terchovská muzika neprežila, keby ju v 70. a 80. rokoch nezachránili Terchovci, ktorí odišli z Terchovej.<sup>13</sup> Veľa z nich pôsobilo aj v Slovenskom

13. Rozhovor Alojza Muchu s Jurajom Hamarom, Terchová, 19. 7. 2024. SEUK, Digitálny fond tradičnej ľudovej kultúry, Terénny výskum v obci Terchová, realizácia Juraj Hamar a Michal Veselský.



*Ťažká muzika z Terchovej na vystúpení v UNESCO (Paríž) v roku 2013.  
Foto Michal Veselský*

ľudovom umeleckom kolektíve. Boli to napríklad bratia František a Viliam Meško, Robert a Jozef Miho, Miroslav Vallo, Ladislav Mihalčatin, Darina Hanuliaková-Kohútová, Janka Patrňciaková, Rudolf Patrňciak (Kysel' – Melicherová 2004). Ženy pôsobili v speváckom zbore, muži tancovali a hrali. Viliam Meško potom dlhé roky pôsobil v bratislavských kluboch so svojou terchovskou muzikou. Tzv. terchovské muziky ale vznikali aj ako úspešné projekty v rámci folklórnych súborov (napr. Stavbár, Rozsutec a Malý Rozsutec v Žiline). Napokon ja sám som v novembri 1989 hrával s vlastnou terchovskou muzikou so scénografom Štefanom Bolebruchom a hercom a režisérom Petrom Mankoveckým, ktorú sme dali dokopy, aby sme podporovali študentov v štrajkovom výbore tým, že sme chodili spontánne hrať na ich podujatia, alebo len tak po ulici a po kaviarňach v Starom Meste v Bratislave.

Najstaršou aktívne hrajúcou muzikou v Terchovej je Ťažká muzika. Svojou existenciou potvrdzuje silu tradície terchovskej muziky v medzigeneračnej výmene. Primáš Alojz Mucha je

z rodu slávnych muzikantov Muchovcov, heligonkár Ján Miho je z muzikantského rodu Kvočkovia, druhý huslista Vincent Krkoška je z muzikantského rodu z Vyšných Kamencov, kontráš Laco Hanuliak je z muzikantského rodu Lacekovcov, basista Rudo Patrnčiak z muzikantského rodu Patrnčiakovcov.

Z Terchovej vyšlo v posledných desaťročiach okrem tradičných aj mnoho významných muzikantov, ktorí sa uplatnili aj v prostredí iných žánrov. Viac ako tridsať päť rokov je na scéne napríklad pôvodne heavymetalová skupina Arzén. Jej zakladatelia gitarista Pavol Cabadaj a spevák Jaroslav Gažo pochádzajú z terchovských muzikantských rodín, čo sa neskôr prejavilo aj v ich tvorbe, ktorú často spájajú s tradičnou ľudovou hudbou. Viacerí muzikanti z Terchovej boli úspešnými absolventami hudobných škôl a dnes patria k výrazným interpretom. Tieto talenty reprezentuje napríklad skupina Zbojband, zoskupenie mladých muzikantov, študentov slovenských konzervatórií. Ďalším zaujímavým zoskupením je Nebeská muzika, ktorá je na umeleckej scéne už dvadsať rokov. Jej tvorba je poznamenaná presahmi k folkrockovej hudbe a k world music, ale nikdy sa nevzdala ani jej pôsobenia v oblasti tradičnej terchovskej muziky (Cabadaj 2023).

Aj najmladšie generácie terchovských muzikantov posúvajú tradičnú terchovskú muziku k novým štylistickým možnostiam, ktoré okrem iného súvisia aj s ich muzikantskou zručnosťou, ale zároveň aj s potrebou novej tvorby a možno aj s požiadavkou na vlastnú muzikantskú identitu. Odráža sa to v ozdobách, harmonických a rytmických zmenách a pod. Spomeniem aspoň súrodencov Bobáňovcov a Repáňovcov, ale stále pribúdajú a k pôvodnej tradícii sa pripájajú ďalší malí muzikanti.

Je len prirodzené, že fenomén ako terchovská muzika vďaka svojmu umeleckému a neskôr aj komerčnému úspechu musí odolávať rôznym hrozbám, ktoré súvisia s komercializáciou, estetickou devalváciou a gýčom, alebo aj s politickým, ekonomickým a iným použitím a zneužitím. Súvisí to aj s rastúcou popularitou turizmu a kultúrno-spoločenskými podujatiami v obci Terchová. Zatiaľ týmito zásahmi nie sú ohrozené tradičné podujatia ako Cyrilometodské dni alebo Jasličková pobožnosť. Dobrým

príkladom využitia zápisu *Terchovskej muziky* do Reprezentatívneho zoznamu nehmotného kultúrneho dedičstva ľudstva UNESCO je výzdoba autobusových zastávok v obci, kde si čakajúci môže prečítať text nejakej ľudovej piesne, vidieť jej notový zápis a cez QR kód si ju aj vypočuť. Horšie je to v prípadoch medzinárodnej súťaže vo varení a jedení bryndzových halušiek s názvom Halušky Terchová alebo medzi etnológmi a folkloristami toľko diskutovanej dramaturgie festivalu Jánošíkove dni v Terchovej, ktorá má na jednej strane veľmi kvalitné programy, no na strane druhej atmosféra často pripomína festival nevkusných púťových atrakcií, revuálnych programov a kvázi umeleckých komerčných vystúpení. Stačí si zalistovať v programoch týchto festivalov (Cabada 2012). Zvlášťne pôsobí ale aj pravidelné vystúpenie Terchovského symfonického orchestra, kde sa na pódiu zídu snáď všetci žijúci muzikanti z Terchovej, ale dirigent v kroji a fraku dáva tomuto podujatiu punc paródie a nevkusy, alebo – prinajmenšom – podobu nevhodnej štylizácie. Samozrejme je tento „galakonzert“ u divákov veľmi populárny, ale práve táto masová príťažlivosť je jednou z podmienok gýča.

Mojim pôvodným zámerom bolo zamerať sa na premeny tradície v terchovských muzikantských rodoch z pohľadu jej existencie v prirodzenom prostredí obce Terchová a v miestach mimo Terchovej, ďalej v tradíciách v rámci rodiny a tradícii mimo rodiny, ale najmä z pohľadu súčasnej existencie terchovskej muziky v rôznych spoločenských, genealogických, kultúrnych, estetických, geografických, mediálnych a iných kontextov. Po poslednej mojej návšteve v Terchovej som pochopil, že som len na začiatku. Povedomie o terchovskej muzike a muzikantoch je veľké, ale zásobník metadát, ktoré potrebuje výskumník, je katastrofálne malé. Svedčia o tom aj chýbajúce dáta o muzikantoch spomínaných v tomto texte. V posledných rokoch vyšlo niekoľko luxusných monografií o Terchovej (Cabada 2012, 2018, 2021), naposledy aj o terchovskej muzike (Cabada 2023). Vzácný materiál s historickými fotografiami, ale so žalosťne neúplnými popiskami je toho najlepším dôkazom. V tomto duchu nás (a Terchovcov) čaká, okrem hrania, ešte veľa spoločnej práce.

## Archívne pramene:

SEUK Digitálny fond tradičnej ľudovej kultúry 2024: *Terénny výskum v obci Terchová*, realizácia Juraj Hamar a Michal Veselský, Terchová, 19.7. 2024 (zatiaľ nezaradené).

## Tlačené pramene a literatúra:

- CABADAJ, Peter (ed.) 2012: *Jánošíkove dni v Terchovej (1959, 1963 – 2012)*. Terchová: Obec Terchová.
- CABADAJ, Peter (ed.) 2018: *Terchová. Monografia obce*. Martin: Matica slovenská.
- CABADAJ, Peter 2021: *Sedem divov Terchovej*. Terchová: Obec Terchová.
- CABADAJ, Peter 2023: *Terchovská muzika. Desiat' rokov zapísania do UNESCO*. Terchová: Obec Terchová.
- HAMAR, Juraj – HANÁK, Miroslav – TICHÁ, Stanislava – ZÁHUMENSKÁ, Eva 2023: *Reprezentatívny zoznam nehmotného kultúrneho dedičstva Slovenska. Zoznam najlepších spôsobov ochrany nehmotného kultúrneho dedičstva na Slovensku*. Bratislava: Slovenský ľudový umelecký kolektív.
- KYSEL, Vladimír – MELICHEROVÁ, Heda (eds.) 2004: *SLUK 1949 – 2004*. Bratislava: FO ART a SEUK.

## Zvukové nosiče:

*Kysuce a Terchovská dolina. Panoráma ľudovej piesňovej a hudobnej kultúry* 1992: Folklórne a hudobné slávnosti pod Poľanou v Detve a OPUS.

## Filmy:

- Jánošík*. 1935. Réžia Martin Frič.
- Keď som šiel do neba, šiel som po rebríku*. 1988. Réžia Peter Cabadaj. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zm6O6Vr14w8>>, [cit. 15. 10. 2024]
- Muchovci*. 1988. Réžia Martin Slivka. Čs. televízia Bratislava. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=I6MSSRmuavE>>, [cit. 15. 10. 2024].
- Obrazy starého sveta*. 1972. Réžia Dušan Hanák. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=xW3keb0X1ks>>, [cit. 15. 10. 2024].
- Terchovská muzika*. 1984. Réžia Martin Slivka. Československá televízia Bratislava. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=fsA0Tr7OdIg>>
- Terchovská muzika*. 2013. SEUK. Dostupné z: <<https://ich.unesco.org/en/RL/music-of-terchova-00877>>, [cit. 15. 10. 2024].

## *Summary*

### **Transformations of Tradition in Musicians' Families in Terchová**

“Terchovská muzika” is an orally traditional musical culture of the village Terchová (Slovakia), which is specific for its original collective vocal-instrumental expression. The term “Terchovská muzika” refers to the whole musical tradition, which includes the song repertoire, folk dances and, above all, its own musical style and performers, who regard Terchová music as a key part of their cultural identity. “Terchovská muzika” belongs to those phenomena of intangible cultural heritage in which long-term, continuous, contact, intergenerational communication has been preserved (especially in the environment of the musicians' families) and still forms part of the living tradition in the village of Terchová. Originally, the skills, practices and knowledge of Terchová music were passed on mainly in the family environment through the intergenerational transfer of tradition. Later, musicians, singers and dancers were introduced to Terchová music in organised folklore groups, folk bands, or at the arts school in Terchová. The influence of the Terchová music phenomenon in the second half of the 20th century spread beyond the micro-region of the municipality of Terchová, and its new forms can now be found in the repertoire of many amateur and professional folklore ensembles throughout Slovakia.

**Key words:** music of Terchová, family traditions, UNESCO, intangible cultural heritage, musicians' families.

## SESSIONY A KAPELY: TRADICE A INOVACE V IRSKÉ HUDBĚ

*Radvan Markus*

Sledujeme-li vývoj tradiční irské instrumentální hudby zhruba od 60. let minulého století,<sup>1</sup> kdy se ustavila jako žánr s mezinárodním přesahem, jen těžko si můžeme představit linii s jednoznačným směřováním. Mnohé z největších inovací, které se v této hudbě udály, lze datovat právě do doby před padesáti až šedesáti lety, ať už jde o Ó Riadovy experimenty s cembalem a bodhránem, Andyho Irvina a jeho inspiraci balkánskou hudbou či různé fúze mezi irskou hudbou a rockem. Jisté pochybnosti nad vývojem irské hudby vyjádřil už v roce 2004 houslista a muzikolog Martin Dowling: „*O které skupině lze tvrdit, že tvůrčím způsobem zpracovala nyní již otřepané vzorce prvních velkých kapel ze 70. let? Nekončí kariéra každého tradičního muzikanta, jako jednotlivce i jako skupiny, zákonitě v začarovaném kruhu opakování či ve slepé uličce pastiše?*“<sup>2</sup> (Dowling 2004–2006: 133)

Dowlingův soud je nejspíše příliš tvrdý – z mého pohledu zejména kapely vzniklé na přelomu tisíciletí (např. Solas, Flook a Lúnasa) posunuly irskou hudbu zásadním způsobem dopředu a zvuk 70. let originálně překonaly jak virtuozitou melodických nástrojů, tak i využitím rytmických možností doprovodu. Na druhou stranu je zřejmé, že se do popředí periodicky vrací tradičnější způsob hraní a že i u těch největších experimentů dneška, ať už spočívají v použití elektrických nástrojů, fúzi s elektronickou hudbou, či v propojení

1. Tato esej se zabývá irskou instrumentální hudbou založenou na tradičních tanečních formách. Irská hudba je samozřejmě široký pojem, zahrnující mnoho jiných proudů, v nichž dynamika tradice a inovace nabývá odlišných podob. Z geografického hlediska se irská tradiční instrumentální hudba provozuje v Irské republice a Severním Irsku (tam hlavně v nacionalistických komunitách), dále pak tradičně v oblastech, kam historicky směřovali irští emigranti (Velká Británie, USA, Kanada, Austrálie), a díky vzestupu popularity v posledních desetiletích také v mnoha dalších evropských a asijských zemích.
2. Všechny překlady autor přispěvků.

s jinými etnickými tradicemi, lze nalézt předchůdce z dob před dvaceti lety i dříve. Z vnějšího pohledu tedy vypadá vývoj žánru nejednoznačně a pozorovatel může nabýt dojmu, že se příliš neproměňuje. Tento příspěvek se zaměřuje na problematiku tradice a inovace v irské tradiční instrumentální hudbě z pohledu muzikanta, který se jí již přes dvacet let v Česku i Irsku soustavně věnuje.

### **Kontexty provozování irské hudby**

Pro pochopení složité dynamiky tradice a inovace v žánru je důležité si uvědomit, že interakce těchto principů probíhá v zásadě ve dvou až třech kontextech. Ty se částečně ustavily jako reakce na vnější vlivy, tedy na to, jaké existovaly příležitosti, kde irskou hudbu hrát a jakým způsobem si případně jejím provozováním také vydělat peníze. Ani jeden z těchto kontextů není būhvíjak starého data – do konce 20. století totiž irskou instrumentální hudbu typicky provozovali sóloví hráči na melodické nástroje, a to většinou k tanci (viz Breathnach 1989: 12). I tehdy se hudba vyvíjela – docházelo k adaptaci různých tanečních forem, k přibírání a přizpůsobení nástrojů a k vývoji hráčských stylů. V této rané době se navíc ustavil princip považovaný mnohými v irské hudbě za zásadní – tedy opakování a variace melodické linky (viz Sommers Smith 2001: 120). Na druhou stranu samozřejmě inovace u takto minimalisticky pojatého stylu nemohla překročit poměrně jasně stanovené limity.

V souvislosti s rozvojem irského tance pak během irského kulturního obrození na počátku 20. století následovaly takzvané *céilí* bandy, v nichž došlo ke kombinaci s harmonickými a rytmickými nástroji. Jejich hlavní vlastností je těsné propojení s tancem, což do jisté míry vede k omezení hudební kreativity. Někteří pozdější autoři (Ó Riada 1982: 74; Hamilton 1996: 84) je kritizovali za přílišnou hlasitost, upozadění principu variace a neorganické přijímání cizích vlivů. Na druhou stranu však *céilí* bandy kultivují nejrůznější taneční formy, které jsou ve zbývajících dvou liniích málo zastoupeny. V tomto smyslu může být trochu upozaděná a občas vysmívaná tradice *ceilí* bandů dodnes inspirací i pro kreativnější přístupy – jako příklad lze uvést úspěšnou současnou kapelu Beoga. Pro muzikanta může být účast v *ceilí* bandu a obecně



hraní k tanci cennou zkušeností i z toho důvodu, že si vyzkouší různá tempa, včetně vyloženě zběsilých, a pro potřeby tanečníků se naučí zdůrazňovat rytmus.

Kapely určené k poslechu se objevily až mnohem později – zásadní impulz k jejich rozvoji dal v 60. letech Seán Ó Riada se svým projektem *Ceoltóirí Chualann*, na který přímo navázali známí Chieftains. Zejména díky Ó Riadovu úsilí se irská tradiční hudba ustavila jako „národní žánr“, ztratila stigma spojené s předkoloniální érou a získala posluchače, kteří byli ochotní koupit si vstupenku na její koncert. Příznivou shodou okolností v téže době ve Spojených státech a v Británii probíhal tzv. folk revival, což mělo za následek, že Chieftains a jejich následníci získali posluchače i mimo Irsko. Vzhledem k tomu, že irská tradiční hudba je díky své historii definována primárně melodickou linkou, má kapela, která usiluje o originální zvuk, teoreticky obrovské možnosti inovace. Danou melodií (*tune*) je možné různými způsoby harmonizovat a spojit s rozmanitými doprovodnými rytmy, navíc nic nebrání skládat originální melodie, přinášet nové nástroje a formy či vytvářet fúze s jinými žánry.

Poslední z kontextů, který je potřeba zmínit, je hůře uchopitelný, ale pro dynamiku (a vlastně i pro definici) žánru naprosto klíčový. Jedná se o fenomén sessionu, tedy komunitního hraní irské hudby typicky (i když ne výhradně) v hospodském prostředí. Přestože název byl převzat z jazzového termínu jam session, nejedná se o improvizaci – hráči společně přehrávají taneční melodie (*tunes*), které znají, přičemž je zdobí a varíují, ale nikdy se od nich zcela neodchýlí. Ani sessiony nemají příliš dlouhou historii – ve větší míře se začaly provozovat teprve od 50. let 20. století. Jejich rozšíření podobně jako u kapel souviselo s přehodnocením žánru od ryze taneční hudby směrem k hudbě v poslechu a velkou roli v něm hrálo prostředí irských emigrantů v Británii, zejména pak v Londýně (Vallely 2011: 611). Na rozdíl od hraní na koncertech nedostává většina muzikantů na sessionech žádný honorář, přestože v Irsku se ustavil zvyk, kdy majitel hospody platí malý počet muzikantů, aby session kolem sebe vytvořili. I v takovém případě se ovšem většinou jedná primárně o komunitní, nikoli komerční akce (Kaul 2007: 708).

## Spontánnost a nepsaná pravidla: fenomén sessionu

Sessiony jsou rozhodně nejběžnějším prostředím, kde se s irskou hudbou v zemi jejího původu i mimo ni setkáváme. V moderní době, kdy se hudba z velké části dostala pod kontrolu tržních sil či nejrůznějších institucí, se mohou sessiony jevit jako splněný sen o návratu k „předmodernímu“, bezprostřednímu provozování hudby. K sessionu (pokud nejde vyloženě o ozvučenou produkci pro turisty) se v zásadě může připojit každý, kdo je hráčsky alespoň na průměrné úrovni,<sup>3</sup> a i když má svá nepsaná pravidla, není setkání nijak formálně organizováno. Přestože jde o vědomé navazování na letitou tradici, není session pokus nostalgicky se vrátit do minulosti – jedná se o ryze moderní fenomén, více zakotvený ve městech než na venkově, a v současnosti v něm hrají roli i nejnovější technologie: muzikanti si *tunes* často nahrávají, případně používají aplikace na jejich rozpoznávání. Lze tedy souhlasit s Anthony McCannem, jenž session i přes aureolu tradice, která ho obklopuje, považuje za „současnou odpověď na současnou situaci“ (2001: 98). Kromě hudební má session tradičně i diskurzivní složku – v přestávkách mezi jednotlivými sety si muzikanti běžně vyměňují názvy melodií a často dojde řeč i na to, kdo je složil či za jakých okolností se s nimi sami seznámili – ať už to bylo na jiném sessionu, anebo z nějaké nahrávky. V moderních podmínkách zde tedy dochází k ústnímu předávání tradice analogicky k tomu, jak to probíhalo před sto lety i dříve.

Přes tyto nesporně pozitivní rysy se sessiony stávají i terčem kritiky. Ta je v zásadě dvojího druhu – estetická a sociální. Z estetického hlediska se objevují obavy, že session, zvláště když je velký a v hlučném prostředí, upozadňuje variace, pro irskou hudbu tak klíčové, a stává se jednotvárným. Flétnista a muzikolog Colin „Hammy“ Hamilton popisuje tyto situace termínem „skupinové sólo“: „*Tento pojem se v zásadě snaží vyjádřit, že v situacích typu*

3. Existuje ovšem rozdíl mezi „otevřenými“ sessiony, jejichž konání někdo oznámí veřejně třeba na sociálních sítích, a sessiony „uzavřenými“, o nichž se dozvědí jen pozvaní. I k „uzavřenému“ sessionu je však možné se připojit, a pokud umíte stylově hrát, málokdo něco namítne.

*céilí bandu či sessionu muzikanti stále hrají sólovým způsobem za použití variací, i když se tyto z hlediska klasických standardů často bijí s tím, co okolo dělají další hráči. Důraz je stále na sólovou hru až na to, že nyní probíhá ve společnosti ostatních, kteří dělají to samé. Skupinový rozměr spočívá pouze v tom, že všichni začnou a skončí ve stejný čas, a hrají v témž základním rytmu!“ (Hamilton 1996: 84)*

Jiní kritici zase upozorňují na vžitou hierarchii a nezdravé mocenské vztahy panující na některých sessionech – napětí mezi spontánní složkou setkání a nepsanou etiketou, která je k jeho úspěšnému provozování zapotřebí, nevede vždy k ideálním řešením (O’Shea 2005: 123, 186–190, 197). Velký prostor je poslední dobou věnován i genderovému hledisku – někdy mají ženy obtíže získat si v tradičně mužském prostředí sessionu respekt (O’Shea 2005: 129–130) a kritizováno je i machistické chování některých mužských hráčů (Monaghan 2021). Oba tyto aspekty zesiluje hospodské prostředí, v němž hraní většinou probíhá. Na druhou stranu je však nutné dodat, že v místech i formě konání sessionů je poměrně velká variabilita, ať už se jedná o méně frekventované hospody, akce v odpoledních hodinách pro mladší hráče, či setkání v domácím prostředí. Zajímavý je i fenomén „slow sessions“ v pomalejším tempu, určených pro začátečníky. I přes některé negativní jevy lze tvrdit, že sessionové prostředí je povětšinou otevřené a přátelské.

### **Inovativní kapely a konzervativní sessiony?**

Mezi kapelami a profesionální scénou na straně jedné a sessiony na straně druhé vznikla specifická zpětná vazba daná mimo jiné i tím, že mnoho členů kapel v Irsku i ve světě nasbíralo zkušenosti na sessionech a často se jich účastní i během kapelní činnosti. Na jednu stranu je nesporné, že se sessiony kapelami inspirují. Týká se to třeba používaných nástrojů – například typický buben bodhrán zpopularizoval v 60. letech Seán Ó Riada se souborem Ceoltóirí Chualann a ve stejné době přinesli jiní profesionální muzikanti do irské hudby i bouzouki a kytarové ladění DADGAD. Koncertní scéna také ovlivňuje sessionový repertoár. Samotný zvyk spojovat *tunes* do setů (typicky po třech), tak charakteristický pro fenomén

sessionu, vznikl v návaznosti na první nahrávky irské taneční hudby, kde ke spojování docházelo, aby se nejlépe zaplnil prostor na gramofonové desce ve starém formátu 78 rpm (Valelly 2011: 612). Navíc se na sessionech leckdy setkáte s melodiemi či rovnou celými sety, které zpopularizovaly známé kapely.

Z tohoto popisu by se mohlo zdát, že session je takový derivát bouřlivějšího vývoje, k němuž dochází u kapel. Tak tomu ale není, a to zejména proto, že se na sessionech rozhodně neuchytí libovolná kapelní inovace. Naopak se zdá, že sessionová scéna chová vůči kapelám určitý odstup, částečně daný napětím mezi amatérským a profesionálním prostředím a skutečností, že na sessionech často působí větší tradicionalisté než v kapelách (byť paradoxně ti největší tradicionalisté jako Hamilton považují i sessiony za esteticky problematickou inovaci, jak bylo zmíněno výše).

Vrátíme-li se k nástrojům, tak jistě obecně platí následující výrok irského básníka a flétnisty Ciarána Carsona: „*Neexistuje nic jako tradiční nástroj. Nástroj je pouze prostředek k cíli, v tomto případě k provozování tradiční hudby. Jestli muzikant provozuje hudbu, která je tradiční, je to záležitost mezi ním, jeho nástrojem a širším světem.*“ (Carson 1986: 11) Na druhou stranu na sessionech existují určitá praktická omezení. Těžko se třeba na rozdíl od kapel uplatní baskytara či kontrabas. Právě proto, že harmonie není u *tunes* daná, lze tyto nástroje využít jen poté, co se hráči na doprovodné nástroje domluví mezi sebou, což je snadné v kapele, ale téměř nemožné na sessionu. Platí také, že nástroje mají určitou vžitou hierarchii, která je dána především dobou, kdy jsou v žánru používány, a částečně i jejich možnostmi: tradiční úcta patří irským dudám, houslím a dřevěným flétnám. Chce-li se tedy někdo sessionu zúčastnit s nějakým neobvyklým nástrojem, musí překonat počáteční nedůvěru a dokázat, že na něj umí stylově hrát. Mám s tím určitou osobní zkušenost vzhledem k tomu, že hraji irskou hudbu na kovovou příčnou flétnu s Boehmovým systémem. Když s ní přijdu na session, občas to sice u puristů budí jisté pochybnosti, mám však dobrou zkušenost zejména s mladými muzikanty v Irsku, kteří snadno pochopí, že tento netradiční nástroj může, pokud se na něj hraje s respektem k tradici, přinést do žánru leccos nového.

Co se týče repertoáru, tak mnohé sessiony v Irsku mají jasně daný regionální charakter, kdy se hrají především melodie z určité oblasti bez ohledu na to, co je zrovna populární v širším světě. Tento fenomén zesílil jako reakce na pocit, že díky rozšíření nahrávek oblíbených kapel a profesionálních muzikantů je amatérští hráči právě na úkor místních tradic napodobují a dávají tak vzniknout jednotvárnému „celoirskému“ stylu. Vznikly dokonce regionální asociace jako donegalská *Cairdeas na bhFidléirí*, které se zachovávání regionálních specifik věnují (Sommers Smith 2001: 124). To nevyklučuje inovaci – existují třeba místní skladatelé, jejichž *tunes* se stávají součástí místního repertoáru a s pýchou se zmiňují při konverzaci mezi sety. Jako příklad lze uvést connemarského flétnistu Marcuse Hernona, který v roce 2011 vydal CD *The Grouse in the Heather* s dvaceti pěti vlastními melodiemi pojmenovanými po typických ptáčích v oblasti. Doplnkem CD je kniha s notovým zápisem, v níž navíc najdete kresby ptáků a jejich popis v místním dialektu irštiny. Některé Hernonovy melodie se zejména v okolí Carny od té doby s oblibou hrají. Jedná se o vyhrocený příklad regionální a místní identifikace, která zůstává pro sessiony a irskou hudbu obecně zásadní (Dowling 2004–2006: 129–130). Výsostně moderním fenoménem je ovšem skutečnost, že se s regionálními styly často identifikují i muzikanti z jiných oblastí v Irsku i ve světě – dané styly již nejsou striktně svázané s konkrétním místem na mapě (Sommers Smith 2001: 115).

Pokud se na sessionech uchytí nějaká nová melodie (k čemuž dochází často), je důležité, aby nevybočovala z tradice příliš, nevyžadovala od hráčů velkou virtuozitu, dala se zahrát na různé nástroje a také aby bylo možné snadno vytvořit harmonický doprovod, takže ty největší experimenty jsou předem vyloučeny. Je to dáno komunitní povahou sessionu, kde by v ideálním případě muzikanti neměli chodit předvádět své umění, nýbrž vzájemnou hudební komunikací vytvářet společenství. Tohoto fenoménu si ve veškeré jeho ambivalenci všímá Martin Dowling, jenž sice uznává zásluhy virtuosů a skladatelů o posunutí hranic žánru, ale dodává, že existují technické a hlavně sociální limity: „*Pravidelní návštěvníci sessionů a tanečníci stále vyrovnávají rozdíly. [...] Ten, kdo se*

*teprve učí, bude vždy jen obtížně držet krok s mistry. Virtuosi se na druhou stranu musí krotit, jinak bude ignorován.*“ (Dowling 2004–2006: 131) Sám jsem zažil v létě roku 2016 v Corku, že na slibně se rozvíjející session dorazili dva skvělí muzikanti, kteří ovšem začali hrát v tempech pro ostatní nedosažitelných. Vzal jsem to jako oživení a zajímavou výzvu, s dotyčnými jsem se střídavými úspěchy hrál a obdivoval jejich umění, nicméně ostatní muzikanti na ně hleděli vyloženě s nevolí a někteří začali i odcházet – očividně šlo o velké porušení společenské etikety. Existuje ovšem i „spodní rychlostní limit“ (Dowling 2004–2006: 131). Postihuje třeba takzvané „slow airy“, pomalé melodie ve volném, rubatovém rytmu podobné písňím ve stylu *sean nós*. Těchto melodií – alespoň podle publikovaných sbírek – je v tradičním repertoáru mnoho, ale vzhledem k tomu, že dobře vyzní jen v sólovém provedení, na sessionu najdou uplatnění jen málokdy.

Další typ inovací, který na sessionech není obvykle přijímán, jsou nové rytmické formy. Od sklonku 60. let, kdy známý písničkář a hráč na bouzouki Andy Irvine putoval po zemích Balkánu, se stalo zvykem, že irské kapely občas hrají skladby v lichých, „balkánských“ rytmech, ovšem na sessionech se s něčím takovým setkáme jen zřídkka; podobný osud potkal i tendenci kapel z přelomu tisíciletí přebírat formy z jiných regionů považovaných, ať už oprávněně, nebo ne, za „keltské“ – typicky z Bretaně či ze španělské Galicie. Obvyklý session bývá ohledně forem poměrně jednotvárný – převažují reely, doplněné jiggy a občas hornpipy. Výjimky jsou dány spíše regionálně než nějakou tendencí inovovat – v hrabství Kerry jsou tak běžné polky a slidy a v Donegalu mazurky, jinde je ale rozmanitost forem vzácná.

### **Sessiony a kapelní inovace**

Toto líčení může vzbudit dojem, že zatímco kapely působí v irské hudbě jako inovativní „motor“, sessiony hrají roli konzervativní „kotvy“, která na jednu stranu zajišťuje určitou vnitřní soudržnost žánru, na stranu druhou však může bránit jeho rozvoji. Platí to ovšem jen částečně. Z mé zkušenosti totiž bývá praxe z dobrých sessionů nesmírně užitečná pro jakékoli inovace v rámci kapely.



*Session v kavárně Valdštejnské lodžie v Jičíně při festivalu Worldfest.  
Foto Markéta Utišilová, září 2018*

Je tomu tak z několika důvodů. Zaprvé, jak praví Martin Dowling, „autentický styl vzniká v horkém tyglíku opakování“ (2004–2006: 128). Hráč na melodické nástroje získá na sessionech repertoár stovek *tunes*, potřebný k tomu, aby pronikl žánru takřikajíc „pod kůži“, odhalil jeho stavební kameny a základní melodické postupy. To je nezbytné i v případě, kdy chce člověk skládat vlastní melodie, pokud usiluje o to, aby v žánru nepůsobily příliš tuctově, ale ani příliš exoticky.

Dalším přínosem sessionu je skutečnost, že funguje jako jakási laboratoř variací. Přestože někdy, zvláště v hlučné hospodě, může session opravdu znít jako ono Hamiltonovo nesourodé „skupinové sólo“, souzvuk melodických nástrojů lze popsat i pozitivněji jako heterofonii, princip známý z mnoha mimoevropských tradic a částečně i z evropské klasické hudby (O’Shea 2005: 95). Při ní dochází k simultánní interpretaci téže melodie, ale s různými variacemi, které se doplňují a prolínají. Na sessionu má hráč na

melodický nástroj velký prostor si jednotlivé typy variací a ozdob vyzkoušet a aplikovat na různé *tunes*. Navíc během dobrých sessionů muzikanti na variace svých kolegů různým způsobem reagují, což je nedílnou součástí jejich komunikace a zároveň to posouvá žánr dopředu. Sám často získávám inspiraci pro obohacení svého stylu od jiných nástrojů, což je zcela v souladu s tím, jak se irská hudba historicky vyvíjela – třeba typická artikulace prsty pomocí melodických ozdob u fléten či houslí vznikla původně nápodobou stylu typického pro irské dudy. Ještě větší volnost mají na sessionu hráči na harmonické a rytmické nástroje, neboť jak bylo řečeno, doprovod není u irských melodií daný. Z tohoto důvodu bývají dotyční neradi, když se jich na sessionu sejde větší množství, protože nesoulad v harmonii či rytmu narozdíl od běžné a vítané heterofonie u melodických nástrojů může vyznění hudby opravdu narušit. Má-li ovšem dobrý kytarista (či bouzoukista) na sessionu volnost, dokáže každé opakování melodie podpořit trochu jinou harmonií a rytmem a vnést do hudby gradaci, která se jinak v žánru vytváří relativně obtížně. A konečně může muzikant na sessionu, pokud se vydaří, zažít euforii – pocit naladění na jednu vlnu, jeden společný rytmus, mezi muzikanty označovaný termínem „flow“. Pomáhá tomu právě ta zdánlivá jednotvárnost irských sessionů.

Při aranžérské práci v kapele lze pak prvky, které na sessionu vznikají víceméně spontánně, upravovat a zesilovat jejich efekt. Harmonická linka kytary či bouzouki se dá doplnit kontrabasem, případně dalšími harmonickými nástroji, a podpořit ji mohou i některé z nástrojů melodických. Pro vyniknutí melodických variací se dá následovat recept Seána Ó Riady a nechat jeden nástroj hrát určitou dobu sólo (Ó Riada 1982: 74). Ve společné hře lze pak jednotlivé variace koordinovat, aby do sebe zapadaly, rytmicky je podpořit, popřípadě zpestřit heterofonií vícehlasem. I ten se sporadicky na sessionu objeví, v kapele však s ním lze, pokud je daná harmonie, pracovat mnohem systematictěji. Je sice pravda, že k originalitě ve větším, nápadnějším měřítku je nutné stín sessionu překročit, ale zároveň díky zkušenosti z něj lze inovovat i na „nižších“ úrovních, což vede k mnohem větší zpracovanosti hudby i k jejímu autentickému vyznění.



## Působení tradice

Jak tedy v irské hudbě působí tradice? Rozhodně ne ve smyslu zachovávání nějakého neměnného principu, platného už dva tisíce let, jak o tom hovořil Seán Ó Riada (1982: 74). I tradicionalisté jako Hamilton přiznávají, že irská tradiční instrumentální hudba, tak jak ji známe, vznikla zhruba před tři sta lety a je ve své podstatě amalgámem vnějších vlivů. Na rozdíl od doby před obrozením není nezbytný ani přímý generační přenos, i když samozřejmě existuje zejména v Irsku mnoho rodin, v nichž se tradiční hudba předává – třeba zmíněného Marcuse Hernona jsem potkal na sessionu s jeho syny a synovcem. V moderní době si však lze žánr osvojit i mnoha jinými způsoby – od učitelů, na workshopech, z videí na internetu či nahrávek. Relativně malou roli hraje i koncept tradice spojovaný v literárních studiích s modernistickým básníkem T. S. Eliotem (1921), tedy vědomá kombinace inspiračních zdrojů z minulosti za účelem vytvořit něco nového, i když v kapelní tvorbě se i tento princip někdy uplatní – jsou třeba hráči, kteří aktivně pátrají ve starých sbírkách či archivech a poslouchají staré nahrávky, aby oživilí zapomenuté styly.

Hlavní způsob předávání tradice však přece jen musíme hledat jinde. Především díky sessionům se dostává do popředí pojetí tradice založené na hudební komunitě. Tu definoval irský skladatel Mícheál Ó Súilleabháin jako *„skupinu zaujatých účastníků, kteří se shodnou na formě a obsahu hudby a na jejich sociálních kontextech“* (Sommers Smith 2001: 122). Komunita hráčů irské tradiční hudby nemá pouze volnočasovou, zábavní hodnotu, ale slouží i jako prostředek sebeidentifikace a vytváření sociálních kontaktů. Zde patrně musíme hledat zdroje onoho konzervativismu, o němž je v této eseji tak často řeč – pojivem komunity je totiž *„sdílená podřízenost limitům estetické formy“* (Dowling 2004–2006: 131). Právě těchto limitů se podle Hamiltona často týká konverzace mezi muzikanty: *„...hlavním tématem diskuse bývá to, co se dá označit jako ‚tradičnost‘, tedy jinými slovy způsob, jakým nějaká interpretace či skladba bud’ ‚tradici‘ posiluje, anebo je pro ni irelevantní, či ji v některých případech dokonce i poškozuje.“* (Hamilton 1996: 82) Z vlastní zkušenosti dodávám, že se hovory

mnohdy týkají i způsobů, jakým dotyčná interpretace či skladba tradici *rozvíjí*, nicméně ani tehdy neztrácejí limity formy svou relevanci: právě ty totiž zajišťují soudržnost komunity.

Ciarán Carson ve svém průvodci irskou hudbou poznamenal, že tato se liší od jiných žánrů podobně, jako jsou od sebe odlišné lidské jazyky. „*Aby člověk mohl tímto jazykem mluvit, musí znát jeho gramatiku, syntax, způsoby, jakým se v něm říkají věci. Tento jazyk se učí, podobně jako jiné řeči, účastí v sociální komunikaci.*“ (Carson 1986: 6) Tato komunikace v současné době z největší míry probíhá právě na sessionech. Metafora jazyka dobře poslouží k pojetí dynamiky tradice a inovace v irské hudbě: sessiony jsou zásadní k tomu, aby se člověk jazyk naučil a komunikoval v něm, kapely a různé projekty pak k tomu, aby v něm, případně v kombinaci s jinými jazyky, vytvářel pokud možno trvalejší díla. Leckomu může připadat, že se irská tradiční instrumentální hudba vyvíjí pomalu nebo se pohybuje v kruzích. Sessionové komunity – pokud dobře fungují – však zajišťují, že si zachovává svoji tvář i tvůrčí potenciál a že kapely mohou vyrazet z jednoho místa různými směry a zase se tam vracet.

\* Tato práce vznikla za podpory projektu „Za hranice bezpečnosti: role konfliktu v posilování odolnosti“, reg. č. CZ.02.01.01/00/22\_008/0004595, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.

## **Prameny a literatura:**

- BREATHNACH, Breandán 1989: *Ceol agus Rince na hÉireann*. Dublin: An Gúm.
- CARSON, Ciarán 1986: *Irish Traditional Music*. Belfast: The Appletree Press.
- DOWLING, Martin 2004–2006: Rambling in the Field of Modern Identity: Some Speculations on Irish Traditional Music. *Radharc 5/7*: 107–134.
- ELIOT, Thomas Stearns 1921: Tradition and the Individual Talent. In: *The Sacred Wood*. New York: Alfred A. Knopf. 42–53.
- HAMILTON, Colin 1996: Innovation, Conservatism, and the Aesthetics of Irish Traditional Music. In: Vallyely, Fintan – Vallyely, Eithne – Doherty, Liz (eds.): *Crosbhealach an Cheoil – The Crossroads Conference*. Cork: Ossian Publications. 82–87.
- KAUL, Adam R. 2007: The Limits of Commodification in Traditional Irish Music Sessions. *The Journal of the Royal Anthropological Institute 13 (3)*: 703–719.

- McCANN, Anthony 2001: All That Is Not Given Is Lost: Irish Traditional Music, Copyright, and Common Property. *Ethnomusicology* 45 (1): 89–106.
- MONAGHAN, Úna 2021: 120 Stories: The Impact of Gender on Participation in Irish Traditional Music. *Ethnomusicology Ireland* 7: 17–32.
- Ó RIADA, Seán 1982: *Our Musical Heritage*. Upravili Thomas Kinsella a Tomás Ó Canainn. Dublin: Fundúireacht an Riadaigh / The Dolmen Press.
- O'SHEA, Helen 2005: *Foreign Bodies in the River of Sound: Seeking Identity and Irish Traditional Music*. Dizertační práce. Victoria University of Technology.
- SOMMERS SMITH, Sally K. 2001: Irish Traditional Music in a Modern World. *New Hibernia Review* 5 (2): 111–125.
- VALLELY, Fintan, ed. 2011: *The Companion to Irish Traditional Music*. Cork: Cork University Press.

## **Summary**

### **Sessions and Bands: Tradition and Innovation in Irish Traditional Music**

Tradition in Irish music certainly cannot be regarded as something timeless or unchangeable, and even less so as 'quintessentially Irish'. At the same time, its development is not arbitrary and individual creativity does have its borders. These are, however, nowhere codified, but rather constantly negotiated by the community of musicians. In this respect, a key phenomenon is the Irish pub session as it was established in the second half of the twentieth century. The dynamic of the genre was further transformed by the emergence of bands since the 1960s and the start of concert production of Irish music. Between innovative bands and more conservative sessions, a distinctive type of feedback has developed. Session practice gives the band a firm grounding in tradition, but also important experience with the specific kind of micro-innovations that emerge at sessions, where variations are experimented with and learned from others. The bands, then, bring innovation on a larger scale, including fusion with other genres and experiments with new instruments, forms and ways of accompaniment. Only a fraction of these changes are subsequently accepted by the larger community of session musicians, which on the one hand gives the impression of slow development of the genre as such, but on the other hand opens the possibility for bands to set off from one place in various directions and return again.

**Key words:** Irish traditional music, innovation of tradition, musical community, session

# PŮLSTOLETÍ OBECNÉ A INDIVIDUÁLNÍ ZPĚVNOSTI V ZRCADLE HUDEBNÍCH AKTIVIT MARCELY T. Z TŘEBÍČE

*Jarmila Procházková*

*Pro jednotlivost je podstatné,  
že může být složkou stavu věcí.  
(Ludwig Wittgenstein)*

Odborný diskurz na široké téma hudebnosti a zpěvnosti se zaměřuje zejména na institucionalizované umělecké projevy všech žánrů, kde se nabízejí možnosti sledovat konkrétní výkony v obvyklých formách prezentace – na pódii, scénách a v obecně známých mechanismech provozování a šíření hudby. Uchopitelnost těchto projevů navíc podporují zvuková a obrazová média a lehce dosažitelná záznamová technika. Zabývat se sledováním neprofesionální a individuální zpěvnosti může přinášet zajímavá zjištění o průniku hudebních aktivit do každodenního života, a to i s vědomím značné flexibility a pomíjivosti těchto jevů. Sociologové bádající nad širšími společenskými souvislostmi si ale uvědomují význam takových aktivit pro duševní zdraví a kvalitu života ve všech věkových kategoriích (Fung – Lehmberg 2016). Výzkum obecné zpěvnosti je široké téma, které se v nedávné době metodologicky vyjasňuje díky studijní literatuře zaměřené na „music in everyday life“ (Batt-Rawden – DeNora 2005; DeNora 2000, 2013) a v širším záběru přináší kýžený interdisciplinární přístup (Cohen – Beynon – Gudmundsdottir – Ludke 2020).

Následující text popisuje konkrétní příklad mimořádně nadané osobnosti, která je svými neprofesionálními hudebními aktivitami výjimečná pro své okolí. Pěvecký talent zděděný po matce rozvíjela dál u svého syna, a je tak příkladem vypovídajícím o předávání a rozvíjení hudební tradice v neformálním rodinném prostředí. Text mohl vzniknout díky vstřícnosti protagonistky sdílet své zkušenosti, prožitky a také archivní materiály často osobního charakteru.



*Marcela Doležalová, provd. Tittlerová, v roce 1970. Foto Libor Tittler*

Marcela Tittlerová, roz. Doležalová, se narodila se v roce 1955 v Třebíči, kde po absolvování základní školní docházky vystudovala střední zdravotní školu. Profesi zdravotní sestry vykonávala jen několik let, poté pracovala v administrativě První brněnské strojírny v Třebíči.

V Marcelině rodině nebyl nikdo, kdo by se věnoval hudbě na profesionální či poloprofesionální úrovni. Ke zpěvu ji přivedla maminka Marie (nar. 1927), která krásně zpívala až do vysokého věku devadesáti pěti let. První Marceliny vzpomínky na instrumentální hru spadají do dětství, kdy si její sestra Věra (nar. 1952) pořídila kytaru, avšak sama neměla v této oblasti mnoho ambicí a trpělivosti. Marcela si hudební nástroj začala půjčovat a brzy dostala od sestry jako dárek svou první (i když ne novou) vlastní kytaru. Začínala lidovými písněmi, postupně se v ní rodil zájem o hity zprostředkované rozhlasem a později televizí. Zhruba od věku deseti let sledovala tehdejší populární hudbu systematicky. V kolektivu dětí ve škole a v zájmových skupinách byla jedinečná



*Marcela Doležalová s kytarou, v kolektivu dětských přátel na třídním výletě na Jurenkovu osadu u Studence (okr. Třebíč), v roce 1967. Foto ze soukromého archivu*

a přitahovala zájem vrstevníků. Na pionýrských táborech byla oblíbená hlavně díky hře na kytaru a kolem její osoby se vždy soustřeďovala skupina zpívajících nebo poslouchajících přátel.

Několik let chodila Marcela zpívat do sboru při Základní devítileté škole na náměstí Osvobození v Třebíči. Nikdy neměla potřebu učit se noty a veškerá její hudební praxe byla naučená poslechem. Rytmické cítění podpořila Marcelina záliba ve sportovní gymnastice, které se úspěšně věnovala od svých osmi let. Rodinné zázemí bylo vůči Marceliným hudebním zájmům přívětivé, nacházela podporu jak ze strany rodičů, tak sestry a její rodiny. Po sňatku s Liborem Tittlerem v roce 1973 byla tato podpora posílena i díky švagrové Ivoně Tittlerové, provdané Tiché. Ivona byla učitelkou hudební výchovy a při rodinných oslavách a přátelských setkáních s Marcelou záhy vytvořily sehrané duo. V tomto tandemu sdílely zachycený repertoár a také konzultovaly složitější interpretační úkony (komplikované akordy, specifické techniky hry na kytaru, rytmizace a harmonizace melodií apod.). Rodinné duo později rozšířil na trio syn Marian (nar. 1976), jehož



*Marcela, její švagrová Ivona Tichá, roz. Tittlerová, a syn Marian Tittler při domácím muzicování v roce 2000. Foto Libor Tittler*

Marcela naučila hrát na kytaru. Do patnácti let měl Marian zábrany zpívat veřejně, v rámci povinné vojenské služby tento stud překonal a podobně jako matka se stal v kolektivu oblíbeným a známým díky svému zpěvu a hře na kytaru. Dodnes zpívá s matkou často a rád – pro Marcelu to bylo vždy velkou vzpruhou v zájmu o hudbu. Druhý Marcelin potomek, dcera Andrea, kterou také naučila hře na kytaru, má hudbu ráda, ale nestala se v jejím provozování tak aktivní jako její matka nebo bratr. Hudební zázemí ale ocenila při své pedagogické praxi na základní škole. Rodinné prostředí dává jak Marcele, tak i jejímu okolí stále příležitosti k provozování hudby. U Tittlerů se hrálo a zpívalo na všech rodinných setkáních, oslavách, na většinu dovolených se samozřejmě brala kytara. I v případech dříve nenavštěvovaných destinací byl zpěv obecně známého repertoáru u ohně nebo na tábořišti častou příležitostí k seznámení s novými, podobně zaměřenými lidmi.

Většinu svého kytarového umění se Marcela Tittlerová učila sama poslechem, v dětství jí při hře pomáhaly grafické značky pro polohu prstů na pražci. Její hlasový rozsah se v průběhu let mírně měnil, nyní zvládá rozpětí od malého *c* po dvoučárkované *a*. Pokud to bylo potřeba, písně si transponovala na základě sluchové



*Marcela se sestrou Věrou  
a jejím manželem, od kterých  
dostala kytaru zn. Gibson, rok 1968.  
Foto ze soukromého archivu*



*Marcela jako šťastná majitelka nové dvanáctistrunné kytary, Vánoce 1995.  
Foto Libor Tittler*





*Marcela ve společnosti přátel při pravidelných setkáních v Třebíči, rok 1997.  
Foto ze soukromého archivu*

zkušenosti do tónin vhodných pro její rozsah a do tónin nejčastěji užívaných při hře na kytaru. Svoji instrumentální praxi začínala na překližkové tzv. španělské kytáře za 170 Kč, ve třinácti letech dostala kytaru značky Gibson od rodiny své sestry a sama si jako starší žákyně koupila „španělku“ za 340 Kč. Měla celkem šest kytar, postupně se dopracovala ke kvalitním a dražším nástrojům. V současné době hraje na dva nástroje, nejprve dostala v roce 2005 dárkem kytaru LAG Tramontane, nyní nejvíce využívá kytaru značky Cort, koupenou v roce 2018. Dříve vyzkoušela i dvanáctistrunnou kytaru, kterou musela odložit kvůli technickým problémům, zejména kvůli nedostatečné kapacitě hmatu. Její syn Marian dostal svou první kytaru v šestnácti letech, pak následovaly další a kvalitnější nástroje.

Ve volném čase jezdila celá Marcelina rodina nejvíce na tábořiště (později kemp) na Dalešické přehradě (Hartvíkovická pláž), kde se hodně hrálo na kytary, a její děti na to dodnes s vděčností

vzpomínají. Později v letech 1987–2005 často jezdila s manželem k Novému Městu na Moravě do rekreačního střediska (hlavně v zimním období), kde se už tradičně setkávalo více podobně založených příznivců a kamarádů ze širšího okruhu Vysočiny a z Brna. Nebývalo výjimkou, že se tu scházelo šest a více kytaristů a početná, povětšinou zpívající společnost. I zde docházelo ke vzájemnému poznávání a sdílení repertoáru. Do dnešních dnů Marcela stále hraje a zpívá na pravidelných setkáních s dlouholetými kamarádkami a přáteli v pohostinském zařízení v Třebíči a její zpěvník je tak zdrojem textů nejen pro její známé, ale i pro náhodné hosty, kteří se chtějí zpěvem připojit, nebo jen poslouchat.

Marcela a její syn se úspěšně zúčastnili i oblíbených televizních pěveckých soutěží – Marcela zpívala v TV Prima v soutěži Caruso show (píseň *Až na vrcholky hor* z repertoáru Věry Martinové), Marian vystupoval v soutěži Doremi na TV Nova (zpíval píseň *Stín katedrál* známou např. v podání Heleny Vondráčkové a Václava Neckáře).

Repertoár si Marcela vytvářela vlastním výběrem od poloviny 60. let, aktuální seznam byl průběžně doplňován novými hity. Jak sama říká, některé písně jakoby „vyšuměly“, přestaly být populární a vytratily se ze zpěvní praxe. Bohužel se nedochovaly její nejstarší rukou psané zpěvníky, podle kterých by se dal tento průběžný proces výběru rekonstruovat. K dispozici máme pouze dvě poslední verze.

Starší dvoudílný zpěvník psaný v programu Word, čítající celkem 230 stran a 254 písní, byl používán přibližně v letech 2000–2010; obsahuje texty písní s obvyklými zkratkami akordů, nápěvy zná Marcela z paměti.

V současnosti Marcela využívá výhradně tablet, kde se ve wordovském a PDF souboru pohybuje z hlavního seznamu písní pomocí hypertextových odkazů. Tento zpěvník obsahuje 578 písní. Z předchozí verze do tohoto posledního aktuálního zpěvníku přešla zhruba polovina písní, výběr byl učiněn nejen z výše zmíněného důvodu pocitu neaktuálnosti některých položek, ale i proto, že se jedná o písně obecně známé, jednoduché na doprovod, které není třeba hledat ve zpěvníku. Z tohoto důvodu v nové verzi zpěvníku vypadly např. píseň *Dajána* (Paul Anka – Zdeněk Borovec),

*Anděl* (Karel Kryl), *Jaro* (Jindřich Štěhlavský) či *Toulavej* (Vojta Kid'ák Tomáško). Je to i důvod, proč je v obou verzích zpěvníku málo lidových písní, které má zpěvačka a její okolí na repertoáru a které většinou zpívají – jak sama říká – spíš ke konci svých setkání. Naše protagonistka a její vrstevníci a vrstevnice znají slova i melodie zpaměti. V případě potřeby pokračujících slok jsou texty operativně dohledány na internetu prostřednictvím mobilních telefonů. Tento postup používají i mladší zpěváci, když se k jejich zpěvu chtějí připojit a texty neznají. Úpravy nebo ohlasy lidových písní známé z tvorby folkových, folkrockových zpěváků a skupin však jsou ve zpěvníku bohatě zastoupeny (repertoár Jaroslava Hutky, Vlasty Redla, skupiny Čechomor, Hradišťanu, písně z *Balady pro banditu* apod.).

Nejpočetnější skupinou ve zmiňované poslední tabletové verzi zpěvníku jsou písně trampské, country, folkové, folkrockové a písně výrazných ženských interpretek. Tzv. střední proud je zastoupen v úzkém výběru. Jména zpěváků a skupin jsou hlavní informací, díky které se Marcela ve zpěvníku orientuje. U písní z 60. let 20. století, u nichž jména zpěváků postupně mizí z obecného povědomí (Jaromír Mayer, Pavel Novák, Karel Hála, Jana Petřů, Edita Štaubertová aj.), si zpěvačka vytvořila vlastní kategorii písní „vzpomínkových“, které se nacházejí až v závěru. Celý seznam je řazen abecedně podle příjmení zpěváků, popř. názvu skupiny. Za zmínku stojí fakt, že v širším povědomí o interpretech fungují spíše jména zpěváků, kteří písně nově přezpívali – např. Š, š jako píseň Zuzany Norisové, jelikož původní interpretku Helenu Blehárovou si pamatuje jen nejstarší generace. Díky častému poslechu Country rádia a znalosti starších písní má Marcela dobrý přehled o tom, které melodie byly přejaty od zahraničních interpretů (např. známé písně Greenhorns s Michalem Tučným převzaté z repertoáru Johnnyho Cashe). Sama se dotazovala posluchačů, jestli je pro ně důležité vědomí o původu těchto písní. Jejich reakce se dá stručně shrnout, že se jim písně prostě líbí a nemají potřebu tuto okolnost komentovat, nebo na ni upozorňovat.

Díky příkladu zpěvačky Marcely a jejího okolí se potvrzuje, že pro osoby vnitřně integrální jsou dnešní technické možnosti nikoli

hrozbou, jak se někdy uvádí zejména v souvislosti s nejmladší generací, ale nenahraditelným a velmi užitečným prostředkem pro vyhledávání a získávání informací. A že tyto technické prostředky mohou pozitivně ovlivňovat praktikování hudby ve všech sférách, včetně té nejméně oficiální.

Je zřejmé, že osud této zpěvačky a hudebnice je v jistém smyslu výjimečný, ale vypovídá o skrytých kapacitách rodinného a společenského života jako o prostředí pro předávání a šíření značného objemu hudební tvorby různých žánrů. V neposlední řadě poukazuje na akceleraci a zintenzivnění těchto mechanismů díky využívání moderních technik pro sdílení informačních podkladů.

### **Prameny:**

- Zpěvník Marcely Tittlerové I.*, dokument psaný v textovém editoru, písně zpívané v letech 2001–2010, 230 s. Osobní archiv zpěvačky.
- Zpěvník Marcely Tittlerové II.*, dokument psaný v textovém editoru, písně zpívané od roku 2010 dosud, 590 s. Osobní archiv zpěvačky.
- Rozhovor Marcely Tittlerové, Ivony Tiché a Jarmily Procházkové ze dne 10. 6. 2024. Osobní archiv autorky a Marcely Tittlerové.
- Rozhovor Marcely Tittlerové a Jarmily Procházkové ze dne 27. 7. 2024. Osobní archiv autorky a Marcely Tittlerové.
- Fotografie z rodinného archivu M. Tittlerové.

### **Literatura:**

- BATT-RAWDEN, Kari – DENORA, Tia 2005: Music and Informal Learning in Everyday Life. *Music Education Research* 7 (3): 289–304. <https://doi.org/10.1080/14613800500324507>
- COHEN, Annabel J. – BEYNON, Carol – GUDMUNDSDOTTIR, Helga R. – LUDKE, Karen (eds.) 2020: *The Routledge Companion to Interdisciplinary Studies in Singing. Vol. I Development, Vol. II Education*. London: Routledge.
- DENORA, Tia 2000: *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511489433>
- DENORA, Tia 2013: *Music Asylums: Wellbeing Through Music in Everyday Life*. Farnham: Ashgate Publisher. <https://doi.org/10.4324/9781315596730>
- FUNG, C. Victor – LEHMBERG, Lisa J. 2016: *Music for Life: Music Participation and Quality of Life of Senior Citizens*. Oxford: Oxford University Press.

### *Summary*

#### **Half a Century of General and Individual Singing in the Mirror of Musical Activities of Marcela T. from Třebíč**

The paper deals with materials related to the musical activities of the amateur singer and guitarist Marcela T. (b. 1955) from Třebíč. To this day, she has devoted herself to a general repertoire, which she has expanded over time thanks to the popularity of her versions of songs by prominent popular performers. Her songbooks are an opportunity to evaluate genre representation in the general repertoire from the early 1970s to the present day. Thanks to the helpfulness of providing other related sources, we have uncovered individual mechanisms of sharing and spreading the singing tradition in Třebíč and its surroundings, both in the typical situations of a closer circle of family and friends and in the setting of small social groups.

**Key words:** music in everyday life, singing, playing the guitar, music in the family, music in small groups

## UMĚLÁ INTELIGENCE A HUDEBNÍ TRADICE

*Matěj Kratochvíl*

„Vytvoř píseň ve stylu cajun na text novinové zprávy o hasičích zachraňujících bobra uvízlého v plotě.“ Stručná slovní instrukce spojená se zkopírováním textu z náhodně zvolené, lehce bizarní zprávy ze zpravodajského serveru, necelá minuta čekání a webové rozhraní nabízí k poslechu přibližně dvouminutovou píseň odpovídajícího stylu s českým zpěvem poměrně správně frázujícím. Software sám rozdělil text na sloku a refrén, odhadl, kde má vložit pauzu, aby byla zachována logika plynutí vět, nenechal se zmást ani anglickým slovíčkem, jež se do výchozí zprávy vloudilo. Intuitivní ovládání a rychlá cesta k výsledku stojí za popularitou služeb jako SUNO či Udio, které nabízejí generování hudby na základě slovních instrukcí uživatelů.<sup>1</sup> Díky jejich masovému rozšíření během let 2023 a 2024 se pojem umělá inteligence stal součástí každodenních diskuzí mezi laickými uživateli a jimi vytvořené kompozice začaly být široce sdílené. Podobný byl tento nárůst zájmu u programů generujících obrázky, jejichž produkce začala v posledních dvou letech zaplňovat veřejný prostor. I u hudby lze předpokládat, že s rozvojem generativních programů bude stále větší podíl hudby kolem nás vytvářen pomocí algoritmů. Dokazují to spekulace o využívání těchto systémů streamovací službou Spotify. Z pohledu etnomuzikologie pak tento trend přináší dvě zásadní otázky. Přichází s těmito technologiemi něco nového do způsobu, jak přemýšlíme o hudbě a s ní spojených tradicích? A jak nové tyto technologie ve skutečnosti jsou? V následujícím textu se pokusím nastínit možné odpovědi na první otázku a skrze historickou exkurzi se zastavím u té druhé, abych se dostal ke známému zjištění, že pod sluncem není nic tak docela nového.

1. Webová stránka suno.com byla spuštěna v prosinci 2023, udio.com v dubnu 2024.

Zmíněné generativní modely jsou schopné pracovat s nej-různějšími druhy instrukcí, nejčastější je však kombinace popisu požadovaného instrumentálního obsazení s hudebně-žánrovými charakteristikami. Systém generující hudbu vychází z takzvaných velkých jazykových modelů, tedy souborů dat opatřených indexy. Ve vztahu k hudbě to tedy může být vzorek určité nahrávky označený jako „cajun“. Pokud bude ono slovo v mém zadání, systém se daný vzorek pokusí napodobit.<sup>2</sup> V praxi se ovšem ukazuje, že jakkoliv se generativní modely prezentují jako schopné pokrýt veškerou hudbu, materiál, na němž byly natrénovány, je výrazně selektivní. Snaha o napodobení některých tradic tak nevede k úspěchu. Například označení „lidová hudba / folk music“ u systému SUNO spolehlivě vede k výsledkům vycházejícím ze severoamerické tradice country či bluegrassu. Jakékoliv upřesňování nedokáže vyvolat asociace například s evropskými tradicemi.

Žánrová označení představují specifický příklad hudební tradice. To, že hudbu s určitými znaky označujeme jako cajun, polku či verbuňk, je výsledkem společenského konsenzu v daném místě a čase. Klíčovou otázkou je zde fungování paměti a mechanismy jejího přenosu, tedy to, co lze považovat za základ tradice. Jak popisuje americký folklorista Henry Glassie, „*tradice je vytvářením budoucnosti na základě minulosti. Tradice coby průběžný proces situovaný v nicotě přítomnosti a spojující zmizelé s neznámým je zastavena, rozparcelována a kodifikována mysliteli, kteří se zaměří na ten či onen aspekt podle svých potřeb či zájmů a zanechají nám směs zjevně si protirečících, nicméně přesvědčivých definic*“ (Glasie 1995: 395).<sup>3</sup> Takto se kodifikují postupy jak hudbu tvořit, ale také jak jí označovat a kategorizovat.

Tradice, její plynutí, přerušování a navazování, je tématem mnoha vědeckých prací. Pro potřeby této úvahy je vhodná studie etnochoreologa Andriye Nahachewského (2001), v níž se její autor zamýšlí nad vývojem lidového tance. Navazuje na starší

2. Podrobnější popis fungování generativních systémů např. <<https://www.bmat.com/what-really-is-ai-music/>>.

3. Všechny překlady z angličtiny autor.

práce muzikologa Felixe Hoerburgera (1968) a rozvíjí různé variace vývoje a oživování tradic. Podstatné je, že Nahachewsky reflektuje, jak do vývoje tradic zasahují např. interpreti či sběratelé. Zjednodušeně můžeme tradici popisovat jako proud informací, do něhož se zapojují různí aktéři. V hypotetické první existenci folkloru se tento proud odvíjí mezi jednotlivými generacemi, jež si předávají hudební repertoár a další související vědomosti. Od 19. století pak do hry stále výrazněji vstupují další hráči, sběratelé, vydavatelé jejich sbírek, někdy též cenzoři a další. Každý, kdo se podílí na plynutí tradice, má vlastní motivace a je ovlivňován danými společenskými podmínkami. Na to odkazuje i biolog a hudební folklorista Vladimír Úlehla, když ve své knize *Živá píseň* hledá paralely mezi zkoumáním lidové hudby a přírodními vědami, konkrétně ekologií: „*A ani v přímém okolí nositelově neudržoval se vzhled písňového porostu stále stejný. Vlastní podnebí písňové – celková dispozice zpěvákova – rozhodovalo o tom, zda se přízeň údobí vegetačního rozdílela rovnoměrně mezi všechny členy zpěvákova repertoáru, či zda se některé časem rozbujely, časem zas byly přehlšovány jinými.*“ (Úlehla 1949: 221) Proměny vnějších podmínek se pak podle Úlehly vždy propisují do hudby samotné: „*Obracím se nyní k nitru strážnické písňe a chci hledat v něm doklady o účasti podmínek přírodních, nositelových i společenských na utváření toho, co písni především zdá se propůjčovat osobitosti, tj. básnického obsahu a nápěvného toku.*“ (Úlehla 1949: 277)

Datové balíky zmiňovaných velkých jazykových modelů, na nichž stojí generativní umělá inteligence, mohou při prvním pohledu budit dojem pouhé modernější verze písňových sbírek. Jde rovněž o soubor hudebních informací, nějakým způsobem utříděných. Povaha generativních systémů je ovšem oddělená od onoho Úlehlova „podnebí písňového“, je zafixována teoreticky na věky, pokud bude existovat počítač schopný data rozluštit. Hudba je zde uchována v dokonale zmrazené podobě. Zatímco přístup živých lidí k tradici zaznamenané do písňových sbírek se v čase výrazně proměňuje, data jednou vložená do počítače nám vydají obraz nedotčený plynutím času. Na rozdíl od písňových archivů v sobě umělá inteligence spojuje archivaci hudebních dat a jejich



interpretaci. Jako kdybychom se do edice Karla Jaromíra Erbena či Františka Bartoše nemohli sami podívat, ale museli bychom si zde otiskované záznamy vyslechnout v podání zpěváka, jenž jako jediný má k původním záznamům přístup a jako jediný má možnost je interpretovat.

### **Československé počátky strojového generování**

Kořeny zájmu o využití počítačů v hudební tvorbě lze hledat v období po druhé světové válce, kdy rozvoj technologií zasáhl široké pole lidských činností. Od počátku šlo o doménu hudby vážné, jejíž představitelé hledali nové cesty k opuštění dědictví romantické estetiky a nástroje pro experimenty. Za klíčové dílo lze považovat *Illiad Suite for String Quartet*, kterou Lejaren Hiller a Leonard Issacson nechali v roce 1957 vzniknout na počítači ILLIAC I. Podobných pokusů následně vznikla celá řada, většina z nich s poměrně malým dopadem na posluchačstvo. Lejaren Hiller se následně stal autorem řady textů dokumentujících postupný vývoj a proměny role počítačů v hudbě. Dařilo se mu mapovat dění po celém světě a díky tomu zaznamenal i pokusy v socialistických zemích včetně Československa. Dva z nich jsou dnes spíše zapomenuté, v souvislosti s úvahou o minulosti a budoucnosti umělé inteligence v hudbě ovšem zasluhují pozornost. Tím spíše, že právě lidová hudba se v nich stala hlavním materiálem.

Antonín Sychra (1918–1969) bývá v textech o dějinách oboru zmiňován především pro svou publikaci *Hudba a slovo v lidové písni* (1948). Tento estetik a jeden z poválečných propagátorů estetiky socialistického realismu se v 60. letech stal propagátorem využití kybernetiky, tehdy relativně nového oboru v hudební analýze. Ve sborníku *Nové cesty hudby* vydaném roku 1964 najdeme jeho článek *Hudba a kybernetika*, v němž demonstruje principy počítačové analýzy na moravských lidových písních vybraných z edicí Jana Poláčka, Františka Bartoše a Leoše Janáčka. Ukazuje přitom důkladnou znalost dobového stavu bádání, včetně přehledu západní literatury. Sychra neměl k dispozici počítač, proto svou „kybernetickou hru“ realizoval s pomocí kartotéčních lístků, na něž si vypsával jednotlivé melodické a rytmické prvky písní.

Každý prvek opsal v tolika kopiích, kolik odpovídalo jeho procentuálnímu zastoupení v Sychrou analyzovaném vzorku. Následným losováním z těchto kartiček Sychra zkoušel vytvářet nové melodie, z nichž několik je též ve studii otištěno. Badatel je označuje jako „danaje“<sup>4</sup> a následně rozebírá tvůrčí limity takového přístupu (Sychra 1964: 241). Sychrova studie zapadá do kontextu dobové fascinace novými technologiemi, které poskytovaly vítaný únik od dřívějších ideologických diskuzí o správné socialistické hudbě.

Identita tvůrce skutečně prvního pokusu o strojově generované melodie vycházející z dědictví lidové hudby zatím zůstává zčásti nejasná, stejně jako okolnosti, za nichž k němu došlo. Zdeněk Fencel byl zaměstnancem Výzkumného výpočtového střediska národního podniku Kancelářské stroje. V roce 1966 vydal v tehdy čerstvě vzniklém časopisu *Kybernetika* článek nazvaný *Komponující algoritmus a obsah informace*. Velice stručně jej otevírá sdělením, že jde o snahu „*dospět analyticko-syntetickou metodou k hudební kompozici stochastickým procesem a využít zkoumané látky k analýze z hlediska teorie informace*“ (Fencel 1966: 243).

Základem se Fencelovi stalo osmdesát sedm písní vybraných ze sbírky Karla Jaromíra Erbena, přičemž rozhodujícím hlediskem pro selekci byla malá dvoudílná forma s reprízou prvního závětí. Tento vzorek byl dále analyzován po stránce formy, harmonie, rytmu a melodie a tato analýza se stala zdrojem informací o pravděpodobnosti výskytů jednotlivých kombinací hudebních prvků. Důležitým pojmem byl pro Fencela Markovův řetězec, tedy pravděpodobnostní proces popisující přechod z jednoho stavu do druhého, v tomto případě od jednoho tónu k dalšímu. Zjednodušeně řečeno Fencel zanalyzoval necelých devět desítek písní z jedné historické sbírky a na základě této analýzy vytvořil algoritmus schopný vygenerovat neomezený počet dalších písní odpovídající stejným principům. Ve své studii otiskl čtyři z těchto nových melodií, k jejichž vytvoření použil v té době výjimečný výdobytek západní technologie, britský počítač National Elliott 803 B.

4. Označení *danaj* používá Antonín Sychra ve svém textu poněkud vágně, víceméně ve smyslu párového točivého tance ze slováckého Dolňácka.

OPUS 01100100110010111000

1    
 T D T T T T D T T T T T T D T

OPUS 00100010010011111111

2    
 D T D T D T D T D T D T D T D T

OPUS 10100101010001010010

3    
 T D T T T D D T D T T T T D D T

OPUS 01010011000010001010

4    
 T S D T T S D T T D T D T S D T

*Písne vygenerované prostřednictvím algoritmu vytvořeného Zdeňkem Fenclem.*

*Zdroj: Fencel 1966: 236*

Národní podnik Kancelářské stroje byl jedním z míst, kde i během socialismu bylo možné udržovat kontakt s vědeckým a technologickým vývojem kapitalistických zemí. Hlavní motivací bylo zlepšování fungování státních podniků a tím i národního hospodářství, prostor ovšem byl i pro na první pohled ekonomicky málo přínosné pokusy. O motivaci pro volbu tématu Fencel nic neuvádí a v době vzniku tohoto textu nebyly dostupné žádné informace o jeho případném hudebním vzdělání. Studie upadala do zapomnění, zřejmě i kvůli svému názvu, který nijak neanoncuje souvislost s lidovou hudbou. Zároveň se ale informace o ní dostala k výše zmíněnému americkému skladateli a badateli v oblasti hudebního využití počítačů Lejarenu Hillerovi. Ten ji (a také pokusy Antonína Sychry) stručně zmiňuje v historickém přehledu vydaném roku 1979, vedle podobných pokusů ze Sovětského svazu a Maďarska. Podle Hillerova přehledu se zdá, že přinejmenším v té době bylo využití výpočetních metod k práci s lidovou hudbou doménou socialistických zemí.

Sychra i Fencl byli ve svých experimentech motivováni spíše analytickým zájmem, nicméně principy, které při tom využili, jsou velice blízké těm, s nimiž pracují dnešní generativní modely. Sychra si navíc ve svém textu s myšlenkou skutečně kreativního využití kybernetiky při tvorbě hudby na několika místech pohrává, byť podle něj má modelování tvůrčího procesu především význam badatelský: „*Přitom není nesnadné využít zkušeností a pravidel, vytěžených ryze empiricky nebo statisticky z hudební tradice. Je-li nadto k dispozici analogový vstup, tj. může-li stroj zpracovávat ne binární nebo jiný matematický kód, nýbrž přímo akustický materiál, není nesnadné prověřit různé zvukové realisace; to je podstata moderních zvukových syntetisátorů.*“ (Sychra 1964: 244) Tato vize je již velmi blízká aktuálnímu stavu, kdy hudební generativní software dokáže kombinovat práci s algoritmy a konkrétními zvukovými záznamy. Vývoj v české hudební vědě a etnomuzikologii se nicméně ubíral jiným směrem a počítače našly uplatnění především v oblasti analýzy. Tam s jejich pomocí došlo k významnému vhledu do struktury českých lidových písní (Tyllner – Vejvoda 2019) či do budování databáze lidových písní a tanců.<sup>5</sup>

### **Viditelní a skrytí dveřníci**

Proč se obracet k článkům zapomenutým po desetiletí, když přemýšlíme o nejnovějších trendech? Jejich obsah i okolnosti vzniku totiž upozorňují na důležitou vlastnost tradice, a to jakékoliv. Co do ní patří a co ne, je vždy výsledkem komplikovaných procesů, do nichž zasahují různě motivovaní aktéři. Dnes, stejně jako v 60. letech je pro generování nových melodií zásadní, na jakém materiálu je systém vytrénován, z čeho odvozuje pravidla pro chápání daných hudebních struktur. A kdo jsou lidé či instituce rozhodující o tom, co se do datových balíčků dostane a co nikoliv, jaké hudební informaci se dostane jakého označení. Dobrou cestu k lepšímu pochopení těchto otázek nabízí teorie *gatekeepingu*.

5. Viz portál <lidoveprameny.cz>.

První použití tohoto pojmu bývá spojováno se sociálním psychologem Kurtem Lewinem (1943), do podoby propracovaného systému jej rozvedla informační teoretička Karine Barzilai-Nahon. Podle její definice *gatekeeping* označuje „*způsob kontroly informací prostřednictvím jejich výběru, přidávání, zadržování, zobrazování, usměrňování, formování, manipulace, opakování, načasování, lokalizace, integrace, ignorování a vymazávání*“ (Barzilai-Nahon 2008: 1499).

Ke *gatekeepingu* dochází ve společnosti na mnoha úrovních, v jakékoliv situaci, kde proudí informace. Často má toto rozhodování neformální podoby a mnohdy zůstává nereflktováno. Nevyhýbá se ani sběru a výzkumu lidových písní, ať už jde o sběratele individuální, či institucionální. V případě jednotlivých sběratelů hraje roli osobní vkus, představy o tom, co je „ta správná“ lidová píseň, jak můžeme pozorovat v textech Leoše Janáčka a dalších. I zde může hrát roli politika, jak popsala ve svých studiích Lucie Uhlíková (2012, 2015). Politika pak vystupuje výrazněji do popředí, díváme-li se na institucionálně organizované sběratelské akce, jako byl například výzkum hornických komunit na Kladensku v 50. letech 20. století (Kratochvíl 2022).

Jak konkrétní *gatekeeperi* (či česky dveřníci) – ať individuální, či institucionální – ovlivnili, co a jak má být z lidové hudební kultury zachováno? To lze zpětně zkoumat na základě přímých i nepřímých historických pramenů, jsou-li dostupné. V případě Kladenska tak lze porovnat záznamy písní dochované v archivu s tím, co bylo oficiálně publikováno a z toho si udělat obrázek, jak dveřníci ovlivňovali zpracovávaný materiál. Kdo je však v roli dveřníků v případě generativních modelů umělé inteligence a jak lze jejich práci zkoumat? Systémy využívající generativní umělou inteligenci, které mají potenciálně největší dopad na globální hudební život, jsou většinou soukromé společnosti, jež nemají zájem zveřejňovat detaily svých technologií. Jedním z důvodů jsou i právní ohledy. Existují podezření, že jako zdrojová data, na nichž se hudební generátory učí a která jsou tedy základem jejich obchodního modelu, je využívána hudba chráněná autorskými právy. Majitelé generativních programů ovšem nikomu neplatili a odmítají ukázat,

s jakými daty pracují. Zatímco tedy historii a případné zkuslení sběratelů i oživovatelů lidové hudební a taneční kultury můžeme do nějaké míry kriticky zkoumat, u těch, kdo hudbu významně ovlivňují nyní, jsme odkázáni na spekulace.

Další pohled na etické problémy spojené s využitím umělé inteligence ve spojení s prameny tradiční hudby přinesl experiment uskutečněný ve Velké Británii. Zatímco Zdeněk Fencel ani Antonín Sychra neměli ambice výsledky svých experimentů šířit a zařazovat je do kontextu skutečných lidových písní a nechat je veřejně hrát, badatelé Bob L. Sturm and Oded Ben-Tal se o to pokusili s materiálem založeným na anglických a irských melodiích. V roce 2018 vydali album nahrané živými hudebníky, ovšem s melodiemi většinou vygenerovanými počítačem. Skutečný původ použité hudby ovšem nejdříve nepřiznali, protože jejich cílem bylo právě zkoumání posluchačských reakcí na algoritmičtě generovanou hudbu. Toto rozhodnutí i celá představa počítačově vytvořených melodií napodobující tvarosloví tradiční hudby vyvolalo v britské komunitě výrazně odmítavou reakci. Nabízí se otázka, co by se stalo, pokud by takovéto „lidové“ melodie vytvořené umělou inteligencí ve větší míře získaly úspěch mezi hudebníky a staly se součástí živé kultury. Vzhledem k množství digitalizačních projektů realizovaných po celém světě v institucích spravujících sbírky lidových písní nemusí jít o nerealizovatelnou představu.

Umělá inteligence je termín, pod který se schovává velké množství systémů a aktivit. V souvislosti s hudbou se zkoumá její možné uplatnění k analýze gregoriánského chorálu, k automatizovanému přepisu notového zápisu či generování zvuků k počítačovým hrám. Popisované systémy pro snadné generování hudby podle slovního zadání nejsou vědecky ani kreativně nejzajímavější aplikací. Zdá se však, že jde o aplikaci se zásadním dopadem na hudbu, která nás obklopuje v každodenním životě a která ovlivňuje naše uvažování o ní. Právě z toho důvodu bude zásadní, aby etnomuzikologové a badatelé ze spřízněných oblastí tomuto vývoji věnovali kritickou pozornost.

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

## Literatura:

- BARZILAI-NAHON, Karine 2008: Towards a Theory of Network Gatekeeping: A Framework for Exploring Information Control. *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 59 (9): 1493–1512.
- FENCL, Zdeněk 1966: Komponující algoritmus a obsah informace. *Kybernetika* 2 (3): 243–258.
- GLASSIE, Henry 1995: Tradition. *The Journal of American Folklore* 108 (430): 395–412.
- HILLER, Lejaren 1970: Music Composed with Computers – A Historical Survey. In: LINCOLN, Harry B. (ed.): *The Computer and Music*. Ithaca: Cornell University Press. 42–96.:
- HOERBURGER, Felix 1968: Once Again: On the Concept of “Folk Dance”. *Journal of the International Folk Music Council* 20: 30–32.
- 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*. Etnologický ústav: Praha.
- NAHACHEWSKY, Andriy 2001: Once Again: On the Concept of “Second Existence Folk Dance”. *Yearbook for Traditional Music* 33: 17–28.
- SYCHRA, Antonín 1964: Hudba a kybernetika. In: *Nové cesty hudby. Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Státní hudební vydavatelství. 234–267.
- TYLLNER, Lubomír – VEJVODA, Zdeněk 2019: *Česká lidová píseň. Historie, analýza, typologie*. Praha: Bärenreiter.
- UHLÍKOVÁ, Lucie 2012: Právě perly písňové: edice českých lidových písní a rakouská cenzura. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds): *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko. 18–27.
- UHLÍKOVÁ, Lucie 2015: Duch a povaha národa v písní. Idealizovaný obraz lidové písně v tištěných sbírkách první poloviny 19. století. In: WÖGERBAUER, Michael – PÍŠA, Petr – ŠÁMAL, Petr – JANÁČEK, Pavel a kol.: *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře. 1749–2014*. Praha: Academia – Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2015. 333–344.
- ÚLEHLA, Vladimír 1949: *Živá píseň*. Praha: F. Borový.

## Elektronické zdroje:

- STURM, Bob – BEN-TAL, Oded 2018: „Let’s Have Another Gan Ainm: An experimental album of Irish traditional music and computer-generated tunes.“ *KTH* [online] [cit. 15. 10. 2024]. Dostupné z: <<https://kth.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1248565&dswid=6358>>.

## *Summary*

### **Artificial Intelligence and Musical Tradition**

Generative AI offers a new form of music creation where users can input instructions and receive songs in a desired style and instrumentation, based on text-based instructions. This phenomenon has led to the rapid proliferation of services such as Suno and Udio that generate music based on algorithms and patterns. However, these technologies often fail to emulate specific musical traditions, raising questions about their influence on musical culture. The text shows how the understanding of traditions is transformed by the rendering of large language models used by artificial intelligence. It shows the historical attempts at machine generation of music in Czechoslovakia in the 1960s by Antonín Sychra and Zdeněk Fencel, who used folk music as their material. Their methods are close to contemporary generative systems that combine music analysis and algorithms. It shows how important were and are the “gatekeepers” who decide what musical elements are preserved in the tradition. In current AI models, these gatekeepers are private companies that hide the details of their training material, calling into question their transparency and ethics.

**Key words:** artificial intelligence, folk music, transformations of folk tradition, technology



## THE NEXT GENERATION: PEGGY AND MIKE SEEGER

*David Livingstone*

The Seeger family was a powerhouse of talent, musically and beyond. Charles Seeger (1886–1979), their father, was a renowned musicologist who held a number of prominent university positions. His political convictions, obviously on the left, were also instrumental in forming his children’s ideological worldviews. The first wife of Seeger Sr., Pete Seeger’s mother Constance de Clyver (1886–1975), was also a musician although not as accomplished by far as his second wife Ruth Seeger (1901–1953) (mother to Mike and Peggy), who also significantly contributed to the area of ethnomusicology in cooperation with the pioneers of field recordings John and Alan Lomax. Charles’ younger brother Alan Seeger (1888–1916) was a poet who died in World War I, most famous for his classic poem “I Have a Rendezvous with Death”.

Pete Seeger (1919–2014) was mostly known for performing traditional songs and songs by contemporaries (Malvina Reynolds, Tom Paxton, Woody Guthrie) as well as making new arrangements of older material such as “We Shall Overcome”, an African-American spiritual; “Turn, Turn, Turn” from the book of Ecclesiastes in the Bible; “Where Have All the Flowers Gone” from a Cossack song quoted in the Russian novel *And Quiet Flows the Don* by Mikhail Sholokhov, and many more. Due to the age gap, Pete was more of an uncle to his younger half-siblings and apparently Ruth Seeger would have her children skip school when their half-brother would visit as they would learn a lot more from him than they would at school.

Mike Seeger (1933–2009) was the most musically gifted of the siblings (at least according to Pete), playing the banjo, guitar, violin, autoharp and a range of additional folk instruments. His band The New Lost City Ramblers, which came to prominence in the late 1950s, was a key group in the Folk Revival. He described

his music with the labels old-time, early country, or hillbilly. According to the critic Ross Altman: "... he played old-timey 'non-violent banjo,' to distinguish it from hi-powered bluegrass." (Altman 2024) Mike Seeger's musical career actual began with field recordings of older musicians, who often had not received deserved recognition. In his own words, this was "music from the true vine" (the title of Bill C. Malone's biography of Mike Seeger): in other words, the genuine tradition of American roots music. He was justifiably proud of his field recordings as he felt they not only helped listeners learn how to play traditional songs, but also gave them a sense of tradition and history, preserving many tunes for posterity. He also recorded renowned figures such as Tommy Jarrell from North Carolina, the father of the Round Peak clawhammer banjo style, and another influential banjo player, Dock Boggs from Virginia. Malone discusses the importance of Boggs for Seeger's development: "This collection included an artist and a recording that were destined to play crucial roles in Mike Seeger's awakening musical consciousness: Dock Boggs and his starkly gripping version of the mountain murder ballad 'Pretty Polly'." (Malone 2011: 20) He also recorded famous musicians such as Ernest Stonemason, Grandpa Jones, and cooperated with legends such as Doc Watson and Maybelle Carter. Last year [2023], my Náměšť colloquium contribution touched upon the remarkable story of how Peggy Seeger as a young girl got lost in a department store in Washington, DC and how Elizabeth Cotten found her and brought her back to her mother. After accepting a job in their home, Cotten was 'discovered' playing the guitar, once again by Peggy. Mike eventually not only made the first recordings of Cotten, but also became her manager and collaborator.

Seeger's group The New Lost City Ramblers was formed in the year 1958 and was made up of Mike Seeger, Tom Paley (later replaced by Tracy Schwartz), and John Cohen (who incidentally married yet another Seeger sister, Penny). They were greatly inspired by the North Carolina hillbilly band Charlie Poole and the North Carolina Ramblers, which experienced short-term fame in the 1920s. They played a number of their songs, but in a much

calmer and soberer tone. The New Lost City Ramblers were also very different from popular ‘preppy’ bands of the day, like the Kingston Trio, but were also not an ‘authentic’ southern band. In the words of Seeger’s biographer, Bill Malone:

Again, the New Lost City Ramblers offered a unique fare and were popular with many fans because of their attempts at authenticity. Unlike the other musical acts that proliferated in the revival, the Ramblers never described their music as ‘folk,’ since the term had become largely meaningless through its widespread and careless usage. Nor did they often use the name ‘hillbilly’ as a description for the songs and instrumental tunes that they performed on recordings and in concerts. Instead, they embraced the label ‘old-time’ or ‘old-timey’. (Malone 2011: 84)

Jan Sobotka, a long-time participant in our colloquium, had some excellent insight into the band. This citation comes from an article he wrote for the magazine *Rock & Pop* and was included in the collection *Jízda v protisměru (Going Against the Flow)*.

All three members were remarkable masters of technical playing on all practical instruments which were considered part of Old Time music. Their repertoire was mainly inspired by recordings from between-the-wars from the Appalachian region as well as from their own collecting activity in the region. This was not, of course, the norm, by any means, at that time. They would perform, however, their quite bizarre songs for the public with poker faces and in period hick clothing, with the result often being somewhat in the Cimrman style,<sup>1</sup> this being something which had no parallel at this time in the days of rock ‘n’ roll.” (Sobotka 2023: 101)<sup>2</sup>

I am personally not sure about the analogy with Cimrman, but this is definitely food for thought and Sobotka correctly picks up on their idiosyncratic look and style.

1. Jára Cimrman is the fictional centerpiece of a series of popular Czech plays written by Ladislav Smoljak and Zdeněk Svěrák.
2. The author’s translation from the Czech original.

Mike Seeger later cooperated and recorded with the influential vocalist and guitarist Hazel Dickens from West Virginia and with the musician Alice Gerrard, originally from Washington state (who was also married to Seeger). They played together under the name Strange Creek Singers and released several albums. Dickens had previously experienced difficulties as a woman gaining recognition in the music industry and later acknowledged that Mike greatly helped her career by recognizing and touting not only her musical talent, but also her rural southern culture. Mike also played and performed with his siblings (especially with Peggy).

Mike was not all that prolific a songwriter, but was mainly known for interpreting other people's work. One of his most characteristic songs, "When First unto this Country", originally recorded by the legendary ethnomusicologist John Lomax in the 1920s, became part of the repertoire of the Ramblers in the 1950s. Seeger played the song up until his death and its lonely, subdued sound and text reflected his personality and style extremely well. The first two stanzas of this, his 'signature song', are presented below.

When first unto this country  
A stranger I came,  
I courted a fair maid  
And Nancy was her name

I courted her for love,  
Her love I didn't obtain;  
Do you think I've any reason  
Or right to complain?

(Seeger, Mike 2016)

The song chronicles the struggles of an immigrant to the United States, who not only fails in love, but is imprisoned and humiliated. Both the style and the subject matter are typical examples of his approach, demonstrating almost a complete lack of showmanship, a definite modesty, almost self-effacing, and a dedication to the song as opposed to himself as a performer. According to Altman:

Mike Seeger wasn't a show-off; he was the consummate traditional singer and (multi)-instrumentalist who reduced the music he performed to its essence, always in service of the song or tune. (Altman 2024)

Seeger also influenced bands such as the Grateful Dead, the Byrds, and many others; for example, Bob Dylan, who in his autobiography *Chronicles* delivered the following poetic tribute:

He was extraordinary, gave me an eerie feeling. Mike was unprecedented. He was like a duke, the knight errant. As for being a folk musician, he was the supreme archetype. (Dylan 2004: 69)

Unable to compete with Seeger on his own turf, Dylan explains his decision to pursue the writing of his own songs:

Before he was even born, this music had to be in his blood. Nobody could just learn this stuff [...] maybe I'd have to write my own folk songs, ones that Mike didn't know. (Dylan 2004: 71)

Mike Seeger was, to resort to a cliché, a true musician's musician. Malone observes, “[e]verywhere, Mike was remembered for his musical versatility, his generosity, his patience and willingness to help anyone who sought his counsel on a musical question, and his sense of humor” (Malone 2011: 169). Although, much less of a household name than his brother Pete, he left an indelible legacy behind him, leaving folk music much the richer through his multifaceted musical endeavours.

Peggy Seeger (b. 1935) is still actively performing, writing songs and making recordings. In 2017, she published a remarkable autobiography, *First Time Ever: A Memoir*. She has written and popularized hundreds of songs, with in all probability the most well-known being her feminist anthem “I'm Gonna Be an Engineer”.

3. Karel Gott also recorded the song, translated by Zdeněk Borovec as Už víckrát viděl jsem já tu tvář, in 1973.

Her marriage to the British folk singer and activist Ewan MacColl (1915–1989) is recalled, amongst other things, by his song “The First Time Ever I Saw Your Face”,<sup>3</sup> written by him in 1957 for her, and made into a smash hit by Roberta Flack in 1972. Seeger and MacColl collaborated on a number of projects and radio shows and often her contribution was downplayed or unrecognized, something which her husband MacColl acknowledged in his autobiography, published soon after his death:

Peggy had taken part in every stage of the work, had collected in the field, transcribed tapes, chosen actuality, planned sequences, suggested subjects for songs, arranged the music and directed its performance. It was grossly unfair that she should be credited with only the arrangement. [...] Peggy was definitely denied recognition as part creator of the radio-ballads. Was it naïveté or was I just another male chauvinist? I hope not, although it could have been that automatic attitude to women that also made Peggy and I call our joint company Ewan MacColl Ltd. (MacColl 2009: 326–27)

They were both deeply involved in left-wing politics and tried with their music and work to write and perform folk music which would address the needs and concerns of the industrial society of the day.

I would like to examine three songs of hers from different periods of her life in order to illustrate her style and textual content. As mentioned, her most well-known song “I’m Gonna Be an Engineer” from 1972 has become a feminist hymn. The song is not autobiographical but chronicles the obstacles which women traditionally face in the area of education, and which frequently include stereotypes as to what kind of professions and specialized knowledge a woman is able to handle:

When I was a little girl I wished I was a boy  
I tagged along behind the gang and wore my corduroys  
Everybody said I only did it to annoy  
But I was gonna be an engineer

Mamma told me, Can't you be a lady?  
Your duty is to make me the mother of a pearl  
Wait until you're older, dear, and maybe  
You'll be glad that you're a girl

(Seeger, Peggy 2015)

Although Peggy Seeger did not study engineering and certainly did not hear messages of this sort from her own artistic mother, the message rings loud and clear.

Dainty as a Dresden statue, gentle as a Jersey cow  
Smooth as silk, gives creamy milk  
Learn to coo, learn to moo  
That's what you do to be a lady, now

(Seeger, Peggy 2015)

The song chronicles the obstacles women used to face (and still face in some countries) when obtaining an education. Women are discouraged from pursuing the hard sciences and are pigeonholed into secretarial work. Women are consequently expected to breed children and sacrifice any ambition they used to have in order to support their career-driven husbands. When women try to assert themselves, they are often made to feel guilty by their husbands and family that they are doing so at the expense of others. With the final verse, the would-be engineer is resigned to being a wife and mother, while her husband dedicates himself to self-realization through his work.

You owe it to the kids to be a lady  
Dainty as a dishrag, faithful as a Chow  
Stay at home, you got to mind the baby  
Remember you're a mother now!

(Seeger, Peggy 2015)

Although not necessarily all that radical from today's perspective, the song definitely ruffled feathers in the early 1970s and placed Peggy Seeger at the forefront of a new generation of female folk singers ready and willing to use their voice for the feminist cause.

The song “Reclaim the Night” from the album *Different Therefore Equal* (1979) is focused on the issue of rape and arguably predicts the emergence of the MeToo movement. The song points out how women are frequently blamed for provoking rape due to walking alone at night or wearing provocative clothing.

If we choose to walk alone  
For us there is no safety zone  
If we’re attacked we bear the blame  
They say that we began the game  
And though you prove your injury  
The judge may set the rapist free  
Therefore the victim is to blame  
Call it nature, but rape’s the name

Reclaim the night and win the day  
We want the right that should be our own  
A freedom women have seldom known  
The right to live, the right to walk alone without fear

(Seeger, Peggy 2022)

The song is both courageous and forceful, mincing no words about a topic which many people have preferred to keep silent about. Jean R. Freedman comments on the song in her excellent biography of Seeger: “ ‘Reclaim the Night’ has a haunting tune and beautifully crafted lyrics; it is one of the first songs to treat rape as a political problem.” (Freedman 2017: 15)

After MacColl’s death, Peggy Seeger eventually came out as a lesbian and began to draw attention to this often taboo subject in her music. She openly spoke not only about this, but also about a range of additional controversial themes both on her albums, in public during performances, and in her earlier mentioned autobiography. She has continued both recording and performing up to the present, first with her siblings and consequently with her own sons. Her last album *The First Farewell* (2021) contains the remarkable song “The Invisible Woman”. The song is a challenging account of women in advanced age. It begins with an obvious heart-felt and lived account



of the way in which elderly women are expected to step aside and assume a backseat role in society.

I can't recall when it first happened  
Don't know how I became so unseen  
When my tangible self was put on the shelf  
These words on the label: 'has-been'

Here comes the invisible woman  
She's been on the planet for years  
You can't make her out  
But there's never a doubt  
The invisible woman is here

(Seeger, Peggy 2021)

The implication here, of course, is that men do not face the same discrimination and are still granted not only agency in old age, but are also accepted as sexual beings.

Why should I feel so much less than I am?  
There is so much more of me now  
Grey hair, whiskers, wrinkles and such  
Dressing for comfort, longing for touch  
It should be so simple  
It feels like so much  
To ask you to see me

(Seeger, Peggy 2021)

The protagonist in the song refuses to be marginalized and invisible and instead celebrates her sexuality and beauty despite her wrinkles and grey hair. Peggy Seeger has lived in the UK for more than 60 years and remains a key figure in the English folk revival, initially alongside her husband, later on her own, and currently in cooperation with her two sons. Her songs touch on a number of additional controversial themes, which concern women of all age categories.

While Pete Seeger encouraged and even coerced his audience and listeners into singing along and participating, the younger Seegers were different. Mike was more of a traditional performer, displaying his virtuosity on various instruments and focused on keeping alive traditional Old Time American music. He rarely used his music as a political platform, in contrast to Pete and Peggy. He was also an educator and ethnomusicologist who preserved for posterity and popularized with his recordings and marketing a number of important folk/country/bluegrass musicians. Musicians like Nora Brown,<sup>4</sup> at the festival for the second time in 2024, are following in the footsteps of Mike Seeger.

Brown and other female banjo players have Peggy Seeger to also thank. Peggy Seeger was a prolific songwriter, with many of her songs seminal for the feminist movement. She was a pioneer in terms of introducing earlier marginalized or even taboo subjects into folk music: sexism, sexual harassment, gender discrimination, menstruation, LGBTQ issues, abortion, women ageing, etc. Peggy Seeger was also instrumental (pun intended) in introducing the four-string banjo to the UK and should be credited for her role in the English Folk Music revival (along with her husband of course) and arguably for her contribution to the genre of Skiffle music which the Beatles and others started with.

4. Nora Brown played at the Náměšť Folk Holidays Festival for the second time in 2024. In a personal conversation with the author, she related how she had performed alongside Peggy Seeger just recently at the Cambridge Folk Festival. Seeger organized an all-female banjo event and asked everyone involved to deliver a “banjo joke”.

## Bibliography:

- ALTMAN, Ross. "Mike Seeger RA Obit." *Folkworks* [online] [accessed June 20, 2024]. Available at: <<https://folkworks.org/milestone/mike-seeger-ra-omit/>>.
- DYLAN, Bob. 2004. *Chronicles: Volume One*. New York: Simon & Schuster.
- FREEDMAN, Jean R. 2017. *Peggy Seeger: A Life of Music, Love and Politics*. Urbana: University of Illinois Press.
- MacCOLL, Ewan. 2009. *Journeyman: An Autobiography*. Manchester: Manchester University Press.
- MALONE, Bill C. 2011. *Music from the True Vine: Mike Seeger's Life and Musical Journey*. Chapel Hill: North Carolina Press.
- SOBOTKA, Jan. 2023. *Jízda v protisměru*. Prague: Galén.

## Internet Resources:

- SEEGER, MIKE. 2016. "When First Unto This Country." *YouTube* [online] [accessed September 6, 2024]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=0Vz2I72WzMs>>.
- SEEGER, PEGGY. 2015. "I'm Gonna Be an Engineer." *YouTube* [online] [accessed August 22, 2024]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=m1gf7JENZHI>>.
- SEEGER, PEGGY. 2022. "Reclaim the Night." *YouTube* [online] [accessed August 28, 2024]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=D0b3LqcgSs8>>.
- SEEGER, PEGGY. 2021. "The Invisible Woman." *YouTube* [online] [accessed August 28, 2024]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=DK1MnnXdY-o>>.

## Summary

This article explores the legacy of Mike Seeger (1933–2009) and Peggy Seeger (b. 1935), the lesser-known half-brother and half-sister of the legendary Pete Seeger (1919–2014). Although greatly influenced and inspired by not only their generation-older brother, but also by their musician and ethnomusicologist parents, both of them were pioneering figures of their own. Mike Seeger was considered the most versatile musician in the family and was one of the key popularizers of old-time and roots music, both with his influential band The New Lost City Ramblers and also as a solo artist and educator. Peggy Seeger has not only been an important songwriter, musician and social activist in her home country, but was also a key figure, along with her British musician and folklorist husband Ewan MacColl (1915–1989), in the English Folk Music Revival. She has also used her music and songs to promote feminist and social justice causes.

**Key words:** Seeger family, folk music, old-time music, singer-songwriters

## CZECH BANJOISTS AND INTERNET MEMES: A NEW GENERATION OF BLUEGRASS-RELATED COMICS

*Lee Bidgood*

This project began when I noticed posts to Facebook by Czech bluegrass music makers that combined images with text and made me laugh. I began collecting these posts to add to my ongoing survey of Czech bluegrassers' creation of and discourse on their activities and community. I collected 25 posts between 2022 and 2024, categorized them using tools from current discourse on internet memes, and analyzed their content thematically. [I have used pseudonyms for the individual Facebook users in this written version of this report due to privacy concerns.]

To learn about the internet meme phenomenon, I located academic sources and also consulted the [knowyourmeme.com](http://knowyourmeme.com) site, a layperson-oriented but extensive reference resource. Current scholarship on participatory online culture often focuses on globally circulated images and ideas, especially elements from mass media—many of the posts I consider are much more local. In addition, some posts seem to be “memes” and other are more in the genre of “comics” per Harvey’s definition of comics as “pictorial narratives or expositions in which words (often lettered into the picture area within speech balloons) usually contribute to the meaning of the pictures and vice versa” (Harvey 2001: 76), suggest a connection to previous generations of Czech musicians who created humorous visual culture as a part of their non-commercial (or at least largely recreational) Americanist projects, and their negotiation between global and local scenes as well as idealistic and cynical views on society.<sup>1</sup> In the following paragraphs

1. I typically classify a one-panel visual/text unit as a cartoon (one that can be humorous, satirical, etc.), and use the term “comics” for multi-panel, humorous narrative art/text productions. The Czech producers and readers of the media I focused on here used the term “comics” (and its Czech equivalent “komiks”) to refer to both cartoons and comics.

I provide some background on internet memes, using images that I collected as illustrative examples, and indicating some of the key themes in my data sample.

## **Internet Memes**

First, some context on the concept of a meme. Evolutionary biologist Richard Dawkins coined the term “meme” in his 1976 book *The Selfish Gene* to refer to units of culture that are analogous to “genes”—as Dawkins states, “[w]e need a name for the new replicator, a noun that conveys the idea of cultural transmission, or a unit of imitation” (Dawkins 1989: 182). Internet meme scholar Bradley Wiggins defines this unit as: “a remixed, iterated message that can be rapidly diffused by members of participatory digital culture for the purpose of satire, parody, critique, or other discursive activity.” (Wiggins 2019: 11) For instance, creators of these meme examples might be poking fun at the value of either memes or Dawkins’ work—this ambiguity makes memes even more potent in our networked and socially and politically polarized present.

Some images, like a well-circulated set of impossible guitar chords (with fingers contorted over, or even sticking through, guitar fretboards, on, around, and under strings, etc.) go “viral” on social media—this one I found was circulating for at least a year before a Czech mandolinist posted it on February 12, 2022, according to the tracking site [knowyourmeme.com](https://knowyourmeme.com).<sup>2</sup> Images like this one illustrate impossible situations, and resonate with musicians as they surmount challenges of technique, interpretation, etc. This theme of difficulty and struggle was common in the posts I analyzed. (Fig. 1)

Meme specialists use the term “image macro” to describe captioned images that are used to convey feelings or reactions in an online community. The image macro is one of the most prevalent and oldest forms of internet memes, dating to the mid-2000s<sup>3</sup>.

2. “YouTube tutorial video: hello guys! Today I’m gonna show you some simple beginner guitar chords!” *Know Your Meme* [online] [accessed July 27, 2024]. Available at: <<https://knowyourmeme.com/photos/2105273>>.
3. “Image Macros.” *Know Your Meme* [online] [accessed July 27, 2024]. Available at: <<https://knowyourmeme.com/memes/image-macros>>.



*Fig. 1. This image posted to Facebook in 2022 uses a set of impossible guitar chords to comment on the difficulty of playing bluegrass music*

The “macro” element reveals this label’s origins in the computer nerd community<sup>4</sup>. (Fig. 2)

Among Czech bluegrassers different labels are recognized, for example, those of instrument makers. Gibson guitars are often more highly valued than those from the Epiphone firm—a feeling that is reflected in a globally-circulated image macro posted by a Czech musician on July 11, 2022 that compares an image of

4. “Image Macros.” *Wikipedia* [online] [accessed July 27, 2024]. Available at: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Image\\_macro](https://en.wikipedia.org/wiki/Image_macro)>.



Fig. 2. Re-posting this image macro internet meme allows the poster and their readers to establish themselves within a cosmopolitan hierarchy of knowledge about the field of musical instruments

actor Mel Gibson (labelled as such) with another actor with similar appearance but much less robust physical characteristics with the label “Mel Epiphone” that implies that this actor is “less than” Gibson in a way that corresponds to the musical instrument hierarchy. A Czech reposting of this image indicates that Czech bluegrassers’ connoisseurship of American-made musical instruments includes a hierarchy parallel to the one that exists in the United States.

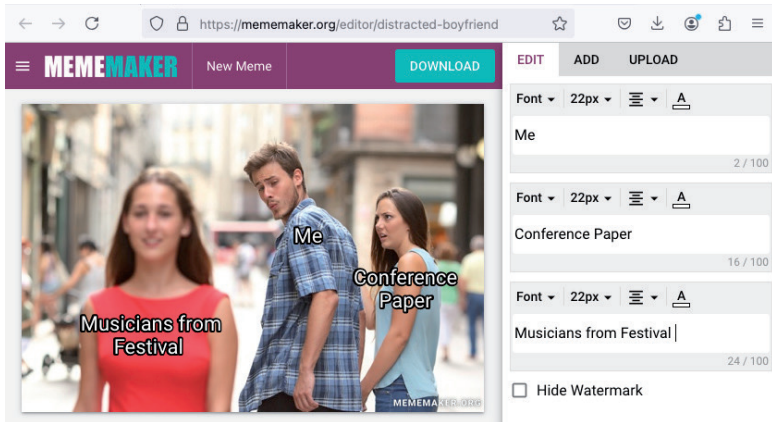


Fig. 3. I used the mememaker.org site to create this remix of the “distracted boyfriend” meme

One goal of posts that I analyzed was to establish the credibility of the poster within the community, and within the sort of hierarchies that divide community members. (Fig. 3)

Object labeling memes allow creators to position themselves regarding hierarchies and other social frameworks through labelling of existing images<sup>5</sup>. The “distracted boyfriend” is a common form that dates to 2017. In my engagement with this phenomenon, I created a meme that speaks to how distracted I was in my paper writing by listening to music by this year’s performers at the Folkové prázdniny festival<sup>6</sup>, and to show how easy it is to create memes these days. “Exploitable” is the term for a meme template like this which encourages customization such as modification or addition of text or manipulating objects in the image.

My sample doesn’t include any remixes of the “Distracted Boyfriend,” but I did collect a version of “The Rock Driving,”

5. “Object Labeling.” *Know Your Meme* [online] [accessed July 27, 2024]. Available at: <<https://knowyourmeme.com/memes/object-labeling>>.

6. The colloquium at which I presented this paper is associated with this festival, with a range of distracting international artists such as Iva Bittová, Pátí na světě, Kelly Hunt, the Firelight Trio, and Barbora Xu.





Fig. 4. This “exploitable” allows Czech bluegrassers to tell their own comic stories using a framework taken from global popular culture

an exploitable series of screen captures from the 2009 film *Race to Witch Mountain*. The series starts with a frame in which the driver asks the passenger a question, followed by a frame that shows the passenger’s response, and then a frame in which the driver shows surprise at this answer.<sup>7</sup> In his post of May 16, 2024,

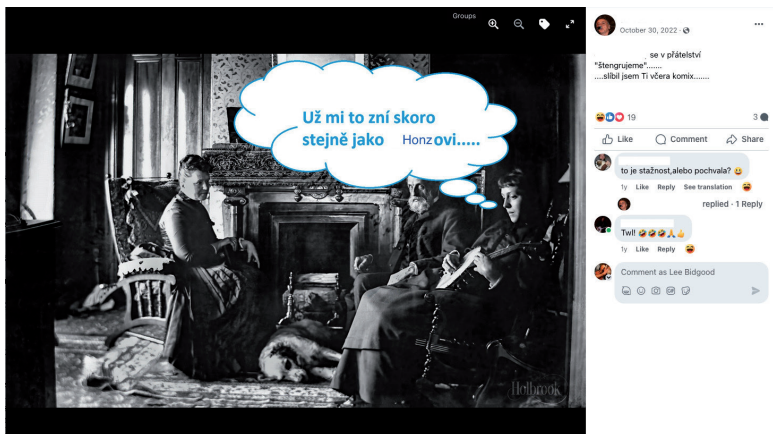
7. “The Rock Driving.” *Know Your Meme* [online] [accessed July 27, 2024]. Available at: <<https://knowyourmeme.com/memes/the-rock-driving>>.

a Czech banjoist uses this framework to wish a fellow banjoist “Happy Birthday” and engages in one of the moves that I observed in many posts, playfully elevating a peer to celebrity status. The driver’s leading comment is that he recently saw a Czech bluegrass band’s performance. The passenger replies that the other day they held the banjoist’s instrument, which sparks the driver’s astounded reaction. The joke here is that the meme’s two characters compete to establish their proximity to a Czech bluegrass musician who otherwise doesn’t receive that sort of attention. (Fig. 4)

Eighteen of the 25 posts that I collected were from a single musician, a mandolin player who has been an active part of the Czech bluegrass scene with bands I have seen for years at festivals, in clubs, and in the community discourse—to preserve anonymity I refer to him here as “Pepa”. Many of these posts are directed at a banjo player (whom I identify here as “Honza”) who is similarly deeply involved with the community and is also a frequent performer on the scene.

As I mentioned above, a common theme is the effort of musicians—Honza is often shown struggling with challenges common for Czech bluegrassers, such as singing in English. In an image macro post from August 11, 2022, this banjoist sings Czech-phoneticized English lyrics, with a playful mondegreen “I’ll wear your underwear tonight” instead of “I wonder where you are tonight” (from the eponymous song by Johnny Bond), a Czech-localized version of a joke that I have also heard in the United States. Here, Honza also receives the mock celebrity status at play in the above-mentioned example of “The Rock Driving” meme, with a similar joke of mock celebrity. (Fig. 5)

Another banjo player, part of a regionally-active bluegrass band, created three of the posts in my sample, and in one from October 30, 2022 uses a historical photo of a woman playing the banjo as the chassis for his meme of mock praise for Honza; an added thought bubble contains the Czech text “Už mi to zní skoro stejně jako Honzovi,” which roughly means in English: “Now I almost sound like Honza.” The focus on this person as an internet meme/comic character—who appears as a banjo player—points to the



*Fig. 5. This homemade meme/comic adds a humorous text to an image, directing mock praise at a certain musician in the Czech bluegrass community*

legacy of comedy involving the banjo and banjo players that dates to the 19th century blackface minstrel shows. These comedic and dramaturgical tropes have been used by US string band musicians ever since, and are not far distant from racial stereotypes, as they mock and denigrate to some degree the musician who plays the African-derived banjo—declaring them stupid, backwards, etc. (Klein 2020: 92).

Race might be submerged here; closer to the surface we see a mocking of Czech bluegrassers as ignorant or “small” while the endeavor of bluegrass as a whole is seen as a noble struggle. This dichotomy recalls anthropologist Ladislav Holý’s theorizing of “the Little Czech” and the “Great Czech Nation,” in which grand ideals of the society are in sharp contrast to the imperfect individuals who comprise it (Holý 1996). This duality leads to a discussion of larger historical and media contexts, and the cases of two bluegrass-related artists who have worked in other media in an earlier generation.

## Bluegrass and Comics

I first met with the musical work of Jan Vyčítal (1942–2020), that he made with the Greenhorns; he retexted songs into Czech that reached Czechoslovak audiences of “tramp”, country, and folk music in the 1970s such as “Oranžový expres” (“Orange Blossom Special”, “El Paso”, and “Zatracenej život” (“Before I Met You”—as for the latter, the *Literární noviny* necrology explains, “to je ta písnička, kde zpíváte *Jupí, čerte!*” (“that’s the song where you sing Yippee, you devil!” Fencel 2020). Another obituary notes: “...he studied promotional graphics at a secondary art school. He then started working in the art department of Czechoslovak Television and quickly established himself as a caricaturist and artist with a characteristic style” (Kuchyňová 2020).<sup>8</sup> This particular style is visible in Vyčítal’s artwork on the Greenhorns’ record covers: in his cartoonish drawings, features and gestures are exaggerated, and mouths gape to shout in all-capitals.

Vyčítal’s caricatures and cartoons were also circulated as standalone pieces. A common setting is the distinctive Czech outdoor recreation of tramping. One particular piece brings the outdoors into the boudoir; in this standalone image a man returns home from his travels to find his wife in a revealing pose and the boy heroes of the *Rychlé šípy* (Swift Arrows) comic book gang hiding in the bedroom wardrobe—a joke that hinges on readers’ familiarity with this series and its emphasis on wholesome youth. These characters from a different comics “world” contrast visually with their surroundings, as if they were added by collage.<sup>9</sup> The visual allusion to the *Rychlé šípy*’s sleek tidiness in this drawing clashes with the rougher and more eccentrically abject outlines of Vyčítal’s illustrated world. Vyčítal seems to foreground the grotesque and to push against what is acceptable, especially in male behavior.

8. Translation by the author: “...vystudoval obor propagační grafika na střední výtvarné škole. Poté začal pracovat ve výtvarném oddělení Československé televize a rychle se prosadil jako karikaturista a výtvarník s typickým rukopisem.”

9. Image not included here due to copyright.

The Rychlé šípy series, meanwhile, foregrounds ideals of male behavior grounded in chivalry and propriety. This series was authored by Jaroslav Foglar (1907–1999) and since its revival in the 1960s has been illustrated by Marko Čermák (b. 1940), a banjoist and part of the Greenhorns/Zelenáči<sup>10</sup> phenomenon with Vyčítal. Čermák frames the world differently with his drawings: human figures are realistic or hyper-realistically ideal in their smoothness. This visual aesthetic supports the sublime themes that Jirásek finds in the Rychlé šípy series: “...physical activity and health, a romantic landscape and dwelling in nature, the ethical aspects of morality and goodness, [...] the importance of romance, adventure and challenges.” (Jirásek 2020) While they are widely held and idealized, some Americanist values and dreams held by Czech bluegrassers often confront a discouraging *realita* (reality) – the sublime and abject often mix with each other.

### **Discussion: Themes of Ownership**

An internet meme—an exploitable of the kind that I used in making my own meme—posted by the banjoist Honza on August 21, 2022, includes a remix of imagery from the 1999 film *Toy Story 2*<sup>11</sup>, and outlines a dream of playing bluegrass. The first panel outlines an idealistic plan and an unrealistic expectation: The image of Woody and Buzz accompanies the Czech text “Pojd’, koupíme si super nástroje a budem hrát bluegrass jako bohové” (“Come on, we’ll buy super instruments and we’ll play bluegrass like gods”). The second, labeled “Očekávání” (“Expectation”) shows the Lonesome River Band, a top contemporary US bluegrass group, caught in live performance. The third, labeled “Realita” (“Reality”) is not taken from a U.S. source—it shows a familiar scene in Czech

10. The English name of the band was used until censors forced the band to change to use a Czech term. Elsewhere (Bidgood 2017: 35–36) I discuss the political significance of the English language for bluegrass musicians and the censors who controlled official discourse and performance – it is significant that bottom-up activity was less controlled by the state than top-down professional activity, and English was likely more common in informal, DIY culture that took place in private spheres.

11. “X, X Everywhere.” *Know Your Meme* [online] [accessed July 27, 2024]. Available at: <<https://knowyourmeme.com/memes/x-x-everywhere>>.



*Fig. 6. This exploitable meme's images, taken from a U.S. film, provides a playful frame for delivering mock praise*

bluegrass-related scenes: a group of older people, a mix of men and women, wearing military attire and cowboy hats playing informally in a relaxed—and to my eye—very Czech way. This image could be labeled “country,” “folk” or “tramp,” all with Czech pronunciation and with Central European contexts and histories. (Fig. 6)

This final image conveys a disappointing outcome for bluegrassers like Honza: they seem to engage with the global bluegrass phenomenon as a hierarchy, one in which they are upwardly mobile. These comics show approaching the ideas of technique, style, and atmosphere that they have internalized after immersing themselves

in professionally produced bluegrass media from the United States. This meme indicates that for these players, the quest towards an idealized bluegrass necessitates distancing themselves musically and socially from folk, country, and tramp scenes that are seen as less instrumentally advanced, lacking a certain sort of authenticity, or less cosmopolitan when compared with bluegrass.

This meme juxtaposes dream and reality in a different way than artists of previous generations but shows that Czech bluegrassers and the visual culture that they produce continue to grapple with similar issues of value. The key banjoist might be expressing a something like the “imposter syndrome”, acknowledging some uncertainty that he can attain his goal of performing bluegrass like his American ideals, as a Czech musician, an issue I discuss elsewhere (Bidgood 2017: 69–98).

The importance of images (and instruments, techniques, etc.) drawn from the United States are also part of the mix of values that Czech bluegrassers negotiate through internet memes. Of course, there is a larger context in which the United States features in the global meme-scape. For example, in his study of internet memes about Russia-Ukraine conflicts, Wiggins finds that mass media films from the United States were common in memes supporting Ukraine, as they are in other meme streams (Wiggins 2016: 460). In contrast, my sample of Czech bluegrass memes, especially those by Pepa, the mandolinist who composed most of the posts, are composed of Czech-made media—the exceptions are included in this discussion: the historical photo and the two ready-made exploitable that use images from US commercial films. Most of the mandolinist’s posts, in contrast, use (and transform) photos taken by musicians, or by photographers who participate in the community as semi-or nonprofessionals (analogous in many ways to other participants, few of whom make their living from music making).

The amateur nature of all this cultural production doesn’t mean there isn’t conflict about ownership, however. A community member objected in comments on the mandolinist’s post of November 28, 2022, to his use (without acknowledgment) of a Prague-based photographer’s work. In personal communication the mandolinist

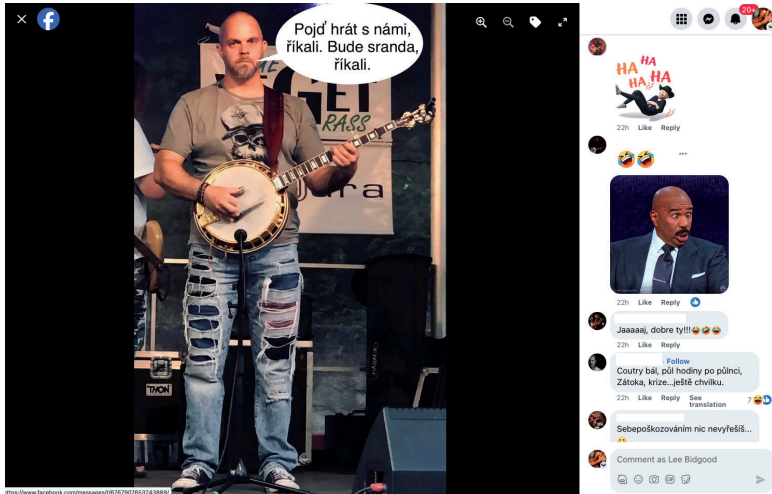


Fig. 7. “Pojď hrát s námi, říkali. Bude sranda, říkali.” (“Come play with us, they said. It will be fun, they said.”)

told me that this complaint discouraged him from making more comics. He sent me an English version of the meme he posted on July 24, 2024, that seems to reflect a jaded perspective on bluegrass, and perhaps also on social media interactions. An image of a banjoist with a blank, tired, or angry facial expression is accompanied by a text that expresses another dream of playing bluegrass (or perhaps engaging in the banter and playful mockery of exchanging internet memes). Perhaps the mandolinist was commenting on losing a bit of the fun that they first made and found in the free play that this medium afforded. (Fig. 7)

Per anthropologist James Clifford, this study is partial in terms of my writing and engagement as an ethnomusicologist and musician (see Bidgood 2017: xi). It is also partial in scope because of my methodology, which depends on my own personal circle of acquaintances as well as the mechanisms Facebook uses to connect



me with Czech bluegrassers and the content they produce. A larger continuation of this study could engage in a deeper way with Czech bluegrassers to collect content from more participants in this kind of online interaction and creativity and could undertake a broader engagement with bluegrass or other musical circles in other locales to compare the thematic threads that make up this sort of discourse in other environments.

This is thus a study of small things: these posts, as niche recreational content within the larger commercial sea of new web media likely will not become viral and circulate globally. Still, as a sample of community discourse, they can indicate how today's Czech bluegrassers continue a generational effort to create their own musical and visual culture between smooth and rough outlines, globalizing from the bottom-up, cultivating local practices and global media that could provide future generations more material for remixing (Bidgood – Příbylová 2022).

## Bibliography:

- BIDGOOD, Lee. 2017. *Czech Bluegrass: Notes from the Heart of Europe*. University of Illinois Press.
- BIDGOOD, Lee – PŘIBYLOVÁ, Irena. 2022. Bluegrass: Popular Folk Music Globalized from the Bottom Up. In KRUGER, Simone (ed.). *The Oxford Handbook of Global Popular Music*. Available at: <<https://academic.oup.com/edited-volume/34725/chapter-abstract/378225665>>.
- DAWKINS, Richard. 1989. *The Selfish Gene*. 2nd ed. Oxford University Press.
- FENCL, Ivo. 2020. "Jan Vyčítal zpíval do posledního dechu." *Literární noviny* [online] March 2 [accessed July 25, 2024]. Available at: <<https://www.literarky.cz/kultura/921-jan-vycital-zpival-do-posledniho-dechu>>.
- HARVEY, R. C. 2001. Comedy at the Juncture of Word and Image. In VARNUM, Robin – GIBBONS, Christina (eds.). *The Language of Comics: Word and Image*. University Press of Mississippi. 75–96.
- HOLÝ, Ladislav. 1996. *The Little Czech and the Great Czech Nation: National Identity and the Post-Communist Social Transformation*. Cambridge University Press.
- JIRÁSEK, Ivo. 2021. Holistic Leisure Education through the Czech Rapid Arrows Comics. *Journal of Graphic Novels and Comics* 12 (5): 750–764. <https://doi.org/10.1080/21504857.2020.1773884>.
- KLEIN, Shana. 2020. *The Fruits of Empire: Art, Food, and the Politics of Race in the Age of American Expansion*. Oakland: University of California Press.

- KUCHYŇOVÁ, Zdeňka. 2020. “Zemřel výtvarník a spoluzakladatel skupiny Greenhorns Jan Vyčítal.” *Radio Prague International* [online] March 1 [accessed July 25, 2024]. Available at: <<https://cesky.radio.cz/zemrel-vytvarnik-a-spoluzakladatel-skupiny-greenhorns-jan-vycital-8106688>>.
- WIGGINS, Bradley E. 2016. Crimea River: Directionality in Memes from the Russia-Ukraine Conflict. *International Journal of Communication* 10: 1–34. Available at: <[https://www.researchgate.net/publication/283726356\\_Crimea\\_River\\_Directionality\\_in\\_Memes\\_from\\_the\\_Russia-Ukraine\\_Conflict](https://www.researchgate.net/publication/283726356_Crimea_River_Directionality_in_Memes_from_the_Russia-Ukraine_Conflict)>.
- WIGGINS, Bradley E. 2019. *The Discursive Power of Memes in Digital Culture: Ideology, Semiotics, and Intertextuality*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429492303>.

## Electronic Sources:

- “Image Macros.” *Know Your Meme* [online] [accessed July 27, 2024]. Available at: <<https://knowyourmeme.com/memes/image-macros>> .
- “Image Macros.” *Wikipedia* [online] [accessed July 27, 2024]. Available at: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Image\\_macro](https://en.wikipedia.org/wiki/Image_macro)>.
- “Object Labeling.” *Know Your Meme* [online] [accessed July 27, 2024]. Available at: <<https://knowyourmeme.com/memes/object-labeling>>.
- “The Rock Driving.” *Know Your Meme* [online] [accessed July 27, 2024]. Available at: <<https://knowyourmeme.com/memes/the-rock-driving>>.
- “X, X Everywhere.” *Know Your Meme* [online] [accessed July 27, 2024]. Available at: <<https://knowyourmeme.com/memes/x-x-everywhere>>.
- “YouTube tutorial video: hello guys! Today I’m gonna show you some simple beginner guitar chords!” *Know Your Meme* [online] [accessed July 27, 2024]. Available at: <<https://knowyourmeme.com/photos/2105273>>.

## Summary

For Czech bluegrass-related music makers there are generations of visual artists who have linked ideas of Americanism and music with various print media that could be considered “comics.” Marko Čermák’s illustrations for the Rychlé šípy comics series (1938–1989, authored by Jaroslav Foglar) connect Čermák’s musical work—as a significant banjo player in Czech string band music history—with one of the most popular comics in Czech history. The illustrations that Jan Vyčítal added to his musical work with the Greenhorns further link humorous graphics, text, and music. The current generation of Czech string band music makers are finding new ways to make these connections, for example via social media. In light of text-oriented definition of comics, I consider Facebook photo-posts shared by a circle of bluegrass musicians as comics, and consider how they continue and depart from established Czech traditions of bluegrass-related comics—especially attending to graphic-text relations that suggest connections with the abject and the sublime, linkages that tie into Americanist and commercial projects, to personal livelihood and community flourishing.

**Key words:** Czech bluegrass music, internet memes, comics, humor, social media

## WHAT SHALL WE DO WITH “THE DRUNKEN SAILOR?”: SEA SHANTIES THROUGH THE GENERATIONS

*Matthew Sweney*

I come from a land by the sea. I should have my repertoire of sea shanties, but I do not. These days, others, especially landlubbing TikTokkers, know them far better than I. The #seashantytiktok channel, started in 2021, has nearly half a billion views. In recent years, sea shanties have become an international phenomenon: partly due to the speed of social media, and partly due of course to the songs themselves – a type of folk song that should be dead and buried, but like corpses in the ocean, or the zombie sailors of *Pirates of the Caribbean* movies, they just keep coming back, generation after generation. Fad? Nostalgia? Retro? Significantly, every generation seems to rediscover them. And more to the point for our purposes – folk song collectors have been zealous to preserve them since the late 19th century in print and on recordings – sea shanties were some of the earliest songs recorded and exist on wax cylinders from ca 1900.<sup>1</sup>

They are not without their literature. Since steam-powered ships powerful enough to cross the Atlantic were already in operation in the 1840s, one way to read Herman Melville’s *Moby Dick* (1851) is to see it as the work of cataloguing anthropologist, describing whaling on a sail-powered ship as a specific practice in a particular time and place which he knows will soon cease to exist – interesting for many reasons, not the least of which is its multi-national, multi-racial crew. Melville includes several sea shanties in the book.

1. The Australian-born composer and folklorist Percy Grainger (1882–1961) collected shanties in the early 1900s as a young man and also recorded them on wax cylinders, housed at the Vaughan Williams Memorial Library of the English Folk Dance and Song Society (EFDSS) in London. For more information, see <<https://www.efdss.org/learning/resources/a-z/4968-sea-songs-and-shanties-for-tall-ships>>.

Musicologists were soon to take note. The first academic publication on sea shanties was “Sailor Songs” by William Livingston Alden in *Harper’s Magazine*, 1882. Alden’s article begins, “The sailor is not yet as totally extinct” (Alden 1882: 281),<sup>2</sup> but he describes sailor songs as something on the brink of extinction: “The shanty-man [...] has left no successors. [...] Singing and steam are irreconcilable.” (Ibid.) Remember, Alden is writing in the time of the mass extermination of the passenger pigeon, the American bison, and the American Indian.

What is a sea shanty? Sea shanties (or “chanties”) are sailors’ work songs, sung to keep a working rhythm and enthusiasm in the days before steam power, when sailors had to work as a team when rope-pulling to set large sails and to weigh or hoist anchor.

The two types of activities have different rhythms, hence “pulling songs and windlass songs” (Alden 1882: 282). Hoisting a sail – pulling – requires the “heave-HO!” rhythm known from “What Shall We Do with a Drunken Sailor”: literally, “heave-HO!” and “up she rises” – the “she” referring to the sail, not a male sailor – although there is a bit of wordplay here, as raising a heavy sail is about as much fun as raising a heavy, drunken sailor from the deck or bar floor. The “pulls” were originally articulated by shouts – the “Ho!” (something like the Haná “juch!”) – giving them part of their special character. According to J. H. Brunvand, these songs are still used by circus workers when hoisting their tents (Brunvand 1968: 230).

The second rhythm is the steady rhythm of walking around in a circle to wind or unwind the windlass (capstan) upon which the anchor chain is wound. Richard Henry Dana’s *Two Years Before the Mast* (1840) describes these thus:

The sailors’ songs for capstans and falls are of a peculiar kind, having a chorus at the end of each line. The burden is usually

2. Alden’s article also includes notation for 18 songs. Alden (1837–1908) was one of the leading (white) proponents for canoeing in the USA, and was also the author of a children’s book titled *The Moral Pirates* (1881) – exactly what children do not want to read about.

sung, by one alone, and, at the chorus, all hands join in,—and the louder the noise, the better. [...] A song is as necessary to sailors as the drum and fife to a soldier. They can't pull in time, or pull with a will, without it (quoted in Roud 2017: 484<sup>3</sup>).

Sea shanties were originally sung without accompaniment. As folksinger and folk song collector Sandy Ives wrote in the liner notes to his album *Folk Songs of Maine* (1959):

A few notes on the manner of singing. With one exception, all the songs I have found were sung un-accompanied. Further, I have had singers insist that this is the way they were meant to be sung, and old singers are sometimes made uncomfortable by hearing the songs sung to any accompaniment.

The rhythm is what is called *rubato parlando*, the singer moving faster or slower as the words seem to demand, holding a note unexpectedly, “hitching,” and using grace notes aplenty. The delivery is generally described as “flat” and “undramatic”, and these words are adequate as far as they go in indicating that no obvious dramatics or dynamics are used. Yet I often wish for some other words, because to hear some of these singers is to gain a new concept of dynamics and a new understanding of the dramatic. A good singer (not every singer by any means) has a feeling for the rise and fall of his story, and he builds up to the climax and moves away from it in a way that I find very exciting, even though I can neither explain nor duplicate it. (Ives 1959)

Although simple songs, sea shanties have fascinated musicologists for over 150 years. While rowing songs must have been used since time immemorial, sea shanties differ slightly (see Roud 2017: 482–483). They are more akin to African-American work songs, used by slaves to work in unison and pass the time when doing hard, drudging labor. This fact is referred to constantly in the first academic article on sea shanties, “Sailor Songs” by William

3. Available online at: <<https://guttenberg.org/cache/epub/2055/pg2055-images.html>>.

Livingston Alden (1882).<sup>4</sup> Unlike African-American spirituals however, their nature is not sacral, but rather profane. Let me allow musicologist Sir Richard Runciman Terry,<sup>5</sup> to explain:

#### Method of Singing

So far as the music was concerned, a shanty was a song with a chorus. The song was rendered by one singer, called the shantyman, and the chorus by the sailors who performed their work in time with the music. So far as the words were concerned there was usually a stereotyped opening of one or more verses. For all succeeding verses the shantyman improvised words, and his topics were many and varied, the most appreciated naturally being personal allusions to the crew and officers, sarcastic criticism on the quality of the food, wistful references to the good time coming on shore, etc. There was no need for any connection or relevancy between one verse or another, nor were rhymes required.

4. Steve Roud (2017: 483) also quotes a source (Robert Hay) from Jamaica in 1811 describing Black dockworkers singing at a capstan which Roud describes as “closer to our notion of a shanty”. My thanks to Irena Příbylová for directing my attention to this. Paul A. Gilje, in his book *To Swear Like a Sailor: Maritime Culture in America, 1750–1850* (Cambridge UP, 2016), writes: “In all probability Anglo-American merchant seamen had borrowed from free and enslaved black work songs before 1815. The years between the American Revolution and 1815 may well have been a gestation period as thousands of newly freed African Americans joined the merchant marine of both the United States and Great Britain, bringing with them their tradition of work songs that seemed to explode onto the Anglo-American maritime scene in the decades after the War of 1812.” (Gilje 2016) He cites the following as his sources: Roger D. Abrahams, *Deep the Water, Shallow the Shore; Three Essays on Shantying in the West Indies* (Austin: University of Texas Press, 1974); W. Jeffrey Bolster, *Black Jacks: African American Seamen in the Age of Sail* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997); and David S. Cecelski, *The Waterman’s Song: Slavery and Freedom in Maritime North Carolina* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001).
5. Composer Richard Runciman Terry (1864–1938) was a contemporary of the Irish poet William Butler Yeats and like Yeats, his explorations of the past led him to reviving old forms and in the process similarly becoming a Modernist. Terry revived Tudor liturgical music, which then again became part of the church canon in England. But church music was not his only passion; in addition to his excellent two-volume *The Shanty Book* (1921), of particular note for Terry’s lengthy commentaries on songs’ histories and traditions of singing, he was also the author of *Voodooism in Music and Other Essays* (1934).

The main thing that mattered was that the rhythm should be preserved and that the words should be such as would keep the workers merry or interested. Once the stereotyped verses were got rid of and the improvization began, things became so intimate and personal as to be unprintable. It was a curious fact that such shanty words as lent themselves most to impropriety were wedded to tunes either of fine virility or haunting sweetness.

For ‘pull-and-haul’ shanties the shantyman took up his position near the workers and announced the shanty, sometimes by singing the first line. This established the tune to which they were to supply the chorus. For capstan shanties he usually did the same. He frequently sat on the capstan, but so far as I can learn he more usually took up his position on or against the knightheads. The importance of the shantyman could not be overestimated. A good shantyman with a pretty wit was worth his weight in gold. He was a privileged person, and was excused all work save light or odd jobs. (Terry 1921: x)

Those days are long gone, but sea shanties have not run out of their own steam. I myself became aware of sea shanties not because I come from Maine (an American state on the Atlantic famed for seafaring – there is a sailor on our flag) but because of film and television media when I was growing up in the 1960s and 1970s: the most popular afternoon television show in my youth was *Gilligan’s Island* (1964–7, although it ran in syndication for decades), the theme song of which is sung like a sea shanty.<sup>6</sup> That was a century after the steam-powered ships replaced the whalers. And I am not alone: at the same time, on a different continent, far from the sea, Waldemar Matuška had a hit with a pop version of “What Shall We Do with a Drunken Sailor?” in Czechoslovakia: “*Čert ví (kdy kotvy zvednem)*”.<sup>7</sup> Due to

6. “The Ballad of Gilligan’s Isle”, lyrics by Sherwood Schwartz, music by George Wyle, 1966. See “The Ballad of Gilligan’s Isle.” *YouTube* [online] [accessed July 6, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=epl77NyoS1o>>. According to the website *Fandom*, this ballad is “considered the most famous and most recognized TV theme song in television history” ([https://gilligan.fandom.com/wiki/The\\_Ballad\\_of\\_Gilligan%27s\\_Isle](https://gilligan.fandom.com/wiki/The_Ballad_of_Gilligan%27s_Isle)).

the international make-up of ship crews, sea shanties were always an international phenomenon – they have since gone global.

Recently they have gone from global to viral: during the Covid epidemic, a TikTok performance of “The Wellerman” by Scottish postman Nathan Evans (b. 1994) also went viral on YouTube (currently around 400 million views), making him rich enough to quit his day job. It has spawned countless “singalong” mash-ups on TikTok (a tiktoxication called “ShantyTok”) and other social media, making sea shanties a bona fide “trend”.<sup>8</sup> David Livingstone, one of the contributors to this book, has written ingeniously that Covid lockdown and the life of a sailor are on par, so that sea shanties as a “viral” sensation are a natural fit for a viral pandemic (see Livingstone 2023).

Before Covid, sea shanties made a resurgence through the *Pirates of the Caribbean* film series (2003–2017. Johnny Depp, the star of the series, a musician himself, co-produced with Hal Wilner two albums of them: *Rogue’s Gallery: Pirate Ballads, Sea Songs and Chanteys* (2006) – a double-CD of 43 sea shanties, sung by performers such as Sting, Nick Cave, Lou Reed, and Patti Smith – followed by another double-CD, *Son of Rogues Gallery* (2013), with 36 more contemporary interpretations. The *Pirates of the Caribbean* films are based on the animatronic ride of the same name at Disneyland, featuring a sea shanty, which opened in 1967.

In the 1970s and 1980s, sea shanties were adopted by the punk movement (such as the Sex Pistols, see below). They formed the inspiration for the English-Irish band The Pogues’ best album, *Rum Sodomy & the Lash* (1985) containing actual sea shanties and other songs in the vein of sea shanties, including Ewan MacColl’s “Dirty Old Town”.

7. Waldemar Matuška, “*Čert vi (kdy kotvy zvednem)*”. 1970. *YouTube* [online] [accessed July 6, 2024]. <<https://www.youtube.com/watch?v=fYmec-t9eBe>>. Highly recommended.

8. Nathan Evans, “Wellerman (Sea Shanty)”, 2021. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=qP-7GNoDJ5c>> [accessed July 6, 2024]. To hear a “pure” version, I recommend the Maine folk song collector and writer Gordon Bok’s “Soon May the Wellerman Come” (1990, with Ann Mayer Muir and Ed Trickett). Available from: <[https://www.youtube.com/watch?v=6U-VKN\\_GTmc](https://www.youtube.com/watch?v=6U-VKN_GTmc)> [accessed July 6, 2024].





Sea shanties have never been out of style, as witness Capt. Allen Swift singing *Popeye's Favorite Sea Shanties* (RCA Victor, 1959)<sup>9</sup>. Also in the 1950s, the Warner Brothers' film *Moby Dick* (1956) was released, featuring a sea shanty performed by the English folksinger and folk song collector A. L. "Bert" Lloyd, who often sang and recorded with MacColl.

In the 1940s, Alan Lomax wrote the liner notes and produced an early LP album of sea shanties by the Almanac Singers (Pete Seeger, Woody Guthrie, Millard Lampell, Lee Hayes), called *Deep Sea Chanteys and Whaling Ballads* (Commodore Records 1941 – what else would you buy for your new hi-fi?). There are myriad 78 RPM recordings of sea shanties from the 1920s, and not only in English, as witness the Swedish disc "På Livets Ocean / Vind För Våg" by Winters Dansorkester (His Master's Voice, X 2665,

9. Capt. Allen Swift, *Popeye's Favorite Sea Shanties* (RCA Victor LBY-1018, 1959). Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=m6n0HnKEL20&list=PLxGOrRXwi00mslp5awm8is-zwStR0j6Vy>> [accessed July 6, 2024].



1928).<sup>10</sup> As mentioned, sea shanties have been recorded since the dawn of recording equipment.

The genre is also replete with song books/anthologies. I can recommend the following (chronologically):

- Davis & Tozer’s *Sailor Songs or ‘Chanties’*, 1887,
  - Richard Runciman Terry. *The Shanty Book. Parts 1 and 2 – Sailor Shanties*, 1921,
  - W. B. Whall, *Sea Songs and Shanties*, 1927,
  - W. M. Doerflinger, *Shantymen and Shantyboys*, 1951,
- and last but certainly not least,
- Stan Hugill’s monumental *Shanties from the Seven Seas*, 1961 (640 pages).

A good online overview of musicologists’ texts about sea shanties and musical notations of sea shanties is also available at the website Traditional Sea Shanties (traditionalshanties.com).

10. Found on a sample list of 1920s sea shanty recordings at *Discogs* [online] [accessed July 6, 2024]. Available from: <[https://www.discogs.com/search/?style\\_exact=Sea+Shanties&-decade=1920](https://www.discogs.com/search/?style_exact=Sea+Shanties&-decade=1920)>.

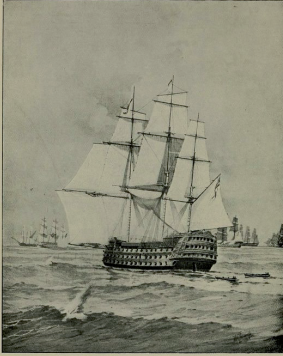
SHIPS,  
SEA SONGS and SHANTIES

Collected by

W. B. WHALL, Master Mariner

*The Songs harmonised by R. H. WHALL, Mus. Bacc., F.R.C.O., Etc.*

*Illustrations by VERONICA WHALL*



H.M.S. "VICTORY" GOING INTO BATTLE AT TRAFALGAR.

*Refrains made up by wharfe,  
No lovers along the deep  
The march is not the romantic march,  
Her love is on the deep.*

See page 6.



THIRD EDITION ENLARGED  
[ALL RIGHTS STRICTLY RESERVED]

GLASGOW:  
JAMES BROWN & SON, PUBLISHERS, 12-15 DARNLEY STREET

1913

- For some on-line examples of shanties collected by musicologists (these come from Stephen Winick's excellent overview for the US Library of Congress, "A Deep Dive Into Sea Shanties"),<sup>11</sup> listen to:
- "Hanging Johnny", sung by Capt. Leighton Robinson et al., 1931. Recorded by Sidney Robertson Cowell in Belvedere, California,<sup>12</sup>
  - "Greenland Whale Fishery", sung by Asel N. Trueblood, 1938 (who said he heard it in 1888). Recorded by Alan Lomax in Charles, MI and Mackinac County, MI, USA,<sup>13</sup>
  - "Pay Me My Money Down", sung by the Georgia Sea Island Singers, 1959. Recorded by Alan Lomax in Saint Simons, Glynn County, Georgia, USA.<sup>14</sup>

11. See Winick 2021.

12. Listen here: <<https://www.loc.gov/item/2017701734/>>.

13. Listen here: <[https://www.loc.gov/item/afc1939007\\_afs02325a](https://www.loc.gov/item/afc1939007_afs02325a)>.

14. Listen here: <<https://archive.culturalequity.org/field-work/southern-us-1959-and-1960/st-simons-island-i-1059/pay-me-my-money-down>>. Later a live favorite of Pete Seeger's and Bruce Springsteen's.

There is another area of authentic sea shanties mentioned by R. Terry which has not received much critical attention: bawdy songs, likely because the lyrics are “unprintable” (Roud 2017: 479). Interestingly, Alden in his pioneering essay also makes a point of mentioning them:

It can not be gathered from the insufficient data at our command whether or not the act of “hiloing” was commendable in a sailor, but from the frequency with which the fair sex was exhorted in song to “hilo”, it is evident that it was held to be a peculiarly graceful act when executed by a young girl.

(Alden 1882: 285)

Sailors will be sailors. In spite of (or I would argue, rather, because of) the fact that the lyrics are unprintable, the oral folk tradition has preserved at least the celebrated bawdy sea shanty cycle (in limerick form!) known as the “Good Ship Venus”. It revels in nauseous descriptions of various grotesque sex acts and their repercussions, in rhythm and rhyme.<sup>15</sup> An abbreviated version of this song cycle was also used for the animated opening title sequence of the Sex Pistols’ film *The Great Rock ‘n’ Roll Swindle* (1980).<sup>16</sup> A ship has its rules: apparently, sea shanties were the one medium where sailors were allowed to vent abuse not only upon fellow members of the crew, but also the ship’s officers, and the officers were not allowed to take offence (Roud 2017: 478). Additionally (according to Roud), lewd songs were not allowed to be sung when passengers were on board (ibid.: 479).

Despite musicologists’ claims, sea shanties are very much alive. This is not music for the quarantined, but just the opposite: people are coming out in droves, enough to populate an ocean full of whalers. Sea shanty festivals have been running non-stop

15. So obscene, even by 2024 standards, you will have to find it for yourself.

16. Sex Pistols, “Friggin’ in the Riggin”, *The Great Rock ‘n’ Swindle* (1980, film written and directed by Julien Temple). Lead vocal by Steve Jones. Available from: <[https://www.youtube.com/watch?v=Dh\\_i7nZT\\_Qs](https://www.youtube.com/watch?v=Dh_i7nZT_Qs)> [accessed July 6, 2024]. According to Wikipedia, it was the Sex Pistols’ biggest-selling single ([https://en.wikipedia.org/wiki/Good\\_Ship\\_Venus](https://en.wikipedia.org/wiki/Good_Ship_Venus)).

for generations and are massively popular. The annual Falmouth International Sea Shanty festival (UK), for example, boasts upwards of 65,000 visitors, and it had these numbers before the TikTok craze (Smith 2019).

The list of maritime musical festivals on Wikipedia is surprisingly long and self-admittingly “incomplete”, listing festivals rimming the Atlantic in North America and Europe. However, the longest-running festival (since 1981) is in the land-locked town of Kraków, Poland – the “Shanties” festival.<sup>17</sup> To get an idea of the popularity and the passion of these festivals – the “vibe” – look at a clip from the much smaller Portsmouth Maritime Folk Festival (NH, USA) from 2010. There ordinary people – non-performers – are singing in the town’s streets and even imitating the movements sailors would use to haul ropes.<sup>18</sup>

In terms of professional and semi-professional bands, there is an amazing repository of contemporary shanty music on the French-Canadian website Bordel de Mer by Jean-François Blais (2006–2020; bordeldemer.com) – archiving an incredible 304 hour-long podcasts over fifteen years. I counted: 233 bands/performers are represented here, from France (138), UK (25), Canada (18), the Netherlands (17), USA (15), Poland (8), Belgium (4), Norway (2), Australia (2), and Ireland, Italy, Spain, and Germany (1).

Why the popularity? Partly these locales’ maritime heritage, partly nostalgia and reverence for the past, but mostly, people like to sing. You don’t have to be a fine solo singer to sing a sea shanty; these are group songs, everyone sings along, usually in a limited range and a minor key with an easily remembered chorus.

The sail-powered whaling ships are gone, TikTok fads come and go, but – as this author can attest, after having been woken at up in the Náměšť nad Oslavou Folkové prázdniny campsite at 3 am by

17. See “List of maritime music festivals.” *Wikipedia* [online] [accessed July 10, 2024]. Available from: <[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_maritime\\_music\\_festivals](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_maritime_music_festivals)>.

18. “David Coffin Market Square.mp4”. *YouTube* [online] 2010 [accessed July 6, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=FMfZWfpusVlk>>.

rousing choruses of “Jasný jak facka” (As Clear as a Slap in the Face) and “Hej! Kapitáne!” – sea shanties are here to stay.

## Bibliography:

- ALDEN, William Livingston. 1882. Sea Songs. *Harper's New Monthly Magazine* 65 (June–November): 281–286. Available from: <<https://traditionalshanties.com/2022/05/07/harpers-monthly-magazine-1882/>>.
- BRUNVAND, Jan Harold. 1968. *The Study of American Folklore: An Introduction*. New York: Macmillan.
- DOERFLINGER, W. M. 1951. *Shantymen and Shantyboys*. New York: Macmillan. Available from: <<https://archive.org/details/shantymenshantyb0000doer>>.
- GILJE, Paul A. 2016. *To Swear Like a Sailor: Maritime Culture in America, 1750–1850*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HUGILL, Stan. 1961. *Shanties from the Seven Seas*. London: Routledge & Kegan Paul, Ltd. Available from: <[https://archive.org/details/bwb\\_P8-AFD-430](https://archive.org/details/bwb_P8-AFD-430)>.
- HURD, Michael. 1965. *Sailors' Songs and Shanties*. New York: H. Z. Walck. Available from: <<https://archive.org/details/sailorssongsshan00hurd>>.
- IVES, Edward “Sandy”. 1959. *Folk Songs of Maine*. Folkways Records FH5323. Available from: <<https://folkways-media.si.edu/docs/folkways/artwork/FW05323.pdf>>.
- LIVINGSTONE, David. 2023. Local Boy Goes Global: The Sea Shanty to the Rescue. *British and American Studies* 22 (1): 293–299. <https://doi.org/10.35923/BAS.29.27>
- LOMAX, Alan. 1941. *Deep Sea Chanteys and Whaling Ballads*. LP produced by Alan Lomax. Commodore Records CR-11. Available from: <[https://archive.org/details/lp\\_sod-buster-ballads-deep-sea-chanteys-a\\_the-almanac-singers/page/n2/mode/lup](https://archive.org/details/lp_sod-buster-ballads-deep-sea-chanteys-a_the-almanac-singers/page/n2/mode/lup)>.
- ROUD, Steve. 2017. *Folk Song in England*. London: Faber and Faber.
- TERRY, Richard Runciman. 1921. *The Shanty Book. Parts 1 and 2 – Sailor Shanties*. London: J. Curwen. Available from: <<https://archive.org/details/shantybooksailor00terr/page/n5/mode/2up>>.
- WHALL, W. B. (“Master Mariner”). 1927. *Sea Songs Ships and Shanties*. Glasgow: James Brown & Son. Reprinted many times; also known as *Capt. Whall's Sea Songs and Shanties*. Available from: <<https://archive.org/details/seasonsongsshanties00whal/page/n9/mode/2up>>.

## Electronic Sources:

- Bordel de Mer* [online] [accessed July 7, 2024]. Available from: <<https://bordeldemer.com/>>.
- “David Coffin Market Square.mp4”. 2010. *YouTube* [online] [accessed July 6, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=FMfZWfpusVk>>.
- Discogs* [online] [accessed July 6, 2024]. Available from: <[https://www.discogs.com/search/?style\\_exact=Sea+Shanties&decade=1920](https://www.discogs.com/search/?style_exact=Sea+Shanties&decade=1920)>.
- “Friggin in the riggin the sex pistols.” *YouTube* [online] [accessed July 6, 2024]. Available from: <[https://www.youtube.com/watch?v=Dh\\_i7nZT\\_Qs](https://www.youtube.com/watch?v=Dh_i7nZT_Qs)>.

- “I’m Popeye The Sailor Man / Old Mac Donald Had a Farm / Oh Susanna / Home On the Range / Dixie.” *YouTube* [online] [accessed July 6, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=m6n0HnKEL20&list=PLxGOrRXwi00mslp5awm8iszStR0j6Vy>>.
- “List of maritime music festivals.” *Wikipedia* [online] [accessed July 10, 2024]. Available from: <[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_maritime\\_music\\_festivals](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_maritime_music_festivals)>.
- “Nathan Evans - Wellerman (Sea Shanty).” *YouTube* [online] [accessed July 6, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=qP-7GNoDJ5c>> [accessed July 6, 2024].
- SMITH, Steven. 2019. “Falmouth International Sea Shanty Festival sees record visitor numbers.” *The Packet* [online] June 17 [accessed July 6, 2024]. Available from: <<https://www.falmouthpacket.co.uk/news/17711713.falmouth-international-sea-shanty-festival-sees-record-visitor-numbers/>>.
- WINICK, Stephen. 2021. “A Deep Dive Into Sea Shanties”. *Library of Congress. Blogs* [online] January 29 [accessed July 6, 2024]. Available from: <<https://blogs.loc.gov/folklife/2021/01/a-deep-dive-into-sea-shanties/>>.
- “The Ballad of Gilligan’s Isle.” *YouTube* [online] [accessed July 6, 2024]. Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=ep177NyoS1o>>.

## Summary

Sea shanties are sailors’ work songs, sung to keep a working rhythm and enthusiasm in the days before steam power, when sailors had to work as a team when rope-pulling to set large sails and to weigh or hoist anchor. Those days are long gone, ending roughly in the 1870s. But sea shanties are alive and well: Nathan Evans’ version of the “Wellerman” has nearly half a billion views on YouTube. Nor is their popularity limited to a social media fad – annual sea shanty festivals attract tens of thousands of visitors, and the “Bordel de Mer” sea shanty website features more than 200 contemporary bands singing sea shanties. Punk bands such as the Sex Pistols and the Pogues included them in their repertoires. Fad? Nostalgia? Retro? Significantly, every generation seems to rediscover them. And more to the point for our purposes – folk song collectors have been zealous to preserve them since the late 19th century in print and on recordings – sea shanties were some of the earliest songs recorded, and exist on wax cylinders from ca 1900.

**Key words:** sea shanties, bawdy songs, *Two Years Before the Mast*, Melville, Good Ship Venus

# ZAKARIA IBRAHIM A PŘÍBĚH TAJEMNÉHO XYLOFONU RANGO

*Jiří Moravčík*

Egyptskému muzikologovi, impresáriovi, filmaři a manažerovi Zakariovi Ibrahimovi<sup>1</sup> se přezdívalo Pyramida egyptské hudby. Než v letošním roce ve svých dvaasedmdesáti letech zemřel, celý život zviditelňoval a zachraňoval tradiční hudbu z Horního Egypta, která pod náporom civilizace a kvůli nezájmu egyptské společnosti a náboženským předsudkům postupně mizela ze světa. V Káhiře založil a vedl hudební centrum El Mastaba<sup>2</sup>, na jehož půdě vzal manažersky pod svá křídla mnoho hudebních skupin. Několik z nich mezinárodně proslavil a přivezl na významné evropské festivaly a veletrh world music WOMEX. Záchrana staré tradiční hudby ustupující globalizaci a popmusic se u Ibrahima nevyučovala s politickým aktivismem, a pokud bylo třeba, postavil se se skupinou El Tanbura během tzv. arabského jara v roce 2011 na barikády a svou hudbou mnoho dnů udržovali tisíce demonstrantů na káhirském náměstí Tahrír v revoluční euforii. A když na to přišlo, zběsilými rytmy a perkusemi doprovázeli mladé bojové rapery (LeVine 2011).

Měl jsem několikrát možnost se s ním osobně setkat či mluvit v letech 2011–2024 na koncertech tří zásadních hudebních skupin, které zastupoval: Mazaheru, věnujícího se rituálnímu léčivému obřadu *zar*<sup>3</sup>, El Tanbury, hrající protestní a hospodské písně

1. Zakaria Ibrahim (1952–2024) – muzikolog, hudební manažer a zakladatel centra El Mastaba. Srov. „Zakaria Ibrahim.“ *El Mastaba Center for Egyptian Folk Music* [online] [cit 18. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://www.el-mastaba.org/zakaria-ibrahim.html>>.
2. Centrum pro tradiční egyptskou hudbu vzniklo v roce 2000. Sídlí v Káhiře, spravuje školy pro mládež a obsáhlý archiv. Pořádá pravidelné koncerty a přednášky. Manažersky zaštiťuje jedenáct hudebních skupin. Srov. *El Mastaba Center for Egyptian Folk Music* [online] [cit. 18. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://www.el-mastaba.org/>>.
3. Léčivý rituál *zar* je směsí afrického animismu a súfijského mysticismu a zcela se odlišuje od zbytku egyptských hudebních tradic. Kompletně ho řídí žena (sheika), muži v něm





Zacharia Ibrahim a El Tambura.

Zdroj: <https://rachot.cz/wp-content/uploads/2024/03/El-Tambura-3.jpg>

z přístavu Port Said, a Ranga, spojeného se svatební hudbou, jejíž rytmický zvuk do 60. let minulého století podobně jako u obřadu určoval xylofon rango, kterému se chci v následujícím textu věnovat coby příkladu pravděpodobně navždy zmizelé hudební tradice.

Nevymírají pouze zvířata, rostliny, jazyky a národy, s postupující civilizací dochází také k zániku některých druhů hudebního umění, když zemře poslední člověk, který ho ovládá a znalosti není komu předat. A jsou tu také hudební nástroje, na které se z nějakého důvodu přestane hrát. A i když je po čase někdo najde a znovu začnou používat, nebo podle dochovaných plánek a fotografií vyrobí jejich repliky, v případě, že už nežijí hráči, kteří je dokážou rozeznat původním jedinečným, často osobně specifickým způsobem, nebo neexistuje žádný audio záznam jejich hry, stojíme před zásadním problémem. Že zkrátka nástroj je jedna věc, umění ovládat ho tak, jak bylo dříve zvykem, věc druhá. I když se na něho někdo naučí hrát, půjde už o úplně jinou hudbu, a ta stará, spojená se specifickým hráčským uměním, nenávratně zanikne.

vystupují pouze jako hudebníci. Sheika určuje druhy rytmů, identifikující škodlivého ducha způsobujícího ženám deprese a sociální úzkost, a se skupinou ho následně pacifikuje. Zar se praktikuje jak v soukromí, tak veřejně, kdy se do něho může zapojit jakákoliv žena. „Ancient tradition of exorcism, healing, music: Egypt’s ‘zar’ ritual.“ *Daily Sabah* [online] 10. 5. 2022 [cit 18. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://www.dailysabah.com/life/religion/ancient-tradition-of-exorcism-healing-music-egypts-zar-ritual>>.

Nástroje mizí ze světa z různých důvodů: kvůli nepraktickým rozměrům, složitému ladění, nemodernosti, vymření výrobců, nedostupnosti vhodných materiálů nebo změnám ve společnosti spojených s ostrakizací hudby, se kterou jsou spojeny, nebo postojů církve a vůbec náboženských institucí. Vedle toho je tu také možnost, že i konkrétní hudba prošla určitým vývojem a získala nový instrumentální doprovod, v jehož rámci už konkrétní nástroj získal jinou roli, nebo z něho byl úplně vyloučen.

Když v roce 2023 na festivalu Folkové prázdniny v Náměšti nad Oslavou vystoupila velšská skupina VRĭ, její houslista Aneurin Jones připomněl, jak těžce velšskou lidovou hudbu poznamenal nástup metodistického hnutí v 18. století. Došlo k přerušení generační transmise a její vývojový proces v této oblasti se úplně zastavil. Dnes je proto složité najít lidovou hudbu z tohoto období nedotčenou metodistickými destruktivními praktikami. „*Hudební tradice není jen o nápěvech a notových zápisech. Z generace na generaci se prostřednictvím ústní tradice předávají také způsoby a styly hraní. Máme k dispozici staré hudební sborníky s notami, ale lidový jazyk hrání a jeho regionální přízvuky z nich nevyčteme, takže je musíme odhadovat,*“ vysvětlil Jones v rozhovoru pro magazín *Harmonie* (Moravčík 2023).

Jako nehudebníkovi a publicistovi mně dlouho nedocházelo, jak nenahraditelné a historicky cenné je hráčské umění spojené s konkrétním nástrojem. Pak jsem v roce 2011 na festivalu world music v německém Rudolstadt měl možnost slyšet jeden ze dvou zbývajících exemplářů egyptského dřevěného xylofonu rango rozeznělý Hassanem Bergamonem<sup>4</sup>, posledním žijícím hráčem na tento hudební instrument. Znělo to zprvu jako reklamní trik k upoutání pozornosti, ke všemu doplněný zmínkami o černé magii. Podobnými příběhy západní publikum zásobují umělci z Afriky a jiných vzdálených zemí dost často, nicméně – ať už pravdivé, nebo vymyšlené – legendy k jejich hudbě tak nějak ale patří. Jenomže tady něco nesedělo. Pod podiem totiž stál Zakaria Ibrahim, o kterém

4. Hassan Bergamon (1949–2022) – egyptský hráč na xylofon rango a lyru tanbura z města Ismáílíja. Vystupoval se skupinami Rango a Mazaher (Hiller 2011).



*Hassan Bergamon při hře na rango na festivalu v Rudolstadtu v roce 2011.  
Foto Yvetta Stránská*

jsem slyšel vyprávět, že je schopný třeba i deset let trpělivě hledat ztracené a zapomenuté nástroje, a když je opravdu najde, nepřestane dál pátrat také po muzikantech ovládajících původní hráčské umění, protože jinak by jeho snažení postrádalo smysl.

Pradávný původ svatební hudby rango lze podle Ibrahima jen stěží dohledat. Míří do Súdánu, Etiopie a snad i Zanzibaru. Zato dobu, kdy se začala proměňovat do nynější podoby, určit dokážeme. Když v roce 1820 obsadil vládce Egypta Muhammad Alí sever Súdánu, nařídil zemi odvádět clo ve formě otroků a vojáků sloužících v egyptské armádě. O čtyřicet let později, se zvýšenou poptávkou po bavlně, přišla navíc další vlna nevolníků ze Súdánu (Elmeshad 2010).

Paralela s africkými otroky ve Spojených státech amerických je zde na místě: i ti súdáňští si sebou vzali svou hudbu a nástroje, nevzdali se zvyků, rituálů a božstev. Súfijský mysticismus a núbijské lyrické písně zakořenily v milionové súdánské diaspoře a hudba rango roztančila svatby a slavnosti nevázanými černošskými rytmy (Elmeshad 2010).



*Hassan Bergamon při hře na rango na festivalu v Rudolstadtu v roce 2011.  
Foto Yvetta Stránská*

Xylofon rango můžeme přirovnat k západoafrickému balafonu, má však jiné ladění, hraje se na něj čtyřmi paličkami a už od pohledu se od sebe liší: ozvučnice balafonu tvoří kulaté vysušené tykve. A právě u nich začínají největší problémy s budoucností xylofonu. Tykve totiž pocházejí z rostliny, jejíž název není známý, a navíc neroste v Egyptě, ale údajně pouze v Súdánu. Ibrahim nám vyprávěl, že se jí pokoušel najít, ale nikdy neuspěl.<sup>5</sup> A nahradit ji nelze.

Takže rango dnes už nikdo nedokáže vyrobit tak, aby se skrze přírodní tykve docílilo potřebného rituálního zvuku. Naději oživil anglický odborník na africké xylofony a jejich stavitel Jamie Linwood<sup>6</sup>: předal Ibrahimovi dvě dokonalé kopie rango s umělými ozvučnicemi, znějící údajně velmi hodnověrně. Nastal ovšem další problém: moderní rango postrádalo duchy mrtvých hráčů, kteří se

5. Osobní rozhovor se Zakariou Ibrahimem, festival Rudolstadt 2011.

6. Jamie Linwood – stavitel perkusních nástrojů, marimb a xylofonů (více viz [www.jamielinwood.co.uk](http://www.jamielinwood.co.uk)).

po jejich smrti do nástroje přestěhovali, aby ho chránili. I z toho důvodu manželky těchto hudebníků léta uchovávaly rango doma jako vzpomínku na své muže a odmítaly je komukoliv předat. Jenomže když se na ně nehrálo, postupně se rozpadaly. S úbytkem hráčů se jich proto dochovalo pouze několik (Cumming 2009).

Protože má rango pověst magického nástroje, ve kterém přebývají duchové, musí být neustále přikryté – což jsme v Rudolstadt viděli. I to, když ho Hassan Bergamon odkryl a část početné kapely odstoupila v úctě stranou. Takový spiritualismus nepůsobí zrovna důvěryhodně, ale k africkým nástrojům obecně patří. Spojení s duchy a džiny je trvalou součástí jejich zrodu a neobyčejné historie. A snad žádná z prací pojednávající o historii afrických hudebních instrumentů se bez připomínky tradičního spiritualismu neobejde; i největší odborníci chápou, že by tím příběh ztratil své kouzlo. Za příklad lze uvést pouze orálně přenášený epos z 12. století o králi Sunjatu Keitovi z národa Mandinků, který založil říši Mali po porážce krutého vládce Soumaora Kantého s pomocí duchy darovaného magického nástroje Sosso Bala. Originální dřevěný balafon je dodnes uchován v guinejském městě Nyagassola, kde ho stráží rod Balla Fasseke Kouyatého, osobního griota krále Keity, který mu nástroj pomohl lstí získat.<sup>7</sup> Nástroj Sosso Bala byl rozhodnutím UNESCO zařazen v roce 2008 na Reprezentativní seznam nemateriálního kulturního dědictví lidstva.<sup>8</sup>

Hudební skupinu Rango založil Zakaria Ibrahim v roce 2001. Při přípravě scénáře pro dokumentární film egyptské televize o tomto hudebním nástroji rango se totiž doslechl o Hassanu Bergamonovi, což ho překvapilo – stejně jako jiní měl za to, že tradice nadobro zmizela a všichni mistři nástroje už zemřeli. Nakonec se mu ho podařilo vyhledat, a když po velkém úsilí sehnal dva nástroje staré sto devadesát let, domluvili se na sestavení hudebního tělesa.

7. „Epic of Sundiata.“ *Wikipedia* [online] [cit. 18. 9. 2024]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Epic\\_of\\_Sundiata](https://en.wikipedia.org/wiki/Epic_of_Sundiata)>.

8. „Cultural space of Sosso-Bala“ *UNESCO. Intangible Cultural Heritage* [online] [cit. 18. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://ich.unesco.org/en/RL/cultural-space-of-sosso-bala-00009>>.



*Hassan Bergamom při hře na lyru tanbura na festivalu v Rudolstadt v roce 2011.  
Foto Yvetta Stránská*

„Pane Ibrahimе, je Hassan Bergamon opravdu poslední žijící hráč na rango?“, zeptali jsme se v Rudolstadt a dostalo se nám následující odpovědi: „Posledním a jediným. Když v 1967 přišel do Káhiry, někteří staří hráči ještě žili, on však pak hrál víc na lyru tanburu, protože to více vynášelo. Poslední mistr ranga zemřel v roce 1975, jmenoval se Abas Mastora. Pak už nikdo na rango nehrál, ani Bergamon. Trvalo několik let, než jsem objevil poslední dva původní nástroje. Pak jsem teprve Bergamona přemluvil k návratu.“<sup>9</sup>

Z vyprávění Zakariji Ibrahima dále vyplynulo, že Hassan Bergamon se narodil v egyptském městě Ismáílíja, jeho předci však pocházeli ze Súdánu. Hudba rango ho fascinovala, na nástroj ale mohli hrát pouze dospělí muži, proto se na něj učil potají a do strýcova pokoje lezl po provazovém žebříku. Ten nakonec v obavě, že synovec opustí školu a stane se z něho hudebník, drahocenný

9. Rozhovor se Zakarijou Ibrahimem, Rudolstadt 1. 7. 2011.

rodinný nástroj zničil. A protože tlak na súfijský obřad *zar* ze strany ortodoxních muslimů přestával být únosný, mnoho muzikantů se v obavách, že by se hraním na svatbách dál nemohli živit, nástroje zbavovalo a přecházelo na liry. Hassan Bergamon byl jedním z nich. Až do chvíle, kdy ho Zakaria Ibrahim našel a poskytl mu původní rango, nepředpokládal, že by se k tomuto nástroji ještě někdy vrátil.

„Tak to je skvělé, rango je zachráněno a mistr na něho může učit mladé hráče,“ řekli jsme v Rudolstadt Z. Ibrahimovi. „V tom by asi nebyl problém, horší je, že neznají tradiční repertoár pro rango. Vyjma Bergamona ho neumí skoro nikdo a nový neexistuje. Dnes ta hudba nikoho moc nezajímá. Takže Bergamon by rád někoho učil, ale není koho. Mladí muzikanti v rango moc velkou budoucnost nevidí,“ zchladil naši radost Ibrahim. Zkrátka nástroj je jedna věc, umění ovládat ho druhá. I když se někdo na rango naučí hrát, půjde už o úplně jinou hudbu a ta původní, spojená s konkrétním hráčským stylem, nenávratně zanikne (Moravčík 2012).

Skupina Rango v roce 2010 vydala album *Bride of the Zar*<sup>10</sup>, které si získalo mezi odborníky i posluchači velkou pozornost. Následovala úspěšná zahraniční turné a vše nasvědčovalo tomu, že hudebníky čeká zářná kariéra. Jenomže přišlo arabské jaro a egyptská revoluce následovaná radiálními politickými změnami v zemi. Skupina Rango přestala takřka vystupovat a za hranice Egypta se o ní dostávalo čím dál méně zpráv. I o smrti Hassana Bergamona byly v roce 2022 k dispozici pouhé zmínky, z čehož se dalo usuzovat, že skupina Rango už neexistuje. A když zemřel Zakaria Ibrahim, šlo mluvit o jistotě.

V červnu 2024 vystoupila na pražském festivalu world music Respect skupina El Tanbura. Do Prahy s ní přijel Mamdouh Elkady, Ibrahimův dlouholetý asistent a dnes jeho nástupce ve vedení centra El Mastaba. Během krátkého setkání nám na otázku, zda ještě existuje skupina Rango odpověděl, že ano, ale že repertoár spojený s Bergamonem už nehraje, protože ten zemřel s ním. A nenašel se

10. Album *Bride of the Zar*. Label 30IPS, 2010.

žádný nástupce, protože nejspíš už žádný nežije. „A co nástroj rango, je stále součástí egyptské hudby?“, ptali jsme dále. „Ne. Přestal se používat, protože nikdy nebyl obyčejným nástrojem a bez hráčského stylu s ním spojeného by ani nedávalo smysl, aby se na něj pouze jen hrálo.“ „A co se stalo s posledními exempláři, na které Bergamon hrál?“ „Jsou uloženy v centru El Mastaba,“ odpověděl Mamdouh Elkady. Také nás zajímalo, proč nebyla dodnes identifikována rostlina, ze které se vyráběla ozvučnice, při úrovni dnešní vědy by to snad nemělo být nic složitějšího. Elkady se na nás podíval a s úsměvem řekl: „To máte pravdu, ale pokud vím, tak se o to nikdo nepokoušel. Musíte uznat, že by tím příběh rango pozbyl na tajemnosti a o to nikdo nestojí. Takhle s ním zůstane až navěky.“<sup>11</sup>

### Internetové zdroje:

- „Ancient tradition of exorcism, healing, music: Egypt's 'zar' ritual.“ *Daily Sabah* [online] 10. 5. 2022 [cit 18. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://www.dailysabah.com/life/religion/ancient-tradition-of-exorcism-healing-music-egypts-zar-ritual>>.
- BROUGHTON, Simon 2011: „Rango To Go.“ *Songlines* [online] 1. 3. [cit. 18. 9. 2024]. Dostupné z: <<http://www.jamielinwood.co.uk/uploads/7/3/2/9/73293313/rango.pdf>>.
- „Cultural space of Sosso-Bala“ UNESCO. *Intangible Cultural Heritage* [online] [cit. 18. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://ich.unesco.org/en/RL/cultural-space-of-sosso-bala-00009>>.
- „Epic of Sundiata.“ *Wikipedia* [online] [cit. 18. 9. 2024]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Epic\\_of\\_Sundiata](https://en.wikipedia.org/wiki/Epic_of_Sundiata)>.
- CUMMING, Tim 2009: „Rango – that old black magic.“ *The Guardian* [online] 24. 9. [cit. 18. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/music/2009/sep/24/rango-cairo>>.
- El Mastaba Center for Egyptian Folk Music* [online] [cit. 18. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://www.el-mastaba.org/>>.
- ELMESHAD, Mohamed 2010: „Rango: An instrument of revival.“ *Egypt Independent* [online] 19. 12. [cit. 18. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://www.egyptindependent.com/rango-instrument-revival/>>.
- HILLER, Tom 2011: „Lord of the Trance.“ *World Music Central* [online] 9. 9. [cit. 18. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://worldmusiccentral.org/2011/09/09/lord-of-the-trance/>>.
- JEWEL 2018: „Cairo's El Dammah Theater: Rango Band.“ *Jewel's Travel Adventures* [online] 1. 3. [cit. 18. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://roaming-jewel.com/2018/04/04/rango/>>.

11. Rozhovor s Mamdouhem Elkady, Praha 16. 6. 2024.



- LeVINE, Mark 2011: „From protest songs to revolutionary anthems.“ *Aljazeera* [online] 14. 7. [cit. 18. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://www.aljazeera.com/opinions/2011/7/14/from-protest-songs-to-revolutionary-anthems>>.
- LeVINE, Mark 2024: „Remembering El Rayes Zakaria, Egypt’s folk music revolutionary giant.“ *Aljazeera* [online] 13. 3. [cit. 18. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://www.aljazeera.com/features/2024/3/13/remembering-el-rayes-zakaria-egypts-folk-music-revolutionary-giant>>.
- MORAVČÍK, Jiří 2012: Rango – trans súdánských otroků. *Harmonie* 2015 č. 5 s. 65–68. Dostupné z: <<https://www.casopisharmonie.cz/jazz/rango-trans-sudanskych-otroku/>>.
- MORAVČÍK, Jiří 2023: O velšských metodistech a levitování nad Berlínskou zdi. *Harmonie* č. 11, s. 70–73.
- „Zakaria Ibrahim.“ *El Mastaba Center for Egyptian Folk Music* [online] [cit. 18. 7. 2024]. Dostupné z: <<https://www.el-mastaba.org/zakaria-ibrahim.html>>.

## Summary

### Zakaria Ibrahim and the Story of the Mysterious Rango Xylophone

This paper discusses the efforts of Egyptian musicologist and manager Zakaria Ibrahim to find the last players of the rango xylophone and thus preserve the precious musical tradition associated with it. Before he died of a heart attack on February 12, 2024, at the age of seventy-two, Ibrahim had spent a lifetime publicizing and saving the traditional music of Upper Egypt, which was gradually disappearing from the world under the onslaught of civilization and due to the disinterest of Egyptian society and religious prejudice. In Cairo, he founded and led the El Mastaba music centre, and when he managed to find the last living xylophone player, Hassan Bergamon, in 2008, he founded the band Rango. He released the successful album *Bride of the Zar* in 2010 and toured abroad with the group. Bergamon died in 2022, and because he had no one to pass on his mastery of the xylophone and its associated repertoire, the music associated with the rango xylophone has irrevocably disappeared.

**Key words:** rango xylophone, traditional rango music in Egypt, Zakaria Ibrahim, Hassan Bergamon, El Mastaba, Mamdouh Elkady

## VLIV OTCŮ NA TVORBU A KARIÉRU SOUČASNÝCH INTERPRETŮ WORLD MUSIC

*Milan Tesář*

První hudební dojmy většina z nás čerpá od své matky. Matka je většinou ta, která nám zpívá ukolébavky a která nás učí první jednoduché písničky. Postava otce dostává ve výchovném procesu své konkrétní obrysy většinou později a často je přítomná pouze mlhavě. V tomto příspěvku si představíme několika modelových situací, jak může otcovská figura působit na hudební vývoj hudebníků a hudebnic, a to především v oblasti world music, folkloru, folku a příbuzných hudebních žánrů.

Zatímco ve vybraných příkladech se budeme snažit ukázat některé specifické situace, pokud jde o předání hudebního talentu a znalostí z otce na potomka, na úvod můžeme konstatovat, že rodin, v nichž se talent dědí z generace na generace, je pochopitelně bezpočet (geny tak prostě fungují). Uvedme namátkou několik příkladů napříč žánry: John Lennon a jeho dva synové Sean a Julian. Písníkář Jan Burian (sám syn dramatika E. F. Buriana) a jeho hudebně aktivní synové Jan a Jiří. Cimbalista Dalibor Štrunc (a jeho žena Kateřina) a jejich syn Matěj Metoděj Štrunc, působící v několika hudebních projektech. Skladatel Petr Eben a jeho tři nadaní synové David, Marek a Kryštof. Bratři Jan a František Nedvědové a jejich potomci Jan, respektive Vojta a František mladší. Swingový zpěvák Lad'a Kerndl a jeho dcera Tereza. Bob Marley a jeho zpívající synové. Indický hudebník Ravi Shankar a jeho dvě úspěšné dcery, Anoushka Shankar a Norah Jones. Jeden z nejslavnějších afrických kytaristů Ali Farka Touré a jeho syn Vieux Farka Touré. Klarinetista Pavel Smetáček a jeho syn, rockový bubeník Štěpán Smetáček. Vlasta Redl a jeho dcera Lucie Redlová.

Mohli bychom pokračovat dalšími a dalšími příklady, mezi nimiž bychom našli situace, kdy otec potomkovi s hudební průpravou cíleně pomáhal, i případy, kdy otec nebyl pevnou součástí rodiny, v níž dítě vyrůstalo, a to si k němu jako vzoru našlo cestu až

později. A někdy jde o kombinaci různých přístupů a situací. Přitom k určitému vývoji ve vztahu otec–potomek může docházet na obou stranách. Když například Jan Burian poprvé natočil album společně s Janem Burianem mladším, uváděl svého potomka jako Jana Amose a oficiálně neprozrazoval, že jde o jeho syna. Na pozdějších projektech se ke spolupráci s oběma svými syny už hlásí a například album *Dobrý sen!* (2024) vyšlo jako přiznaný společný projekt otce a syna Jana a Jiřího Burianových. Lucie Redlová na začátku své hudební dráhy (jako členka skupiny Docuku) odmítala v rozhovorech mluvit o svém otci. Když o téměř dvě desítky let později vydávala album *Lidová Redlová* (2022), k inspiraci otcovou tvorbou a jeho vztahem k folkloru se veřejně hlásila. A již předtím, během epidemie covidu, pořádala on-line koncert, na kterém zpívala otcovy písně.

Někdy otec a potomek vystupují společně. Kytarista Štěpán Rak mívá společné koncerty se svým synem, písničkářem a kytaristou Janem Matějem Rákem. Dvougenerační duo vytvořili písničkář František Vlček a jeho syn Martin. Slovenský zpěvák Peter Lipa využívá producentských zkušeností svého syna Petra Lipy mladšího.

Znamé jsou samozřejmě i případy, kdy po otcově smrti potomek nejen pokračuje v jeho díle, ale otcovo dílo přímo dokončí. O vydání alba *Posledné veci* od Mira Žbirky se postaral zpěvákův syn David. Zpěvačka Lucie Dlabolová nejen hraje písně svého otce Jiřího Bulise, ale také realizovala projekt vydání první vinylové desky s jeho písněmi. Kubo Ursiny hraje skladby svého zesnulého otce Deža Ursinyho a zároveň pečuje o odkaz otcových nahrávek a připravuje jejich reedice.

Před smrtí i po smrti formoval otec kariéru ukrajinské zpěvačky Nastasie Yerofeyevové. Dcera novináře, hudebníka a autora protestsongů Kostě Yerofeyeva se narodila v Kyjevě v době rozpadu Sovětského svazu a vyrůstala na politicky laděných písních, které její otec psal a zpíval. Později se přestěhovala do Kanady, kde – už jako Nastasia Y – propadla lásce k soulové hudbě a produkci vydavatelství Motown, což formovalo její další hudební kariéru. Když v roce 2008 její otec zemřel, převzala jeho odkaz a začala kombinovat ukrajinské lidové písně s jazzem. Otcovská figura zde

tedy byla přítomna dvakrát: jednak jako vzor v době dospívání budoucí zpěvačky, jednak v podobě posmrtné vzpomínky jako katalyzátor jejího dalšího hudebního vývoje.<sup>1</sup>

Po obou rodičích zdědila hudební talent brazilská zpěvačka Bebel Gilberto (\* 1966). Zpívali oba její rodiče – otec João Gilberto a matka Miúcha – a její strýc je skladatel a zpěvák Chico Buarque. Bebel Gilberto jako malá žila po rozvodu rodičů střídavě s matkou v Rio de Janeiru a s otcem v New Yorku. V obou městech se setkávala s hudebními špičkami nejen brazilské hudební scény. Své aktuální čistě akustické album *João* zpěvačka natočila ve spolupráci s producentem Thomasem Bartletem, členem irsko-americké skupiny The Gloaming, a pojala je jako „milostný dopis“ svému již zesnulému otci, jehož písně na albu zpívá.<sup>2</sup>

Podívejme se nyní podrobněji na tři další zajímavé příklady toho, jak otcovská figura – přímo či zpozvdálí – formuje hudební dráhu syna nebo dcery. Setkáme se s modelem otce-básníka, otce-etnologa a otce-vynálezce.

Meral Polat (\* 1982) je zpěvačka a herečka narozená a žijící v Nizozemsku. V Amsterdamu studovala divadelní, filmovou a hudební produkci a v současné době působí v mezinárodní skupině Meral Polat Trio společně s hudebníky z USA a Portorika. Po obou rodičích zdědila Polat kurdskou krev, a zatímco maminka jí odhalovala taje pop music („Poslouchala Bee Gees a řeckou zpěvačku Nanu Mouskouri“), od tatínka budoucí zpěvačka znala kurdskou lidovou hudbu: „Můj otec hrál na tradiční strunný nástroj bağlamu, což byl myslím jeden z prvních zvuků, které jsem jako dítě slyšela. Tatínek mi tedy hrál na bağlamu a zpíval kurdské a turecké lidové písně.“ (Tesař 2023b)<sup>3</sup> Zde je mimochodem zajímavé, že

1. Srov. zpěvaččiny osobní poznámky k albu *Kyiv Soul* (2024). Dostupné z: <<https://nastasia.bandcamp.com/album/kyiv-soul>>.
2. Zpěvaččiny internetové stránky album popisují slovy: „Bebel’s musical love letter to her father João Gilberto, featuring a deeply personal collection of songs he made famous.“ Dostupné z: <<https://www.bebelgilberto.com>>.
3. Rozhovor s Meral Polat pro Rádio Proglas. Natáčení proběhlo na festivalu Respect v Praze 18. 6. 2023. Premiéra pořadu 27. 10. 2023. Audio dostupné z: <<https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2023-10-27-19-15-00/>>.

otec v Meralině dětství hrál po hudební stránce spíše „mateřskou“ roli, pokud jde o zpěv lidových písní.

Znovu a opravdu naplno však otec zpěvaččinu hudební dráhu ovlivnil relativně nedávno, poté, co v době epidemie covidu zemřel. Interpretka vzpomíná: „Poté, co otec zemřel, uklízeli jsme dům a v tatínkově zásuvce jsme našli sešit plný básní, o kterých jsem nevěděla. Tušila jsem, že občas něco píše, ale vůbec jsem neměla ponětí o tom, kolik toho po něm zůstalo. To pro mne tedy bylo velké překvapení. Okamžitě jsem ale věděla, že s tím musím něco udělat. Právě to, že jsem jeho verše zhudebňovala, mi pomohlo překonat smutek z toho, že jsem o otce přišla.“<sup>4</sup> Ze zhudebněných otcových veršů sestavila Meral Polat album *Ez Kî Me* (2022), s nímž bodovala v mezinárodních žebříčcích.<sup>5</sup>

Na dílo svého otce navazuje i Anna Dantchev (\* 1976), zpěvačka a skladatelka, která se narodila ve Finsku, ale právě po otci má bulharské kořeny. Sama se hlásí k bulharské i finské identitě a ve své tvorbě se inspiruje lidovou hudbou obou těchto národů, ale také jazzem a dalšími styly. Anna vzpomíná: „Pocházím z malé vesnice Haapavesi, která je ve Finsku známá jako jedno z hlavních venkovských center lidové hudby. Nemáme tam rodinné kořeny, mí rodiče se tam přistěhovali spíše náhodou. Nicméně můj otec, poté co se tam ocitl, byl fascinován místní hudební tradicí. Pro něj jako pro Bulhara to totiž bylo velmi exotické. A protože je etnomuzikolog, začal sbírat lidové houslové melodie. A – troufnu si říct – byl to právě můj otec, kdo v Haapavesi odstartoval určitý folklorní revival. V současné době tam jezdí spousta kapel, koná se tam významný festival... Může za to vlastně jen náhoda, že právě do této vesnice se otec přistěhoval. A díky tomu se finská lidová hudba stala také důležitou součástí mého života. Ale neznamená to, že bych šla pouze v otcových stopách. Mám svou vlastní cestu, studovala jsem muzikologii, zpívala jsem anglicky jazz a blues

4. Tamtéž.

5. V hitparádě World Music Charts Europe, kterou sestavuje 43 rozhlasových hudebních publicistů z 25 evropských zemí, skončilo album v lednu 2023 na 15. místě.

a všechny druhy afroamerické hudby. Věnovala jsem se také bulharské lidové hudbě, kterou nyní ve Finsku vyučuji. A zhruba před třemi nebo čtyřmi lety jsem založila kapelu, ve které jsem všechny tyto své hudební zájmy chtěla propojit.“ (Tesař 2023a)<sup>6</sup>

A do třetice příklad hudebníka, který pokračuje ve šlépějích svého otce, ale zároveň jeho odkaz posouvá a rozvíjí. Libanonský trumpetista Ibrahim Maalouf (\* 1980) už jako devítiletý objížděl koncertní pódia po celé Evropě (rodina z Libanonu utekla před válkou do Francie) právě se svým otcem, který také hrál na trubku. Na své dětství Ibrahim vzpomíná takto: „Určitě to byla má nejdůležitější zkušenost. Intenzivní spolupráce s otcem trvala několik let a ty roky mě poznamenaly na zbytek života. Stát tak mladý tak často na pódiu, to vás nutně formuje. Pomohlo mi to vypořádat se s trémou, a kromě toho mě otec naučil, že mám důvěřovat sám sobě a tomu, co dělám. Sebedůvěra není vlastnost, o které by se nějak zvlášť mluvilo. Ale je důležitá v jakémkoli prostředí, pomáhá vám správně se rozhodnout nejen při výběru povolání. Co se mě konkrétně týká, právě zkušenost s koncertováním v dětství a tehdy nabytá sebedůvěra mě vedly k tomu, že jsem se v sedmnácti letech rozhodl stát se muzikantem.“ Ibrahimův otec vyvinul speciální trubku, s níž mohl hrát čtvrttóny, běžné v hudbě blízkého východu. Ibrahim na tento model také hrál a nedávno na jeho základě nechal vyrobit vlastní značku nástroje T.O.M.A. Vysvětluje: „Je to úplně stejná trubka. Model, na který dnes hraji, se [od otce] liší jen v drobných detailech. Můj otec hrál na starou trubku, kterou jsem já lehce zmodernizoval, přizpůsobil jsem ji svému stylu. Je tedy trochu vylepšená v souladu se současnými technickými možnostmi, ale pořád se jedná o původní vynález mého otce.“ (Tesař 2023c)<sup>7</sup>

6. Rozhovor s Annou Dantchev pro Radio Proglas. Natáčení proběhl na hudebním veletrhu WOMEX v portugalském Lisabonu v říjnu 2022. Premiéra pořadu: 10. 1. 2023. Audio dostupné z: <<https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2023-01-10-19-15-00/>>.

7. Rozhovor s Ibrahimem Maaloufem pro Radio Proglas Premiéra pořadu: 28. 11. 2023. Audio dostupné z: <<https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2023-11-28-19-15-00/>>.

Kurdská zpěvačka Meral Polat tedy postavila svůj současný repertoár na zhudebněných verších svého zesnulého otce. Nebýt bulharského otce-muzikologa a jeho badatelské a organizačské práce na poli finského folkloru, nerozvíjela by dnes Anna Dantchev svou finskou i bulharskou hudební identitu současně. A Ibrahim Maalouf na čtvrtónovou trubku nejen hraje, ale také hru na tento nástroj vyučuje, propaguje a rozvíjí vynález svého otce. Ve všech těchto případech byla otcovská figura výrazně přítomna nejen při výchově dítěte – budoucího hudebníka, ale i v jeho/její dospělosti. Přitom každý z uvedených hudebníků rozvíjí otcovskou inspiraci jiným způsobem.

### Internetové zdroje:

- „João available now!“ Belbel Gilberto [online] [cit. 15. 7. 2024]. Dostupné z: <<https://www.bebelgilberto.com>>.
- „New album Kyiv Soul now out.“ *Bandcamp* [online] [cit. 15. 7. 2024]. Dostupné z: <<https://nastasia.bandcamp.com/album/kyiv-soul>>.
- TESAŘ, Milan 2023a: „Dantchev: Domain – hudba mezi Finskem a Bulharskem.“ *Hudební rozhovory* [online] 10. 1. [cit. 16. 7. 2024]. Dostupné z: <<https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2023-01-10-19-15-00/>>.
- TESAŘ, Milan 2023b: „Rozhovor s kurdskou zpěvačkou Meral Polat.“ *Hudební rozhovory* [online] 27. 10. [cit. 16. 7. 2024]. Dostupné z: <<https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2023-10-27-19-15-00/>>.
- TESAŘ, Milan 2023c: „Rozhovor s trumpetistou Ibrahimem Maaloufem.“ *Hudební rozhovory* [online] 28. 11. [cit. 16. 7. 2024]. Dostupné z: <<https://www.hudebnirozhovory.cz/detail-poradu/2023-11-28-19-15-00/>>.

## *Summary*

### **The Influence of Fathers on the Work and Careers of Contemporary World Music Stars**

The text explores the influence of fathers on the musical development of musicians, particularly in world music, folk, and related genres. While mothers are often the first to introduce music to children through lullabies, fathers can play a significant, though sometimes delayed, role in shaping their children's musical journeys. The text presents several examples of musical legacies passed from father to child. It also highlights cases where children take up their father's musical work, continue their legacy, or develop their own careers with some inspiration from their father. Examples include Czech artists like Jan Burian, whose collaboration with his sons has evolved over time, and Lucie Redlová, who initially distanced herself from her father's work but later embraced his influence. The text also mentions international figures like Brazilian singer Bebel Gilberto, who honored her father João Gilberto with a tribute album. The text then delves into specific cases: Meral Polat, who found inspiration in her father's Kurdish poetry after his death; Anna Dantchev, whose Bulgarian father, an ethnomusicologist, influenced her exploration of both Bulgarian and Finnish folk music; and Ibrahim Maalouf, a Lebanese trumpeter, who continues to play and teach using a quarter-tone trumpet invented by his father. Each of these artists uniquely carries forward their father's influence in their own music.

**Key words:** music transmission from father to children, family's musical legacy, world music, Ibrahim Maalouf, Meral Polat, Anna Dantchev



# REEDICE ARCHIVNÍCH NAHRÁVEK: DETEKTIVNÍ PRÁCE I VYJÍŽDKA STROJEM ČASU

*Petr Dorůžka*

Reedice archivních nahrávek, to zní jako snadná a snad i mechanická práce pro laika, alespoň v mainstreamu. Situace se dramaticky změní, když mainstream opustíme. V následujícím textu tedy neřešíme, dejme tomu, historické nahrávky Pink Floyd z roku 1966, ale hudbu z okrajové kulturní oblasti, k níž často chybí základní dokumentace. Tento druh reedic vyžaduje nejen mravenčí úsilí, ale často nutí vydavatele pohybovat se na hranici ověřených faktů a kvalifikovaného odhadu. Rizika jsou vyvážena přínosem. Nahrávky mají vedle hudebního obsahu i přidanou hodnotu. Každá z nich vypráví historický příběh.

## **Zabíjí stará hudba novou hudbu?**

Zájem o staré nahrávky motivuje fakt, že ubývá nových podnětů. Což není tak znatelné na horizontu jedné dekády, ale je snadno viditelné v mezigeneračním srovnání. Šedesátá léta a generace umělců jako Bob Dylan, Beatles, Eric Clapton představovaly kulminaci originální tvorby, která oslovila široké publikum. Pop – alespoň zčásti – mohl být i hudbou kvalitní. Z historického pohledu se jednalo nejen o „zlatou éru“, ale též anomálii a s každou následující dekadou je propojení popularity s originalitou obtížnější. Vývoj detailně rozebírá americký hudební kritik Ted Gioia v článku *Is Old Music Killing New Music?* (Gioia 2022a, 2022b). Situaci analyzuje na obchodní a dlouhodobé bázi, tedy nikoli podle okamžitého prodeje, ale na základě prodejní ceny autorských katalogů jednotlivých umělců. Gioia píše: „*Nežádánější katalogy písní jsou od hudebníků ve věku sedmdesát až osmdesát let (Bob Dylan, Paul Simon, Bruce Springsteen atd.), anebo těch, co jsou už po smrti (David Bowie, James Brown atd.). [...] Velké nahrávací*

*společnosti, Universal Music, Sony Music, Warner Music a další, skupují vydavatelské katalogy – investují tedy obrovské částky do starých skladeb.“ To jsou ovšem prostředky, které by za časů Led Zeppelin byly investovány do nových umělců. Změnil se tedy obchodní mechanismus, který přirozenou podporu nových talentů, kdysi běžnou, v současnosti blokuje. Gioia pokračuje: „Nejzřetelnější technologií v hudbě je formát, který je starý více než sedmdesát let, vinylové LP. Nic nenasvědčuje tomu, že by nahrávací společnosti investovaly do novější, lepší alternativy – protože i zde je staré vnímáno jako lepší než nové.“*

Nejedná se o okrajový jev, informovala o tom i česká mainstreamová media. *Deník.cz* v lednu 2021 píše: „*Bob Dylan v prosinci prodal práva na užití svých skladeb za 300 milionů dolarů. V rychlém sledu jej pak následovala plejáda dalších hvězd hudebního nebe.*“ (Šulc 2021) Krátkodobou příčinou byla pandemie a ztráta příjmů z koncertů. Dlouhodobou příčinou je streaming, tedy platformy jako Spotify, permanentně kritizované ze strany umělců za nízké honoráře, a především to, že streaming drasticky snižuje prodej hudebních nosičů a tím i běžné příjmy hudebníků. Což je další změna obchodního mechanismu, která jde proti hudebníkům a oslabuje příliv nových talentů.

Ve srovnání s mainstreamem představují archivní nahrávky záležitost okrajovou a specializovanou, nicméně na současné hudební scéně jsou to právě okrajové oblasti a nikoli mainstream, které nabízejí umělecké podněty. Svoji roli tu sehrál i čtyři dekády trvající fenomén world music, kdy se do popředí dostávají styly z Afriky, Asie i dalších kultur. Západní festivaly objíždí současná generace umělců z neanglofonního světa a publikum si klade otázky: Co bylo před tím? Kde najdeme ty staré africké kapely? Vakuum v nabídce zaplnila celá řada vydavatelů. Řada z nich vznikla v průběhu posledních dvou dekad.

### **Detektivní práce v archivech**

Američan Ian Nagoski založil v Baltimoru roku 2009 vydavatelství Canary Records, které se zaměřuje na archivy Blízkého východu i na hudbu přistěhovaleckých menšin v New Yorku (Khalilov



Ian Nagoski

30 December 2023 · 🌐



History has taught me two things about speculating about records:

- 1) If I make guesses, I will probably be wrong and look foolish. And:
- 2) If I don't make guesses, I'll never figure anything out (or be corrected by someone who figures it out.)

So, with that in mind, here's this puzzler that I just posted.

The performers aren't credited on this folk standard, but they were clearly the accompanists of the Lebanese-born singer and dancer Jamili Matouk for a session in the 1950s for the Alamphon label in Brooklyn. (The flip side is "Raks Jamili," where one can hear her make a couple declamations. And the surrounding catalog numbers are her discs.)

[nedat.]; Tănăsescu 2015).<sup>1</sup> Jeho krédem je mapovat vliv imigrantů na americkou kulturu. Dnes toho už hodně víme o vlivu židovských přistěhovalců, díky nimž došlo ve Spojených státech amerických k revivalu klezmerbandů, který později zasáhl i Evropu. Co ale hráli imigranti z Řecka či z Arménie? Řecká menšina v New Yorku byla natolik významná, že na koncertní šňůry tam vyjížděli řečtí umělci z Evropy. Mnozí z nich v New Yorku nahrávali, archivní dokumentace je ale často neúplná či matoucí. Nagoski poskytuje zajímavý návod, jak věc řeší, když informace zkrátka chybí. Ve svém postu na Facebooku 30. prosince 2023 (viz ilustrace nahoře) píše: „*Historie mě naučila dvě věci o spekulacích v oblasti nahrávek: 1) Když budu hádat, možná se budu mýlit a budu vypadat hloupě. 2) Když nebudu hádat, nikdy na nic nepřijdu (nebo mě neopraví někdo, kdo na to přijde.) S vědomím téhle skutečnosti nabízím následující hlavolam.*

*Umělci v dokumentaci uvedeni nejsou, ale na nahrávce pořázené v 50. letech pro label Alamphon v Brooklynu se zpěvačkou a tanečnicí Jamili Matouk, narozenou v Libanonu, doprovodné nástroje slyšíme. V té době bylo v USA k dispozici jen málo tak dobrých, v arabském stylu hrajících houslistů. Nejpravděpodobněji to bude Hakki Obadia narozený v Bagdádu, klasicky školený židovský hráč, který se v roce 1953 přestěhoval do Brooklynu*

1. „Ian Nagoski.“ *Cafe Oto* [online] [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://www.cafeoto.co.uk/artists/ian-nagoski/>>.

a žil tam s výjimkou výletu do Tel Avivu za rodinou v roce 1956. Fungoval jako produkční, aranžér, houslista a hudební hybatel. Moje domněnka pramení z toho, že na nahrávce je basa. Na žádných arabských nahrávkách v USA basa není, a to až do roku 1957, kdy se objevily nahrávky libanonského zpěváka Mohammeda El Bakkra, jehož do Spojených států přivezl zmíněný Hakki Obadia. Doprovázel ho jazzový basista narozený v Brooklynu Ahmed Abdul Malik (v té době hrál s Randym Westonem a Theloniousem Monkem) plus Obadia a nezdokumentovaný výkvět z brooklynské arabské scény. Víme přesně, že v březnu 1957 se Jamili Matouk přestěhovala na Floridu. A víme, že varianta tohoto disku (s jinou B-stranou) byla vydána také jako singl s 45 otáčkami, což by tedy potvrdzovalo datum vydání z konce 50. let. Takže potvrzuje některý z těchto odhadů, že disk je datován od prosince 1956 do února 1957? Nevím. Nejspíš si to všechno jen vymyslím a jsem totálně vedle. Ale někde začít musíš.“ (Nagoski 2023)

Příklad, jak to funguje v praxi, vidíme na stránce serveru Discogs.com: Kredit pro violoncello pro skladbu č. 3 je uveden jako „pravděpodobný“ (“likely”); klarinetový kredit pro skladbu č. 11 či kredit pro housle pro skladbu 12 také.<sup>2</sup>

## Dust-to-Digital, čítanka z historie world music

K nejobsáhlejším archivním kompilacím patří komplet *Excavated Shellac: An Alternate History of the World's Music*. Vydavatelem je v roce 1999 založený americký label Dust-to-Digital,<sup>3</sup> který – jak napovídá jeho jméno – artefakty zapadlé v prachu převádí do digitální formy. Alba vydává od roku 2003. Právě u téhle značky vydal výše zmíněný Ian Nagoski svoji první kompilaci, šest let před tím, než založil Canary Records. Kolekce *An Alternate History of the World's Music* obsahuje celkem sto skladeb z celého světa pořízených od roku 1907 do roku 1967, což je v hudební historii

2. „Canary Records.“ *Discogs* [online] [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://www.discogs.com/label/161370-Canary-Records?page=1>>.

3. „Excavated Shellac: An Alternate History of the World's Music.“ *Bandcamp* [online] 13. 12. 2020 [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://dusttodigital.bandcamp.com/album/excavated-shellac-an-alternate-history-of-the-worlds-music>>.



*Excavated Shellac: An Alternate History of the World's Music. Dust-to-Digital 2020*

bod zlomu, hranice jedné éry. Právě tehdy vyšlo první album Pink Floyd *The Piper at the Gates of Dawn*, Beatles vydávají *Seržanta Peppera (Sgt. Pepper)*, v tomto roce či v letech těsně předtím vycházejí průlomová alba Boba Dylana – *Bringing It All Back Home* a *Highway 61 Revisited* (1965), *Blonde on Blonde* (1966), *John Wesley Harding* (1967), ale centrem hudebního dění zůstávají i nadále anglicky mluvící země. Kompilace přitom čerpá nahrávky z celkem 89 zemí, angličtina tu zazní, ale není dominantní.

Možná se ptáte, co vydavatele vedlo v době gramofonového pravěku natáčet hudbu v exotických končinách? Odpověď je jednoduchá: i v Japonsku či Panamě lidé vlastnili gramofony a vydavatelé pro ně vytvářeli nabídku z lokálních kultur. Kompilace je regionálně velmi pestrá a doplňují ji další archivní výběry, např. *Black Mirror: Reflections in Global Musics (1918–1955)*, jejímž autorem je opět Ian Nagoski (McGonigal 2008).<sup>4</sup> Ten nabízí *Cikánskou svatbu (Cyganske Vesilia)* s Orchestrem Štefana Škimby, který hrál repertoár z hraniční oblasti mezi Ukrajinou, Polskem a Slovenskem a roku 1930 natočil v New Yorku sérii nahrávek

4. „Black Mirror: Reflections in Global Musics.“ *Dust To Digital* [online] 2007 [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://dust-digital.com/products/black-mirror-reflections-in-global-musics>>.

## Tracklist

1	Naim Karakand – Kamanagah
2	Newaprasit Ensemble – Phleeng Khuk Phaath, Part 2
3	Gong Belaloewana Bali – Kebyar Ding, I
4	Pipe Major Forsyth* – Mallorca
5	Thiruvazhimilali Subramaniam Bros. & Manasa Sri Ramachandra Needamangalam Meenakhshisundaram Pillai –
6	Paul Pendja Ensemble – Ngo Mebou Melane
7	Cyganska Orchestra Stefana – Cyganske Vesilia, Part 4
8	Zhehongyi With Nendi Zhaoguan – Mother's Uproar

Část seznamu skladeb na albu *Black Mirror: Reflections in Global Musics (1918–1955)*.  
Zdroj: <<https://www.discogs.com/release/1378849-Various-Black-Mirror-Reflections-In-Global-Musics-1918-1955>>

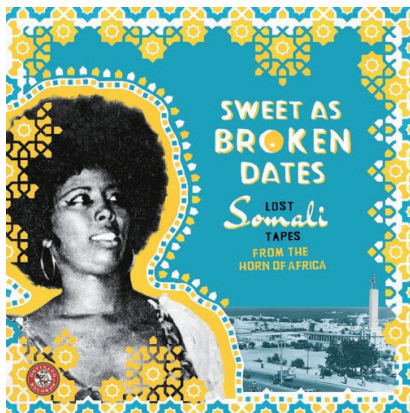
pro značku Columbia.<sup>5</sup> Najdeme tu i jednu z největších řeckých zpěvaček počátku 20. století – Mariku Papagiku (1890–1943). Ta se narodila na ostrově Kos, natáčela v Alexandrii v Egyptě, roku 1915 se usadila ve Spojených státech a představila řecké žánry jako rembetiko západním posluchačům. Což jen ilustruje, že mezikontinentální hudební interakce začaly dekády před zrodem současného fenoménu world music. Další album – *Melodii Tuvi: Throat Songs and Folk Tunes from Tuva* – přináší přes padesát let staré nahrávky hrdelního zpěvu z jihu Sibíře.

## Zlatá éra africké hudby, kapitola sama pro sebe

Na historické nahrávky z Afriky se specializuje label Analog Africa,<sup>6</sup> který roku 2006 založil ve Frankfurtu DJ Samy Ben Redjeb. Ten je původem z Tunisu, a protože čerpá z éry, kdy se nahrávalo analogově, zvolil název Analog Africa. Těžištěm jeho zájmu jsou

5. „Stephen Shkimba.“ *DAHR – Discography of American Historical Recordings* [online] [cit. 21. 9. 2024]. Dostupné z: <[https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/101036/Shkimba\\_Stephen](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/101036/Shkimba_Stephen)>.

6. „Samy Ben Redjeb (Analog Africa).“ *Polyafrica.gr* [online] 2019 [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://polyafrica.gr/samy-ben-redjeb/>>.



*Sweet as Broken Dates: Lost Somali Tapes from the Horn of Africa (2018)*

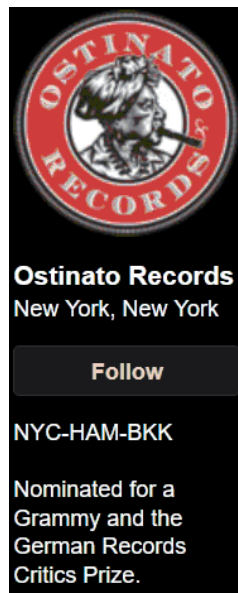
60. a 70. léta, tedy hudební snímky vzniklé před fenoménem world music, kdy Západ africkou hudbu ještě neznal. V této takzvané zlaté éře africké hudby se střetlo několik pozitivních faktorů: euforie z čerstvě nabyté nezávislosti po pádu kolonialismu a též hudební revoluce, která ale zněla úplně jinak než to, co na Západě hráli Beatles a Rolling Stones. Do afrických zemí pronikaly elektrické kytary, syntezátory a také vlivy z Kuby, vznikalo široké spektrum moderních stylů. Nahrávky z africké zlaté éry mají kouzelnou historickou patinu i díky ne zcela přesnému ladění dechových nástrojů.

Archivní reedice z Afriky či jiných mimoevropských kultur jsou z pozice mainstreamu skutečně okrajovou záležitostí, navzdory tomu je ale najdeme i v cenách Grammy (Sohonie [nedat.]). Roku 2018 byla v kategorii Nejlepší historické album nominována kompilace *Sweet as Broken Dates: Lost Somali Tapes from the Horn of Africa*.<sup>7</sup> Roku 2024 do nominací v poněkud obskurní kategorii Nejlepší průvodní text proniklo album *Mogadishu's Finest: The Al-Uruba Sessions* se skupinou Iftin Band (Draco 2017).<sup>8</sup>

7. „Sweet As Broken Dates: Lost Somali Tapes from the Horn of Africa.“ *Bandcamp* [online] 25. 8. 2017 [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://ostinatorecords.bandcamp.com/album/sweet-as-broken-dates-lost-somali-tapes-from-the-horn-of-africa>>.
8. „Mogadishu's Finest: The Al-Uruba Sessions.“ *Bandcamp* [online] 18. 11. 2022 [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://ostinatorecords.bandcamp.com/album/mogadishus-finest-the-al-uruba-sessions>>.



*Iftin Band ze somálského Mogadiša.  
Reedice newyorského vydavatelství Ostinato Records*



Proč právě – a hned dvakrát – Somálsko, dnes útočiště teroristů? Před padesáti lety bylo jeho hlavní město Mogadišo významnou obchodní křižovatkou mezi Západem, Afrikou, arabskými zeměmi a Indií. Z hudebního pohledu se tedy jednalo o příslovečný tavící kotlík. Hotely prosperovaly díky turistům i byznysmenům, skvělou příležitost zde měly místní kapely, jejichž hudba se šířila na kazetách. V čele Iftin Bandu stály ženy. Pátrání po starých kazetách, natáčených v hotelu Al-Uruba, a jejich restaurování a digitalizace probíhalo plných sedm let. To mělo snadno pochopitelný důvod. V 80. letech somálský diktátor Mohamed Siad Barre rozpoutal brutální genocidu a kobercovými nálety likvidoval města. Prioritním cílem byl rozhlas ve městě Hargeisa na severu země, kde operovali rebelové. Personál se pokusil pásky s hudebními nahrávkami zachránit a ukrýt na bezpečných místech. Občanská válka vyhnala více než sto tisíc Somálců do ciziny a mezi diasporou pak probíhal výběr zdrojových nahrávek, od Londýna přes Džibuti, Nairobi až po Dubaj. Zdlouhavý a komplikovaný zrod kompilace napovídá, že průvodní text, který vše dokumentuje, si nominaci plně zaslouží.



Oba somálské komplety jsou tím nejlepším příkladem, jak archivní nahrávky umožňují nahlédnout nejen do odlišné kultury, ale navíc i do zaniklé epochy. Dokumentují i jednu skrytou kvalitu, která mainstreamovým mediím často uniká. Fenomén world music, to nejsou jen suchopárné popisy etnických tradic a bizarních nástrojů. Lokální tradiční hudba se vyvíjela podél dějinných mezníků i sociálních změn, je svědectvím o tvrdohlavých muzikantech, samorostlých stylech i organicky vzniklých hudebních fúzích. Dějiny globální hudby utvářel řetězec osobních příběhů umělců, kteří procházeli násilnými konflikty a nežádka se ocitali ve vězení či nuceném exilu. Osudy mnohých umělců nabízejí svědectví o totalitním či koloniálním útlaku a kulturním odboji, o hledání i obhajobě hudební identity.

## Internetové zdroje:

- „Black Mirror: Reflections in Global Musics.“ *Dust To Digital* [online] 2007 [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://dust-digital.com/products/black-mirror-reflections-in-global-musics>>.
- „Canary Records.“ *Discogs* [online] [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://www.discogs.com/label/161370-Canary-Records?page=1>>.
- DRACO 2017: „Lost Somali tapes notminated at Grammys.“ *Somalispot* [online] 17. 11. [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://www.somalispot.com/threads/lost-somali-tapes-notminated-at-grammys.34767/>>.
- „Excavated Shellac: An Alternate History of the World’s Music.“ *Bandcamp* [online] 13. 12. 2020 [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://dusttodigital.bandcamp.com/album/excavated-shellac-an-alternate-history-of-the-worlds-music>>.
- GIOIA, Ted 2022a: „Is Old Music Killing New Music?.“ *The Atlantic* [online] 23. 1. [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2022/01/old-music-killing-new-music/621339/>>.
- GIOIA, Ted 2022b: „Is Old Music Killing New Music?.“ *Honest Broker* [online] 19. 1. [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://www.honest-broker.com/p/is-old-music-killing-new-music>>.
- „Ian Nagoski.“ *Cafe Oto* [online] [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://www.cafeoto.co.uk/artists/ian-nagoski/>>.
- KHALILOV, Bulat [nedat. ]: „Ian Nagoski on How Migrants Shaped Music in America.“ *Easteast.world* [online] [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://easteast.world/posts/79>>.
- McGONIGAL, Mike 2008: „Black Mirror: Reflections in Global Music (1918-1955).“ *Pitchfork* [online] 23. 1. [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://pitchfork.com/reviews/albums/11027-black-mirror-reflections-in-global-music-1918-1955/>>.

- „Mogadishu’s Finest: The Al-Uruba Sessions.“ *Bandcamp* [online] 18. 11. 2022 [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://ostinatorecords.bandcamp.com/album/mogadishus-finest-the-al-uruba-sessions>>.
- NAGOSKI, Ian 2023: „Facebook post.“ *Facebook* [online] 30. 12. [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://www.facebook.com/iannagoski/posts/10160359791371225>>.
- „Samy Ben Redjeb (Analog Africa).“ *Polyafrica.gr* [online] 2019 [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://polyafrica.gr/samy-ben-redjeb/>>.
- SOHONIE, Vik [nedat. ]: „Awards.“ *IMDb* [online] [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <[https://m.imdb.com/name/nm11000910/awards/?ref\\_=nm\\_awd](https://m.imdb.com/name/nm11000910/awards/?ref_=nm_awd)>.
- „Stephen Shkimba.“ *DAHR – Discography of American Historical Recordings* [online] [cit. 21. 9. 2024]. Dostupné z: <[https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/101036/Shkimba\\_Stephen](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/101036/Shkimba_Stephen)>.
- „Sweet As Broken Dates: Lost Somali Tapes from the Horn of Africa.“ *Bandcamp* [online] 25. 8. 2017 [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://ostinatorecords.bandcamp.com/album/sweet-as-broken-dates-lost-somali-tapes-from-the-horn-of-africa>>.
- ŠULC, Stanislav 2021: „Písnička nad zlato. Jak Bob Dylan a další hvězdy prodali svou hudbu za miliony.“ *Denik.cz* [online] 21. 1. [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <<https://www.denik.cz/hudba/bob-dylan-pisen-miliony-20210120.html>>.
- TĂNĂSESCU, Andrei 2015: „Interview: Ian Nagoski - Forgotten Music.“ *The Attic Mag* [online] 26. 6. [cit. 1. 8. 2024]. Dostupné z: <[https://theatticmag.com/features/1489/interview%3A-ian-nagoski\\_-forgotten-music.html](https://theatticmag.com/features/1489/interview%3A-ian-nagoski_-forgotten-music.html)>.

## Summary

### Archival Reissues: Detective Work and a Ride in a Time Machine

Interest in archival recordings has been on the rise since around 2000. The demand for historic compilations is motivated by the decline of new stimuli on the music market. After the creative culmination of the 1960s and the generation of Bob Dylan, the Beatles and Eric Clapton, who were able to combine quality with the art of reaching a wide audience, original work has been on the decline. The downward trend is accelerated by streaming platforms and the decline in sales. Major record companies have stopped investing in new talent and are pursuing more lucrative goals. Another motive is the world music phenomenon. As styles from Africa, Asia, and other cultures have been introduced to the Western public in recent decades, listeners are asking: What was played in Africa a generation ago? The key player on the archival market is Dust To Digital, a label operating since 2003. Analog Africa was established in 2006, Canary Records in 2009. Reissues of recordings from non-European cultures are not only demanding, but also push the researcher into the foggy territory between verified facts and qualified guesswork. But the risks are balanced by the benefits. Archival recordings offer added value to their musical content: each of them tells an unknown story from the past.

**Key words:** archival reissues, music archives, digitization, African music, minorities in New York, Ted Gioia

## “RYVOLOGIE“ ANEB ČÍM BYLI HOBOES VE VÝVOJI ČESKÉ TRAMPSKÉ PÍSNĚ MODERNÍ?

*Aleš Opekar*

*„Dr. J. A. Gray, sociolog při universitní extensi, měl v těchto dnech přednášku v Plymouthském kongregačním kostele, v níž se zaobíral různými typy amerických tuláků [...] Tak zvaní ‚luftáci‘ v zemi mohou se dělit na tři třídy, hoboos, tramps a bums. Hobové jsou lidé, kteří pomáhají při stavbě drah a při jiných velkých konstrukčních pracích, pohybující se z místa na místo, dle nálady a potřeby. Trampové naproti tomu nechtí pracovat, ale měli by být k práci donuceni, jako ve Švýcarsku a Hollandsku, kde není žádných trampů. Nejnižší odrůdou tuláků jsou bumové, kteří octli se na tom stupni, že ani hobové ani trampové se s nimi nestýkají“  
(Osvěta americká 22. 12. 1915, č. 23, s. 23)*

Česká trampská píseň prošla vývojem od subkulturních počátků od konce první světové války přes rozmach a částečné začlenění do koncertní scény ve 30. letech a poté spíše utajované přežívání ve 40. a 50. letech až po obrodu a nový rozvoj od počátku 60. let. Jedněmi z prvních věrozvěstů nověji pojatého tramského písničkářství byli bratři Wabi a Miki Ryvolové a jejich spoluhráči z kapely Hoboes. Tento příspěvek pomíjí obecnější okolnosti a kontexty fenoménu tramského hnutí a hudby<sup>1</sup> a zaměřuje se pouze na otázku, čím a proč byla tvorba Hoboes vnímána jako moderní trampská píseň, v čem spočívala její novost oproti produkci předchozích tramských generací. Podklady k analýzám

1. Základní přehled o fenoménu a odkazy na další literaturu podávají encyklopedická hesla (Mácha 1980; Kotek 1997; Opekar 2017), příslušná pasáž z knižních dějin české populární hudby Josefa Kotka (1998: 106–117) a obraz upřesňují a rozšiřují některé novější publikace (Altman 2024; Pohunek 2018).

poskytly publikované notové zpěvníky a nahrávky, rukopisy z archivu pražského Popmusea a ohlasy v tisku.<sup>2</sup>

### **Moderní versus tradiční**

Při výkladu novodobé historie kultury a umění si často pomáháme s označením „moderní“. Jde o případy, kdy inovace určitého typu posunou vývoj ve více attributech současně a odlišení činí relativně výraznější zlom ve vývoji vyjadřovacích prostředků. Následně, zpětně, je pak předchozí éra označena jako tradiční. Rozlišujeme tak např. moderní populární hudbu vůči tradiční populární hudbě. Moderní vzniká od prvních desetiletí 20. století, pokud je ovlivněna, nebo dokonce přímo určena prvky a principy hudby jazzové a taneční hudby, s jazzem příbuzné. Také v rámci vývoje jazzu samotného rozlišujeme jeho moderní etapu, nesenou mladou afroamerickou muzikantskou generací od 40. let 20. století, která zejména v opozici vůči zkomercionalizovanému swingu nastolila radikální rytmické a harmonické novoty, zatímco tradičním jazzem zůstává starší tvorba, ale i ta nová, pokud stylově a zvukově vychází z původních zdrojů a principů. Podobně v okamžiku, kdy dříve lidovější podoby americké country hudby začínají více zapadat do soukolí hudebního průmyslu, jenž pak ovlivňuje i její zvukový ráz, včetně elektrického ozvučení nástrojů, začíná se psát a hovořit, zhruba od počátku 60. let, o moderní country. Nesmí nás přitom mást, že kategorie moderní a tradiční se často prolínají napříč stylově-žánrovými druhy a typy. Tradiční jazz je tradiční jen v rámci vývoje samotného jazzu, ale v rámci širších souvislostí nespadá do okruhu tradiční populární hudby, jako jsou např. opereta nebo dechovka, ale již do okruhu populární hudby moderní. Začteme-li se do podrobnějšího výkladu příslušných hesel věcné části *Encyklopedii jazzu a moderní populární*

2. Dobové nahrávky z nejstarších malých gramodesek a z LP desky *Zvláštní znamení touha* (1981), dva díly autorizovaných zpěvníků *Ryvolovky* (2022) a srovnání se zápisy stejných písní v rukopisném sešitě s notovými záznamy a texty (*Notáč písní T. O. Zlatý klíč*, nedatováno). Rukopisný sešit zapůjčily bývalá manželka Wabiho Alexandra a dcera Karolina Ryvolovy pro výstavu v pražském Popmuseu *RyvoLove* v roce 2023. Výstava je též dostupná online [cit. 2. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://www.popmuseum.cz/vystavy/ryvo-love>>.

hudby (1983) nebo *Slovníku české hudební kultury* (1997), zjistíme, že některé takové výrazy mají již charakter odborného termínu (moderní a tradiční populární hudba, moderní a tradiční jazz), jiné jsou spíše pomůckou pro běžné dorozumění nebo publicistickou praxi. Do druhé, tedy terminologicky zatím nekodifikované kategorie, patří i rozlišení tradiční a moderní trampské písně.

### **Charakteristika tradiční trampské písně**

Muzikolog Josef Kotek analyzoval množství tiskových vydání a nahrávek trampských písní a vysledoval, že hudební složka prvního období vycházela hojně z populární hudby z období po první světové válce, „*ovlivněné jazzem a rytmy nových moderních tanců (foxtrot resp. foxpolka, tango a waltz)*“, a dále z domácí městské zpěvnosti, „*zvláště z dobového kabaretního a operetního kupletu i ze současně se vyhraňující lidovky. Melodickým duktem, snadnou zpívatelností i formálním uspořádáním (obvykle 16 taktů verze + 32 taktů refrénu, někdy jen sám refrén) se trampská píseň v podstatě shodovala s písněmi dobové populární hudby. Ve srovnání s lidovkou dávala ovšem trampská melodika přednost pohybu ve větších vzestupných i sestupných intervalech. Časté bylo rovněž uplatňování mollové melodiky, která se tu stávala účinnou nositelkou romantického sentimentu nebo vzrušené baladičnosti. Oblibě sentimentálních nálad odpovídalo též zvýšené užití volného taktu tříčtvrtěčního (valčík, waltz) a čtyřosminového (tango)*“ (Kotek 1998: 114–5).

Od šlágrové produkce se dle J. Kotka trampská píseň odlišovala převahou tónin s křížky, opodstatněných laděním strunných nástrojů. A pak zejména specifickou tematikou a jazykem textové složky. „*Východiskem se tu zprvu stávaly české texty k dobově známým americkým šlágrům.*“ (Kotek 1998: 115) Později, zejména s rozmachem trampských osad, se rozvíjí vlastní tvorba a „*písně oslavující lásku, přírodu, kamarádství a pospolitý osadní život. Spolu s nimi ovšem i sentimentální žaloby na citová zklamání a nepřízeň osudu*“ (tamtéž: 115–116).

V rozporu s uvedenou charakteristikou není ani etnolog Karel Altman (2024) v zatím nejnovější monografii věnované trampingu,

založené zejména na důkladném studiu memoárové literatury a publicistiky. Zprostředkovaně cituje – též prostřednictvím starších brožur typu *Kroniky trampské písničky* sestavené Zbyňkem Máchou v roce 1967 – zdroje, které připomínají též počáteční české textování písní francouzských nebo ruských (Altman 2024: 468) a od 30. let nejvíce americké lidové písně, nesené často filmovým příběhem. Připomíná též témata námořnická či indiánská i začleňování písní junáckých. Jako typická témata vypočítává přírodu, dobrodružství, lásku, kamarádství a postavy Divokého západu (tamtéž: 469). Rovněž kořeny hudebního stylu popisuje Altman (tamtéž: 468) ve shodě s Kotkem, jen upřesňuje, opět pomocí citací, vývoj nástrojového vybavení prvních trampů. Připomíná „hospodské“ nástroje jako tahací harmonika a ozembouch, které dle některých pamětníků předcházely strunným nástrojům, k nimž zpočátku častěji patřily housle a mandolíny, zatímco kytara převládla později, od konce 20. let (tamtéž: 475).

Na rozdíl od souvislostí s městským folklorem žádný ze zdrojů nezmiňuje vliv domácí lidové hudby na trampskou píseň. Tato naopak od 30. let prorůstá do profesionální scény, kdy začínají být také vydávány čtyřhlasé edice trampských písní (Kotek 1998: 15). Koncem dekády zde probleskují první vlivy swingu: „*Do poněkud ochabující zpěvnosti vnášela přitom mladá generace už i ohlasy začínajícího swingu. Za součinnosti předních swingových kapel se ze známých melodií takto také mezi trampy uplatnila např. píseň Leopolda Korbaře ‚Je na Západ cesta dlouhá‘ (brzy během nacistické okupace a pak i za vlády komunistů ovšem podvkráte zakázaná), Rudy Jurista ‚Letí šíp savanou‘, Jiřího Traxlera ‚Jedu nocí se svým koněm sám‘ (vše 1939).“ (Tamtéž: 112).*

### **Všeobecné povědomí o modernosti Hoboes**

O přiřazení písní skupiny Hoboes k moderní etapě trampské hudby napsal např. již citovaný Josef Kotek: „*Jejich repertoár od vlivů c&w směřoval k vlastní tvorbě moderních trampských písní*“ (Kotek 1998: 339) Podobně Aťka Chmelařová v encyklopedickém hesle o Hoboes píše, že skupina „*interpretuje [...] tvorbu bratří Rylvolů, v 60. letech klasifikovanou jako moderní trampská píseň,*

aby tak byla rozlišena od tradiční trampské písně“ (Chmelařová 1990: 199). I heslo ve všeobecně dostupné Wikipedii začíná slovy „Hoboes byla česká moderní trampská skupina...“<sup>3</sup>

Oficiální hudební publicistika se přitom označení „moderní trampská píseň“, na rozdíl od „moderní country“, vyhýbala. V *Melodii*, hlavním československém časopise o populární hudbě, se vyskytuje jen mizivě a s odstupem. František Horáček píše v recenzi III. folk & country festivalu, že „moderní country nemá u nás kromě zavedených profesionálních kapel širší základnu. Tu však zase mají skupiny, prosazující cosi jako moderní trampskou píseň“ (Horáček 1972). Stejný autor až v roce 1982 v dlouhém portrétu, jehož součástí jsou rozhovory s oběma bratry, použije výraz bez onoho „cosi“, jen když bratry cituje: „...daleko větší klasik a průkopník moderní trampské písně je prý Kapitán Kid.“ (Horáček 1982: 174) To jeho kolega Jaromír Tůma se ve stejném ročníku časopisu od označení přímo distancuje: „Termínu ‚moderní trampská píseň‘ neholduji.“ (Tůma 1982)

V samotné trampské komunitě však probíhaly odsudky jakýchkoli novot a ostré polemiky. Miki Ryvola se k nim vrátil v pozdějších rozhovorech:

„V poválečných letech jsme byli u zrodu takzvané moderní trampské písně a stali jsme se představiteli nového proudu v téhle trochu okrajové oblasti české muziky. Naše písničky překvapivě získaly – i přes odpor ortodoxních zastánců tradičních ‚trampáren‘ – velký ohlas, některé doslova zlidověly. Sami dodnes tak úplně nechápeme, jak k tomu došlo. Byli jsme ve své tvorbě docela jiní než autoři trampské klasiky, i když jsme jejich písně znali, uměli, respektovali a s gustem je hráli a zpívali. Naše věci byly o současných mladých lidech, bez sentimentu a bez manýr. Stará garda nás za to neměla příliš v lásce a kolem naší muziky a Hoboes v šedesátých letech zuřily lité boje, některé přestřelky trvají dodnes. Asi až historie tenhle trochu komický souboj rozsoudí.“ (Vlček 2022)

3. „Hoboes.“ *Wikipedie* [online] [cit. 2. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Hoboes>>.

„Mou hudební láskou byla i lidová muzika. Jako dítě jsem chodil do dětských sborů. Ale milovali jsme především Voskovce, Wericha a Ježka. Brácha měl na šelakových deskách také Glenna Millera a další americké big bandy. Potom začal sám hrát v malých kapelách swing a to mě samozřejmě ovlivňovalo.“ A o pár odstavců dál, už o vlastní hudební produkci: „Úplně přirozeně jsme hráli swingově. A protože jsme zpočátku ještě neměli vlastní repertoár, přehrávali jsme si Ježka a zpívali Kainarovy texty na swingové standardy. Swingovali jsme automaticky, měli jsme tam synkopy. A tím pádem se na nás tradiční trampové vrhli, že z toho děláme bigbít.“ (Tesař 2016)<sup>4</sup>

Miki Ryvola tedy sám použil spojení „tradiční trampové“, čímž se vůči nim vymezil jako představitel trampské kultury moderní, jiné než jakou vytvářeli autoři trampské klasiky. Přiznává přirozenou silnou inspiraci swingem, písněmi Jaroslava Ježka a Josefa Kainara, swingování, synkopování. Uvádí i spojitost s rockem (bigbitem), ale spíše přisuzovanou zvenčí, aniž by se s touto souvislostí ztotožnil.

Další doklady o zdrojích, které ovlivnily oba bratry Ryvolu, zprostředkoval např. Stanislav Motl (1995: 52):<sup>5</sup> Miki v jeho podání vzpomíná na „zpěvy vanové“, kdy otec Josef Ryvola, technický úředník, ale zároveň sokolský cvičitel (v Sokole působila i jejich maminka) v koupelně s oběma syny zpíval – zde je možné spatřovat kořeny jejich záliby a umu ve vícehlasém zpěvu. Dále se zde dozvídáme, že oba bratři nejprve chodili do houslí, ale brzy přešli ke kytarě, na niž se učili sami. Wabi se jako člen početného hudebního souboru Spojených oceláren Kladno s názvem Siréna stal jeho druhým dirigentem a sbormistrem. Motl za Wabiho Ryvolu tlumočí: „...v rámci mamutího souboru vytvořil malý orchestr, který hrál swing a hlavně černošské spirituály.“ (Tamtéž) Na jiném místě pak dodává, že Wabi „ve volných chvílích četl *Londona, Hemingwaye, Dostojevského*.“ (Motl 1986)

4. V recenzi CD Mikiho Ryvolu & orchestru *Tunel jménem čas* (2016) pro Rádio Proglas Milan Tesař cituje úryvky ze svého staršího rozhovoru pro bluesový časopis *Crossroads*.
5. Dostupné též z <<http://www.boko.cz/wabi/>> [cit. 2. 9. 2024].



## Světlé podněty v temných 50. letech

Bratři Ryvolové se narodili v Kladně – Mirko, s pozdější přezdívkou Miki, dne 12. 4. 1942, Jiří, s pozdější přezdívkou Wabi, dne 4. 4. 1935 (zemřel 28. 2. 1995). Důležitým mezníkem v jejich životech byl rok 1956: Mirko se stal zakládajícím členem trampské osady Zlatý klíč, kolem níž se později seběhly důležité hlavní hudební události, v letech 1956–1960 studoval Střední průmyslovou školu keramickou v Bechyni, kde se mj. seznámil s Karlem Krylem (který studoval zde 1958–1962). Ve stejném roce zemřel otec obou bratrů a Jiří musel nastoupit vojenskou službu u pomocných technických praporů (PTP). Členem osady Zlatý klíč se proto stává až po návratu z vojny v roce 1960.

Jaké další podněty v době dětství a dospívání obou bratrů byly k máni v podobě knížek nebo filmů v kinech? Západních snímků bylo po roce 1948 samozřejmě pomálu, ale leckdo mohl ještě stihnout vidět western *Sedmá kavalérie* (americká premiéra 1941, česká 1947) nebo český film pro mládež z prostředí skautských vodáků *Na dobré stopě* (1948, premiéra 1949, avšak vzhledem k novému zákazu skautingu již např. v Praze promítání povoleno nebylo).<sup>6</sup> Sovětská kinematografie se rovněž snažila dodávat filmy s dobrodružnou tematikou, v kinech u nás např. běžely snímky *Příhoda v tajze* (1953, česká premiéra 1954), *Nebezpečné stezky* (1954, česká premiéra 1955), *Plavba na Grumant* (1954, česká premiéra 1955). Ojediněle byly uvedeny filmy s Jeanem Maraisem, Gérardem Philipem, koprodukční filmy *Africká královna* nebo *Mzda strachu* a samozřejmě mohly zaujmout také některé nové české filmy, například z dílny cestovatelů Zikmunda a Hanzelky, od roku 1955 Zemanova *Cesta do pravěku*, Pojarův dětský film *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (obojí 1955). Zfilmované Mayovy příběhy o Vinnetouovi a Old Shatterhandovi byly uváděny od roku 1964.

V roce 1954 byla založena edice Státního nakladatelství dětské knihy (pozdější Albatros) „Knihy odvahy a dobrodružství“. Po povinném sovětském začátku (Boris Polevoj a *Příběh opravdového*

6. Údaje o premiérách filmů pocházejí z Česko-Slovenské filmové databáze (<https://www.csfd.cz/kino/premiery/>).

člověka) se zde začaly objevovat i české překlady starších a novějších západních autorů dobrodružné literatury: knihy Julese Vernea, *Poklad na ostrově* Roberta Louise Stevenson (1954), *Bílý tesák* Jacka Londona (1954), díla Marka Twaina či Karla Maye, *Hrdinný kapitán Korkorán* Alfreda Assollanta (1955 a znovu 1957). Ačkoliv k jejich vlivu nejsou dochovány přímé výpovědi, důkazy můžeme nalézt v samotné tvorbě. Např. píseň Wabiho Ryvolvy *Samota* z roku 1965 obsahuje verš *A tak vždy zůstaneš sám a koláč medový za tebe sní kapitán Korkorán*. Samotná přezdívka Jiřího Ryvolvy je zřejmě odvozena z románu *Lovci vlků* Jamese Olivera Curwooda z prostředí lovců a traperů kanadských pustin, s výraznou postavou indiánského chlapce Wabiho (česky vydáno 1926, 1927 a 1933). Podobně název trampské osady, z níž vzešli Hoboes, inspirovala dětská dobrodružná knížka o dvou statečných chlapcích a pokladu zesnulého zlatokopa *Srub u Zlatého klíče*, kterou napsal Miloš Kocourek pod pseudonymem Michael Bernard (první vydání 1947). Pro představu jak silně bylo dětství bratrů prostoupeno prózou i poezií, připomeňme ještě jednu citaci Mikiho Ryvolvy: „*Od dětství jsem žil obklopen knihami, táta byl velký knihomol a brácha rovněž. V pokusech o povídky či poezii jsem popsal hromady papíru a svět knížek mě provázal celý život, téměř třicet let jsem pracoval v nakladatelství jako tiskový a výtvarný redaktor; nakonec i moje dcera vystudovala knihovnictví a s pozitivem pracuje jako knihovnice. Na škole v Bechyni jsme měli štěstí na skvělou profesorku Čechovou, její hodiny češtiny a literatury jsme milovali.*“ (Vlček 2022)

Oběma bratrům v psaní písni pomáhala jejich průběžná drobná prozaická a ilustrátorská praxe, od roku 1965 přispívali do různých časopiseckých rubrik. Počátky novějšího uchopení trampské písně u bratrů Ryvolů začalo celkem logicky úpravami těch starších, jak dokládá vzpomínka Wabiho: „*Zpívali jsme repertoár Osvobozeného divadla, Půl párku a tak... Potom došlo na kovbojárný, ale u těch jsme nebyli spokojení s texty, už jsme mysleli jinak. Nejdřív jsme naráželi na odpor zastánců tradice, když jsme si staré věci upravili do jiných rytmiů a harmonií. Později z toho logicky vyplynulo, že jsme to začali se skládáním zkoušet sami.*“ (Motl 1995: 53)

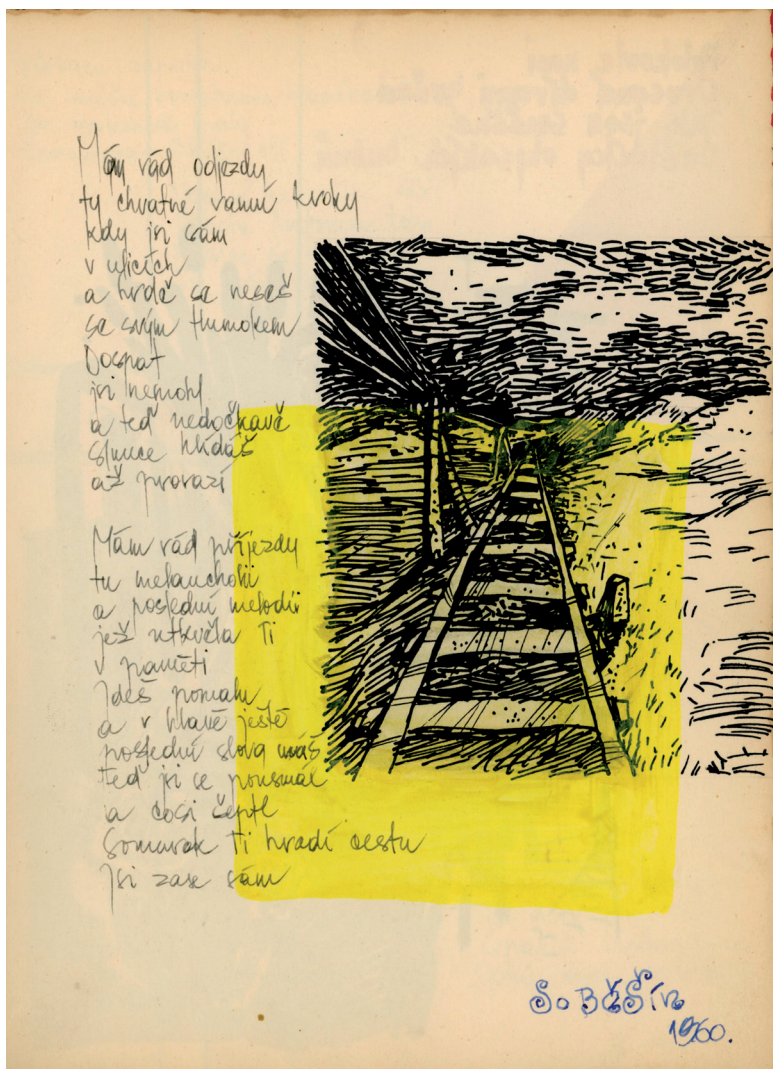
## Modernost písňových textů Hoboes

S vědomím obsahu předchozích citací a po důkladném poslechu a pročitání textů můžeme konstatovat několik rovin, ve kterých se texty písní Hoboes odlišují od starších trampských písní. Je to zejména civilní zpracování a podání vyhýbající se sentimentu a manýrám, s vyústěním do pocitu poetického, legračního nebo morbidního a dále přirozeně drsný jazyk, nevyhýbání se obecné češtině, jejíž výrazy však často stojí vedle poetických metafor a metonymií. Příkladem může být nejslavnější píseň Hoboes *Bedna od whisky*, zachycující situaci a myšlenky odsouzence těsně před popravou: obecnou češtinu („fóry nejdou přes pysky“, „štreka daleká“, „štípнул koně“...) střídají metafory a metonymie (kravata, obojek a laso ve významu oprátky, soudce lynč ve smyslu nezákonného lynčování, dlouhý schody do nebe a štreka daleká jako pomalé umírání).

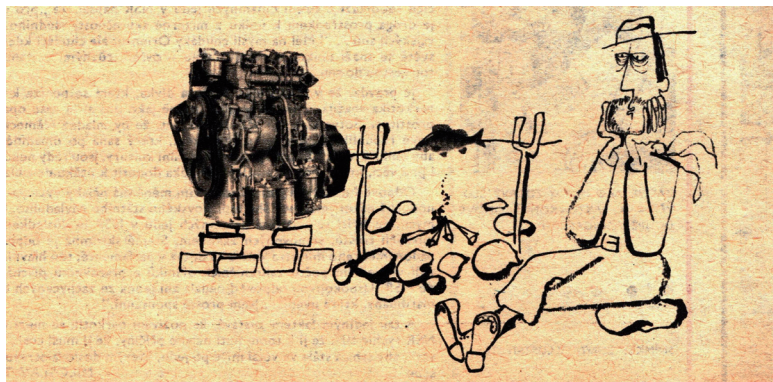
Další charakteristickou rovinou je velmi široký tematický záběr, který se rozhodně, až na výjimky, odklání od původního lpění na Divokém západu či kanadských řekách směrem k obecněji vnímané přírodě a postavě tuláka bez stálého zaměstnání (hobo), k realitě dnešního světa a dokonce i městského prostředí (*Proklatá fordka*, *Tereza /Osamělý město/*, *Poslední Jumbo Jet*).

Písně se sice hemží trampskými a vlakovými motivy, ale zároveň tyto motivy přesahují. Častou postavou je právě „hobo“, posunutý od původního amerického bezdomoveckého významu k přitažlivější podobě tuláka, jenž nejčastěji cestuje načerno železnicí a který si hlavně užívá svobodu – svobodu volby, pohybu a rozhodování o vlastním, byť často ne zcela radostném osudu.

V poetice obou bratrů přitom můžeme nalézt odlišnost. U Wabiho Ryvolvy jde o vcítění se do osudu svobodného tuláka buďto v roli subjektu („Nejvíc mě mrzí, že nemám už, kam bych šel“ – *Hobo a pes*), nebo v oslovení („A tak se touláš trávou spálenou, nevíš, jak rozloučit se s létem“ – *Hejno vran*). U Mikiho Ryvolvy jde častěji spíše o metaforu, např. o nepřímé pojmenování někoho, kdo marně hledá lásku (slepí tuláci v písni *Noc královný Kristiny*). Podobně když zpívá Wabi o vlaku a tunelu („Píšťala řve a tunel před tebou“ – *Hobo*), zpívá o představě životní situace



Moderní romantismus Wabiho Ryvolý – kresba z jeho z rukopisného skicáku (1960).  
Soukromý archiv rodiny Ryvolovy



*Moderní sarkasmus Mikiho Ryvoly.  
Rubrika Táborový oheň. Mladý svět 1964, č. 47, s. 6*

skutečného dopravního prostředku a stavby, zatímco pro Mikiho mohou stejné motivy vlaku a tunelu posloužit jako metafora o cestě životem, ubíhajícím čase a stárnutí („Písničky a šťastný míle na tuláckej pas už spolkla díra kamenná, tunel jménem Čas“ – *Tunel jménem Čas*). Konečně tam, kde u Wabiho najdeme motiv smrti pojednán prostřednictvím realistické poetiky („Můj chlap tady v hlíně tvrdě spí, má podrážky vobě děravý“ – *Mrtvej chlap*), u Mikiho vnímáme sarkastickou nadsázku v podobě jakéhosi hororového písňového komiksu („Nikdo lístky nepohlíží, s brzdou je to zrovna tak, s pavučinou místo kouře jede nocí mrtvej vlak“ – *Mrtvej vlak*).

Cítíme tedy jednoznačně, že na rozdíl od trampských písní dřívějších dekád je výpověď obou bratrů více osobní. Nepopisovali vnímané jevy a situace jako takové, ale zpívali více o svém vztahu k nim. Jejich písně vznikající v průběhu 60. let již nesly známky folku, byť slovní inventář zůstal trampský, folk jako žánr ještě nebyl u nás definován a folkové písničkářství teprve čekalo na svůj rozvoj.

## Zvuková modernost Hoboes

Novost zvukové stránky písní Hoboes stručně vystihl jejich současník Jiří Mika: „*K tvrdému zvuku gibsonů obou bratrů se přidaly rafinované basové figury Pedrovy španělky*“ (Mika 2009: 34) Kytary typu Gibson se dvěma podlouhlými rezonančními otvory, podobného tvaru a umístění v ozvučnici jako u houslí, byly v 50. a 60. letech obvyklé v jazzu a populární hudbě. V trampském kontextu vyznívaly jako novota. Ačkoli zvuk zůstával čistě akustický, ostřejší souzvuk dvou nástrojů s kovovými strunami, s akordickým doprovodem a hranými vybrnkávanými sólovými figurami posouval sound blíže ke kapelám elektricky ozvučeným. Zmíněný Pedro – Jindřich Pitra, spoluzakladatel osady Zlatý klíč, byl dle svědectví Jiřího Miky zároveň zručným baskytaristou kladenského tanečního orchestru, hrajícího na místních čajích. Tato průprava i hodiny kytary v kladenské lidové škole umění se jistě promítly do kvality a rázu jeho vybrnkávaných basových figur, které ovšem v Hoboes hrál zásadně jen a pouze na akustickou kytaru, nikoli na baskytaru. V jeho případě se jednalo o tzv. jumbo, tedy nástroj určený opět pro kovové struny, se zvětšenou spodní částí těla s širšími luby, vyznačující se tak lepší odezvou při basových frekvencích. Dalším kytaristou skupiny byl Miroslav Navara a zvuk samozřejmě významně dotvářel vícehlasý zpěv s ženskými vokály. Skupina měla okruh spolupracovníků i na další nástroje, např. na balalajku nebo flétnu, a stabilním hostem byl zručný sólový kytarista Bohumil Sýkora, jinak též renomovaný odborník na zvukovou techniku. Do studia byli na nahrávání dle potřeby zváni další hráči, např. na kontrabas nebo banjo. Hudebníci vystačili se standardním ozvučením s jedním mikrofonom pro nástroj a druhým pro zpěv. Velmi citlivě uměl zvuk skupiny vyladit hudební režisér českobudějovického rozhlasového studia Miroslav Vaverka.

Nahrávka a notový zápis jedné z nejstarších písní – *Hejno vran* (1962) – začíná introdukcí s ohýbanými kytarovými tóny připomínajícími beatové skupiny raných 60. let, kterým učarovali britští Shadows, a pokračuje valivým doprovodným beglajtem s tahem rychlejšího blues. Podobně známá píseň *Dlouhá cesta* (1965) má kvazi beatovou kytarovou introdukci a mezihry, aby však vlastní



*Sbor trampské osady Zlatý klíč, už tehdy s gibsonkami, v Lucerně 1. 11. 1963. Wabi Ryvola první zleva, Miki Ryvola pátý zprava, v popředí též Miroslav Navara a Hana Homolková alias Bandita. Zdroj: Sbírka Miroslava Navary v Regionálním muzeu v Jílovém u Prahy*

průběh písně ubíhal v rytmu spíše swingovém. V závěru písně pak kytarové vyhrávky intonačně kloužou pod tónem v duchu blue notes. I zde zvuk a styl evokují raný český big beat přelomu 50. a 60. let, který byl ještě pod přirozeným vlivem boogie woogie a western swingu, jak tomu bylo např. u skupin Komety, Samuels Band, FAPS, Sputniki, Synkopy 61. Obdobným účinkem působí i sólová kytara na nahrávkách *Rezavý šporny* (1969) nebo *Volání* (LP *Písně Wabiho a Mikiho* 1999 – zde již namísto Hoboes hraje studiová sestava). Oproti takto znějícím studiovým nahrávkám<sup>7</sup> vykazují živé nahrávky z let 1968–1986 (*Hoboes Live* 1998) samozřejmě jednodušší aranže, nicméně rytmický tah tím ochuzen není.

7. K poslechové analýze posloužily, není-li uvedeno jinak, zejména EP *Hrají a zpívají skupiny Scarabeus a Hoboes*, 1969 a *Zvláštní znamení touha*, 1981.

## Rytmická modernost Hoboes

Ačkoliv Hoboes nepoužívali bicí nástroje nebo perkuse, jejich herní styl působil překvapivě svižným a podmanivým rytmickým pulsem. Měl tah nejen swingový, ale jak už bylo naznačeno, někdy až bluesový a rockový. V písni *Vožralej vlak* (1970)<sup>8</sup> je pak vlakové tuláctví zhudebněno v duchu vysloveně rock'n'rollovém. Rytmus určovaly kytarové beglajty společně s vybrnkávanými vysokými i basovými kytarovými figurami a také drobení zpěvních frází do tvrdošíjně opakovaných osmin či šestnáctin, přičemž často slyšíme kontrast mezi pomaleji plynoucími tóny verzí a rychleji traktovaným refrémem. Výraznými příklady tohoto jsou jak raná valčíková *Cesta na Island* (1965), tak i pozdní *Drátěný ohrady* (1982).

2. sloka – horní hlas  
1. sloka – spodní hlas

C D7 G

stí - ny, co do hro - bu zvou tě, ten tře - sou - cím hla - sem mi za prav - du dá.  
trá - va, když na ně jsme šáh - li, hned pa - da - ly na zem, to člo - věk by zdech'.

C G

Ref. Ne - chci o něm sly - šet, ne - chci ni - kdy vi - dět is - land - skej kraj, můj še - di - vý vla - sy mi

Konec verze a začátek refrénu písně *Cesta na Island*<sup>9</sup>

Některé písně dokonce začínají motivem, který lze vnímat jako rockový kytarový riff, procházející, přímo nebo latentně, celou skladbou. Typickým příkladem je *Jarní kurýr* (1967) a sestupná rytmizovaná kvarta v kytarovém úvodu:

Gr. >

simile

Úvodní riff písně *Jarní kurýr*

8. Píseň je vydána např. na CD *Wabi Ryvola. Master Series* (Venkov Records, 1998). Live verze viz <<https://www.youtube.com/watch?v=5YkPgJdsLg>> [cit. 1. 10. 2024].
9. Za svolení extrahovat krátké ukázky ze zpěvníků děkujeme vydavatelství Super Noty.



Estetický účín takového riffu není jiný než např. úvodního baskytarového riffu písně skupiny Queen a Davida Bowieho *Under Pressure* (1981). Jde opět o sestupnou kvartu, jen rytmicky jinak traktovanou:



Úvodní riff písně *Under Pressure*

Riff Queen však vznikl mnohem později, podobně jako většina slavných hardrockových riffů. Na Hoboes tak můžeme nahlížet i jako na průkopníky neswingových kytarových riffů, které posouváním na další harmonické funkce prolínají jako rytmický motor celou písní.

Odlišným příkladem je píseň *Tak už mi má holka mává* (1972). Začíná (a končí) ozvláštňující citací barokního *Bourrée* J. S. Bacha a rytmické plynutí pak následuje jako kontrast, který vyvrcholí výbušným střídáním sóla a sboru ve zpěvu refrénové části na 1. a 3. době čtyřdobého taktu (s textovým sloganem *Tak jed'! - Jed'! - Jed'!*).

Hudba a slovo si v písních Hoboes nepřekážejí, kolize rytmu hudby a textu nastane jen výjimečně (v posledně citované písni např. ve verši *Smutek je šátek o – samění*) a nepůsobí vysloveně rušivě. Texty v naprosté většině případů plynou hudbou přirozeným spádem, v podstatě jako běžná hovorová mluva, v hiphopovém slangu bychom řekli, že mají „flow“.

Až do druhé poloviny 60. let bývalo takřka povinné přisuzovat publikovaným písním sounáležitost s určitým tancem a s ním asociovaným tempem. Řada starších písní Hoboes takto nese zařazení „foxtrot“, „tempo di foxtrot“, „tempo di rumba“, „tempo di slow fox“, „a la rumba“, „a la tango“, někdy dokonce „rock“. Oblíbené a časté bylo střední pohodové „tempo di beguine“. Výjimkou nebyla ani ironizující označení „a la d'as“, „tempo di kůň“ nebo „tempo di vlak“, které konvenovalo s častou tematikou písní i s pravidelným rytmickým pulsem jedoucího vlaku.

## Harmonická modernost Hoboes

Překvapivě bohatý je harmonický průběh většiny písní Hoboes. Nejedná se o písně na tři akordy. Účinné střídání dur a moll akordů v průběhu jedné písně – např. mollová verze a durový refrén – vnímáme i u tradičních tramských písní (např. *Vlajka*, 1929, z níž se později stala tramská hymna) a u souběžně poznávané americké country hudby (např. *Jim Bridger* Leona Payna, 1961), jejíž nahrávky s českými texty však vznikly až v letech 1969 (Jiří Grossmann) a 1971 (Greenhorns). V písních bratrů Ryvolových jde však o akordickou hojnost až extrémní. S trochou nadsázky můžeme konstatovat, že skoro na každý takt případně akordická změna, výjimkou nejsou takty se dvěma různými akordy. Mollové verze a kontrastní durové refrény slyšíme např. v písních *Bedna od whisky* (1968) nebo *Odjíždím* (1971), na durových akordech založené verze a naopak refrén na mollových vnímáme např. v písních *Vrbový houštiny* (1967) nebo v *Songu abonenta jihozápadní dráhy* (1975). Příkladem barevně efektního střídání durových a mollových akordů v průběhu celé písně je opět výše zmíněná *Tak už mi má holka mává*: výchozí tónika (e moll) se střídá se subdominantou mollovou (a moll) i durovou (A dur) a ta přechází do akordu na šestém stupni (C dur) a z ní do durové podoby tóniky (E dur), odkud následuje přechod k refrénu v paralelní durové tónině (G dur) k výchozí mollové tónice. Nejde přitom o samoúčelné množení akordů, ale o efekt vzrušivého rozvoje a přechodů v rámci průběhu písně.

Samozřejmostí jsou u Hoboes zvětšené a zmenšené akordy a souzvuky s tercií posunutou na kvartu (akord s označením Sus 4), které zřejmě vznikaly jako přechody od jednoho akordu k druhému. Rukopisný pramen totiž tyto složitější akordy neobsahuje (*Notáč písní T. O. Zlatý klíč*, nedat.), zatímco dochované nahrávky i komerčně vydané notové prepisy písní ano (dva díly zpěvníku *Ryvolovky* 2022). Bratři Ryvolové tedy zjevně uvedené akordy hráli bez potřeby je přesně zapisovat nebo pojmenovat. Jiří Mika mj. tlumočil vyjádření Mikiho Ryvoly o tom, jak se s bratrem bavili „špiněním“ písní, tj. v experimentování s akordickými hmaty na kytaru podle toho, jak nezvykle výsledek zní.<sup>10</sup> V písních se tak vedle ve swingu

10. E-mailová korespondence J. Miky s autorem článku ve dnech 4.–8. 11. 2024.

běžných zmenšených a zvětšených akordů či zahuštěných akordů s přidanou sextou vyskytují i velmi neobvyklé souzvučky, přeepsané do vydaných zpěvníků následujícím způsobem:



*Introdukce Hobo – akord G zvětšený s přidanou nonou*



*Konec mezihry písňě Tunel jménem Čas – akord Fmaj7 se sníženou kvintou*

Jedním z nejvýraznějších následovníků dále rozvíjejícím tyto principy, např. hojně užívání akordů s přidanou sextou a s velkou septimou, byl Wabi Daněk. Typickým příkladem je trampská hymna moderní éry z jeho pera – *Rosa na kolejích* (1974).

Zajímavým harmonickým jevem písni Hoboes je také občasný výskyt durového akordu na sníženém 7. stupni, který by v hudební nauce o starých církevních modech odpovídal tzv. mixolydickému modu. Ve výše zmiňované písni *Tak už mi má holka mává* se jedná o akord F dur v refrénu usazeném jinak v tónině G dur. Už ale i v refrénu písňě *Hobo* z roku 1965 slyšíme akord B dur v rámci melodie probíhající v tónině C dur:



*Část refrénu písňě Hobo s durovým akordem na sníženém sedmém stupni*

Pozoruhodné je, že podobné postupy můžeme nalézt v produkci beatových skupin anglického Mersey soundu. U Beatles např. v písni *A Hard Day's Night* (1964), *You've Got to Hide Your Love Away* (1965) nebo *With a Little Help from My Friends* (1967). Antonín Matzner uvádí jako možný zdroj u Beatles, vedle neznalosti učebnicové harmonie, jejich zkušenost s anglikánskými duchovními

zpěvy „včetně církevních stupnic a vokálních forem lineárního vícehlasu (Matzner 1983, 1983b a 1986). Původ podobného harmonického myšlení u Hoboes nelze přesně určit, hudební cítění bratrů Ryvolových každopádně nemůžeme odtrhnout od všeobecného povědomí o nově přicházejících hudebních podnětech prostřednictvím zahraničních rozhlasových stanic, občas dovezených gramodesek a hudebnin, muzicírování ostatních vrstevníků nebo od modernějšího obsahu nových českých rozhlasových pořadů *Houpačka* (od 1964), *Mikroforum* (1965) nebo *Pozor, zákruta!* (od 1962).

Důraz na souzvuky hlasů v trampském zpěvu byl důležitý už ve 30. letech, většinou ale šlo zřetelnou hlavní melodii a doprovodné hlasy. U zpěvních aranží Ryvolů je často obtížné určit, který hlas vícehlasé aranže máme pokládat za ten hlavní. Nejde samozřejmě o polyfonii v renesančním slova smyslu, jen vnímáme, že hlasy sboru zde mívají nosnou lineární zpěvnou linku každý zvlášť. Ve srovnání např. se skupinou Spirituál kvintet, kde byly vícehlasé zpěvy důsledně odvozené z afroamerického vzoru nebo z domácích historických pramenů, má aranž společných zpěvů Hoboes méně stylově čistou, ale zároveň více svébytnou podobu. K souhrnu často zmiňovaných inspirací (swing, Ježek, Šlitr a Suchý, z malé části též rock a country), musíme připomenout i zkušenost bratrů s klasickým sborovým zpěvem, v případě Wabiho Ryvolovy dokonce s řízením takového sboru.

### **Místo závěru: mezi popěvkem, pop music a šansonem**

Ačkoliv se Ryvolové od jakýchkoliv souvislostí s běžnou populární hudbou distancovali, najdeme v jejich repertoáru i překvapivé pop-kulturní přesahy. Řadu písní bychom si mohli představit – v jiné aranži a v podání profesionálních zpěváků populární hudby 60. – 80. let – jako součást běžné mediální scény. Potenci posunout kostru písně do dalšího zvukového a stylového kontextu podpořil sám Miki Ryvola, když v roce 2016 souhlasil s úpravami výběru písní pro větší orchestr a nově je nazpíval na album *Tunel jménem Čas*.<sup>11</sup>

11. Miki Ryvola & Orchestr: *Tunel jménem Čas*. Good Day Records, 2016.

Titulní píseň alba je navíc zajímavým příkladem skrytého a zjevně nevědomého přesahu do komerční pop music. Zaměříme-li se na introdukce a mezihry písně, můžeme identifikovat melodický a harmonický průběh obdobný jako u refrénu písně *Já půjdu tam a ty tam*, známé z podání Heleny Vondráčkové a Jiřího Korna.

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with a guitar (Gtr.) part. Chords E and G#m are indicated above the staff. The second staff is in the same key signature and features a more complex melodic line with chords E7, A, and Am indicated above it.

*Introdukce a mezihry písně Tunel jménem čas*

The image shows two staves of musical notation for piano. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with piano accompaniment. Chords G, Bm, G7, C, and Cm are indicated below the staff. The second staff is in the same key signature and features a more complex melodic line with chords Am7, D7, and G indicated below it.

*Refrén písně Save Your Kisses For Me / Já půjdu tam a ty tam*

Vznik písně *Hoboes* je dle *Zpěvníku Ryvolovky* (2022: 62) datován 5. 2. 1977. Hit Vondráčkové a Korna byl dle supraphonline.cz natočen 16. 12. 1976. Pravděpodobně zněl často z rozhlasu, televize, v obchodních domech a podobně, v normalizačním československém mediálním prostředí tak nebylo před nahrávkou úniku a podvědomě se mohla uložit i do paměti Mikiho Ryvolvy. Jde o Zdeňkem Borovcem otextovaný zahraniční hit *Save Your Kisses for Me* autorů Martina Lee, Tony Hillera a Lee Sheridena, s nímž britská skupina Brotherhood of Man vyhrála právě v roce 1976 soutěž o cenu Eurovize. Ryvolova fráze je jinak rytmicky

a zvukově traktována a výsledkem je tak zcela jiná skladba, kterou bychom si v další jiné aranži a v jiném herním stylu mohli představit dokonce třeba i jako jazzrockovou. Nejde tedy o plagiát, i když melodický a harmonický obrys je obdobný.

Písňě Hoboes se v mnohém odlišovaly od trampského repertoáru dřívějších desetiletí v textech, zvuku, rytmu, melodiích a zejména harmoniích. Všechny inovace, které jsme výše identifikovali, vyplynuly z obvyklého generačního posunu, z jiného cítění a z přirozeného vlivu nových inspiračních zdrojů. I přes odpor trampských puristů si písňě Hoboes našly cestu k táborovým ohňům i na festivaly s trampskou hudbou a mnohé v trampském prostředí zlidověly. Některé přesáhly trampský kontext a našly si svou cestu i pro společný zpěv při večírcích a podobných příležitostech. Staly se z nich oblíbené popěvky (mnohdy šlo příznačně o písňě v třídobém taktu): *Tereza, Bál v lapáku, Hejno vran, Bedna od whisky, Ohrada, Dlouhá cesta, Odjždím, Klekání* ad. Mnohé ostatní jsou však pro amatérské hraní a společný zpěv příliš složité: *Noc královny Kristiny, Nedohraná, Smutná bedla jedlá, Sochám brečí dešť na obočí, Břeňhy mé duše, K horám* ad. Některé můžeme dokonce vzhledem k jejich poetice pokládat za novodobé šansony.

Životnímu stylu bratrů Ryvolů se přičilo prosazovat se jakkoli v médiích a zabývat se propagací vlastní tvorby. Řada složitějších a náročnějších písni tak zůstává stranou obecného povědomí, i když měla nebo má potenciál fungovat v různých dalších kontextech.

\* Text vznikl s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378033 (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.)

### **Písemné prameny:**

*Notač písni T. O. Zlatý klíč.* Rukopis notových záznamů a textů písni trampské osady Zlatý klíč, nedat. Soukromý archiv rodiny Ryvolovy.

RYVOLA, Miki 1964: [Karikatura trampa s motorovým rožněm, rubrika Táborový oheň.] *Mladý svět* 6 (47): 6.

RYVOLA, Wabi 1960: Rukopis s kresbou ze soukromého skicáku. Soukromý archiv rodiny Ryvolovy.

*Zpěvník Ryvolovky – Písňě Wabiho a Mikiho Ryvolů.* 1. díl. 2022. Praha: Super Noty.

*Zpěvník Ryvolovky – Písňě Wabiho a Mikiho Ryvolů.* 2. díl. 2022. Praha: Super Noty.

## Zvukové prameny:

- Hoboes Live. Písňe bratří Ryvolů – dosud nevydané nahrávky. Legendy 60. a 70. let.* CD. Sony Music Bonton, 1998.
- Hrají a zpívají skupiny Scarabeus a Hoboes* 1969. EP. Panton, 1969.
- Miki Ryvola & orchestr: Tunel jménem Čas.* CD. Good Day Records, 2016.
- Zvláštní znamení touha. Písňe bratří Ryvolů.* Praha: LP. Supraphon, 1981.

## Literatura:

- ALTMAN, Karel 2024: *Dědictví českého trampingu: vybrané kapitoly z historie a každodennosti svérázného fenoménu.* Praha: Academia.
- HORÁČEK, František 1972: III. folk & country festival. Příliš otevřená náruč. *Melodie* 10 (3): 88.
- HORÁČEK, František 1982: Vyslanci země tří sluncí. *Melodie* 20 (6): 174–176.
- CHMELAŘOVÁ, Aťka 1990: Hoboes. In: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor (eds.): *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby.* Část jmenná – československá scéna. Praha: Editio Supraphon. 198–199.
- KOTEK, Josef 1998: *Dějiny populární hudby a zpěvu (1918–1968).* Praha: Academia.
- KOTEK, Josef 1997: Trampská píseň. In: FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury.* Praha: Editio Supraphon. 945–946.
- MÁCHA, Zbyněk 1983: Trampská píseň. In: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor (eds.): *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby.* Část věcná. Praha: Editio Supraphon. 351–352.
- MATZNER, Antonín 1983: Harmonie. In: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor (eds.): *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby.* Část věcná. Praha: Editio Supraphon. 126.
- MATZNER, Antonín 1983b: Mersey sound. In: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor (eds.): *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby.* Část věcná. Praha: Editio Supraphon. 227.
- MATZNER, Antonín 1986: Beatles. In: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor (eds.): *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby.* Část jmenná – světová scéna. Praha: Editio Supraphon. 95.
- MIKA, Jiří 2009: Trail bratrů Ryvolových. *Kladno Záporno. Kulturní revue pro Kladno* 4 (6): 33–35.
- MOTL, Stanislav 1986: Bráchové ze země tří sluncí. *Signál* 22 (43): 14.
- MOTL, Stanislav 1995: Causa: Jiří Wabi Ryvola. *Reflex* 6 (19): 52–55.
- OPEKAR, Aleš 2017: Trampská píseň. In: HORN, David – PRATO, Paolo (eds.): *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume XI. Genres: Europe.* New York – London – Oxford – New Delhi – Sydney: Bloomsbury Academic. 778–780.
- POHUNEK, Jan 2018: *Století trampingu.* Praha: Národní muzeum.
- TŮMA, Jaromír 1982: Šampión měsíce: amatér. *Melodie* 20 (1): 9.

## Elektronické zdroje:

- „Hoboes.“ *Wikipedie* [online] [cit. 2. 9. 2024]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Hoboes>>.
- TESAŘ, Milan 2016: „Miki Ryvola & orchestr: Tunel jménem Čas (recenze CD)“. *Proglas* [online] 27. 9. [cit. 1. 10. 2024]. Dostupné z <<https://hudba.proglas.cz/noklasik/jazz/miki-ryvola-orchestr-tunel-jmenem-cas-recenze-cd/>>.
- VLČEK, Josef 2022: „Trampská legenda Miki Ryvola: V opravdu drsných písních se vulgarity nevyskytují.“ *Hedliner* [online ] 12. 4. [cit. 1. 10. 2024]. Dostupné z <<https://news.headliner.cz/novinky/trampska-legenda-miki-ryvola-v-opravdu-drsnych-pisnich-se-vulgarity-nevyskytuji>>.

## Summary

### “Ryvology” or How Was the Band Hoboes Modern in the Development of Czech “Tramping” Songs?

Starting in the early 1960s, songs emerged from the Czech “tramping” environment which differ significantly from the tramping repertoire of the previous decades. The Ryvola Brothers Jiří (Wabi) and Mirko (Miki) with their band Hoboes were one of the first such creators. The designation “modern” tramping song was used to refer to this newly-conceived sphere. The article summarises the characteristics of the tramping songs of the earlier period and investigates what groundwork and characteristic elements the Ryvola Brothers’ work carried with it, in order to inspire and fulfil the new designation. We find that not only elements of swing music and of the new Czech little theatre forms (starting with the Osvobozené divadlo or Prague Free Theatre, 1926–1938) brought innovations, but that the new songs were in no way isolated from wider cultural goings-on, including the beat era and contemporary pop music. Attributes of modernity in the new tramping songs were also added in the sound, rhythmic, and harmonic areas, including the content and poetics of their lyrics.

**Key words:** Czech tramping songs, “modern” tramping songs, the Hoboes, Wabi Ryvola, Miki Ryvola



## HNED SE TI BUDU VĚNOVAT ANEB KANTOR JEDNÉ GENERACE

*Milan Zeibert*

„Hned se ti budu věnovat,“ pokynul mi Ladislav Kantor ve dveřích sálu klubu Meloun v Michalské ulici na Starém Městě pražském a vyrazil něco řešit do předsálí. Řešení bylo asi víc, takže k věnování ten večer, kdy jeho skupina C & K Vocal slavila třicet let své činnosti, už nedošlo. Pak jsem C & K Vocal viděl jen na vzdálenost poloviny Václavského náměstí při koncertu *Deset let poté*, ale tam už na pódiu nestál. Přísně vzato, členem skupiny v té době už nebyl, pořad v Melounu, který se jmenoval *Večer pro básníky: Stará kolena: Šrut – Wernisch – Kantor* jen uváděl. Mě ale pořad zajímal, protože právě jeho považuju za ústřední postavu generace, která ovlivňovala mou generaci.

Kdy jsem LP *Generace* slyšel poprvé? Na devítiletce, nebo až na gymnáziu? Každopádně jsem si verš „*Jsmo napůl děti a napůl dospělí, smějem se jenom, když v tom nelítáme sami*“ bral osobně. A když část z dalšího „*Lítáme od zdi ke zdi, jak se nám co zjeví*“ použil Kantor v *Džínách barvy kůže* pro Luboše Pospíšila, nemohlo se mě to netýkat. V té době jsem pořád někde lital, ne sice v džínách barvy kůže, ale v těsně obtažených kalhotách z hnědého dyftýnu. Bohužel mi je máma vyžehlila, čímž byly na stehnech nevratně narýsovány bílé linky, které vzhledem k mé fyziognomii byly ve skutečnosti křivkami.

Ten člověk mě upoutal i vzhledem. Brejličky jako Lennon, dlouhé vlasy taky, ale učesané na stranu. Když se točily *Mimikry*, nejprolhanější z *30 případů majora Zemana*, maskovali Lábuse pro roli Mejly Hlavsy nejspíš podle Kantora. Později vypadal jako Otakar Březina, s kterým by si jako textař symbolista rozuměl. A když promluvil: ani slovo navíc. Muselo to být někdy v roce 1983, kdy jsme na konci koncertu C & K Vocalu v Jednotném klubu pracujících ve městě T. hleděli zbořit sál, aby se skupina vrátila. Přišel sám, stoupl si k mikrofonu, my zmlkli a on sdělil: „Bude píseň!“ Stejnou figuru opakoval před každým dalším předavkem.

Možná to bylo to, co některé popouzelo. Vzpomínám na ironický titulěk *Studentských listů* z roku 1990 „Prezidentův Kantor“ a text v tom smyslu, že Václav Havel poslouchal víc nějakého Kantora z šedé zóny než studenty, kteří přece všechno začali. Jenže Ladislav Kantor, zpěvák, textař, režisér, scénárista, dramaturg, pedagog, vedoucí kanceláře prezidenta republiky, ředitel České filharmonie, dramaturg Prahy – města evropské kultury a člen obecního zastupitelstva v Roztokách, začal všechno už v roce 1964. Tehdy se na vojně potkal s Jiřím Cerhou, s nímž založil soubor ve stylu divadla malých forem, ze kterého se vyvinula druhá nejzásadnější československá vokální skupina. Konečně C & K Vocal začínal stejně jako Spirituál kvintet ve folku a na Portě. V roce 1972 dostal angažmá v nejformovatějším z divadel malých i velkých a zahrál si v *Kytici* a v pásmu *Zuzana v lázni*. A když v březnu 1975 Ferdinand Havlík skupině sdělil, že už pro ni v Semaforu není uplatnění, bylo to to nejlepší, co mohl žoviální swingař udělat.

C & K Vocal se tak ocitl *Na kraji*, jak nazval Kantor jednu ze čtyř vlastních skladeb, které se o dva roky později objevily na zásadním albu *Generace*. Ale už v té době, kdy Havlík pakoval z divadla sbor tisíckrát lepší než cokoli, co mu zpívalo sbory předtím i potom, měli spoluvedoucí Cerha a Kantor nahráno. Díky hudebnímu publicistovi a hlavně náměstkovi firmy Artia Leo Jehnemu, jemuž se skupina líbila už na F & C festivalu na jaře roku 1971, natočila svou *Generaci* nejdřív v angličtině pro zahraniční trh. Album nahrané v roce 1975 vyšlo o rok později a se stejným opožděním následovala i česká verze: natočeno 1976, v prodeji 1977. Od té doby přestala být znalost ústředního sloganu C & K Vocalu „*Kdo je nám blízký, ten možná ocení, že se chcem vyhnout cestám, který jsou všem známý*“ omezena na návštěvníky jejich pořadu v Divadle Ateliér nazvaného ve shodě s titulní skladbou *Generace*.

Skupina se skutečně dokázala vyhnout téměř všemu, co obnášela normalizační pop music. Jen dvakrát nazpívala sbory kolegům ze Semaforu: v roce 1973 pomohla Petru Novákovi k příznivému recenzentskému hodnocení EP desky se skladbou *Dívěnka z duhy*, což byla píseň z pera zmíněného Havlíka a zatím nezminěného Suchého z pásma *Zuzana v lázni*, a ve stejném roce sborovala Karlu

Černochovi ve třech skladbách jeho LP *Popelky*. To jsem ale neměl odvahu si poslechnout, abych si nezkazil dojem.

Nerad bych přišel o iluze spojené s albem *Generace*, které jsem ještě před prvním poslechem omámeně obracel v rukách, protože se mi líbil obal s fotografiemi skupiny včetně doprovodných muzikantů. Na přední straně obalu tak stojí zleva doprava Ladislav Kantor, Luboš Pospíšil, Jiří Cerha, Milena Červená, Helena Arnetová a Petra Janů. Na zadní straně odleva a zepředu dozadu kytarista Ota Petřina, saxofonista Jan Kubík, baskytarista Vladimír Kulhánek a úplně vzadu otočený zády možná kytarista Pavel Fořt, možná klávesista Pavel Větrovec, nebo taky bubeník Anatoli Kohout, protože i ti byli členy studiové skupiny Labyrint. Uprostřed se siluetou vodojemu za zády zpěvačky, mezi nimiž už není Petra Janů, takže ta třetí je nejspíš Zdena Adamová, která je na obalu uvedena jako host. V pravé části fotografie Vladimíra Mertvy zblízka Kantor s kytarou, ještě blíž Pospíšil bez ní a v horním rohu tvář Jiřího Cerhy. Na fotografii nejsou, ale na desce si zahráli flétnista Jiří Stivín, klávesista Martin Kratochvíl, jako další klávesista hudební režisér Jan Spálený, varhaník Petr Dvořák, perkusista Jiří Tomek, baskytarista Vladimír Padrůněk a bubeník Vlado Čech. A protože u této desky je každé jméno důležité, producentem, což se tehdy opisovalo výrazem „spolupráce na realizaci“, byl Hynek Žalčík.

Nedalo mi to a autora fotografie jsem se po sedmačtyřiceti letech dotázal a dozvěděl se, že otočený zády byl náhradník za nedostavivšího se muzikanta a že se fotilo na pláni za letištěm Kbely. Věž v pozadí ale není kbelský vodojem, ten znám, snad by to mohl být komínový vodojem ve vysočanské Pragovce.

Potom jsem si desku pustil. Obsahovala sedm delších skladeb. Úvodní z obou stran byly známé z ceněného LP skupiny *Flamengo Kuře v hodinkách* z roku 1972. *Flamengo* pak přestalo existovat, ve studiovém *Labyrintu* se z něj však sešli Fořt, Kubík a Kulhánek. Cerha a Kantor si z jejich *Kuřete* vybrali *Rám příštích obrazů* a *Doky, vlaky, hlad a boty*, hudba Mišík, respektive Kubík, text v obou případech Josef Kainar. Na závěr desky zařadili rovněž převzatý *Chorovod*, tentokrát od Marka Grechuty, jehož v originále polský text L. A. Moczulského Kantor počestil. Hlavně

ale byl autorem zbývajících textů k muzice Jiřího Cerhy (*Na kraji, Generace, Vteřiny*) a Oty Petřiny (*Láska, láska...*). Řeknu hodně málo: originály Flamenga s Mišíkem jsem znal, C & K Vocal byl lepší, originál Grechuty jsem neznal, verze C & K Vocalu mě ohromila a hlavně přesně zapadala mezi vlastní Vokalí skladby, z kterých jsem byl taky paf. Ještě mi zůstal v hlavě verš: „*Jsmo napůl blázní, žijeme v domnění, že kdo nám dává šanci, mrhá hodinami.*“ Kantor se už nezeptám, protože v roce 2015 umřel, ale chápu to tak, že byl rozhodnutý uspět a cenil si toho, že mu někdo věří a pomáhá, ale po vzoru Frajera Luka mu to přišlo jako větší frajeřina.

Jenže album *Generace* mělo úspěch, C & K Vocal získal za rok 1977 cenu „*Tipy Melodie*“ a na jeho klubové pořady nejprve v Ateliéru a pak v Branickém divadle bylo vždycky plno. Roky, kdy skupina hodně zkoušela, ale málo vystupovala, byly odměněny. Místo citací pochval postačí titulky článků v *Melodii*: C & K Vocal zkouška odolnosti ideálů (František Horáček, 1973), O bláznivé urputnosti C & K Vocalu (Jiří Černý, 1975), C & K Vocal – K. O. panikářům (Jan Rejžek, 1976), C & K Vocal po pádu pochybností (Jan Burian, 1978), Přimět lidi reagovat (rozhovor Jana Koláře s Ladislavem Kantorem, 1981), C & K Vocal: tramská nová vlna (Jaromír Tůma, 1982, když dal pět hvězdiček z pěti na singlu vydaným písním *Balada o Zemi a Výlet*), Nerozbitné ideály C & K Vocalu (František Horáček s omluvou, že před deseti lety nevěřil, že skupina ve zkoušce odolnosti obstojí, což vyšlo v listopadu 1983, tedy na poslední chvíli, neboť jak vědí dnešní školáci, následně byla redakce *Melodie* rozmetána a zasedli v ní Petr Žantovský a Ivan Kytka).

Mezitím připravil C & K Vocal z písní prověřených při svých pásmech další desky. Nejdřív pro Artii s názvem *Growing Up Time* (1981), a když komunističtí schvalovatelé odmítli její české vydání, Kantor část skladeb vyměnil a už za čtyři roky vyšla LP *Balada o Zemi*, na níž skupina zpívala v sestavě Helena Arnetová, Zuzana Hanzlová, Ivana Štréblová, Jiří Cerha, Zdeněk Šlupka Svěrák a Ladislav Kantor, jako hosté pak Milena Červená a Lubor Šonka, ale také na obalu neuvedení Petra Janů a Luboš Pospíšil a taktéž neuvedená studiová skupina Oty Petřiny, Jiří Veselý, Jaromír Helešic

a Martin Kratochvíl, j. h., v některých skladbách doplněná Petrem Pokorným, Musicou Lucis, Sedláčkovým kvartetem, Michalem Gerou, Janem Kubíkem, Ivanem Matějčkem a Luborem Šonkou.

Antonín Matzner v doprovodném textu na obalu desky sice optimisticky píše o reprezentativním průřezu tvorbou, Kantor však v rozhovoru pro *Mladý svět* – aniž byl tázán – propálil, že *Balada o Zemi* nedrží dramaturgicky pohromadě, protože to původně měly být desky tři. To mě jako venkovského posluchače nenapadlo, a ani když jsem si přečetl pravdu, nepřestala se mi deska líbit.

Než se Kantorovi podařilo prosadit album vlastní skupiny, podílel se na třech jiných, dodnes zásadních. Prvním byl debut Luboše Pospíšila, který sice skupinu opustil, od Kantora si však pro LP *Tenhle vítr jsem měl rád* (1982) nechal napsat s jedinou výjimkou všechny texty. Hudbu si z větší části složil sám, o zbytek se postaral Petřina. Pospíšil sice trousil poznámky, že mu Kantor natahal do textů celou knihovnu, ale za prvé to není pravda, a za druhé už nikdy tak dobrou desku neměl a mít nebude.

Totéž platí o Václavu Neckářovi, jemuž dvojice Petřina – Kantor ve stejném roce sestavila na klíč první část z triptychu *Příběhy, písně & balady*, v jejich případě tedy *Příběhy*, které byly o několik pater výš než další dvě části připravené už obvyklým Neckářovým týmem. Na rozdíl od Pospíšila to Neckář pochopil, dokonce si myslel, že by z písně *Všechno je jenom jednou* mohl být hit. To se pochopitelně nestalo, to by lidé sedící v nejposlouchanější rozhlasové stanici Hvězda nedopustili, ale když loni Neckář na festivalu Rock For People odzpíval svůj poslední velký koncert, končil právě touto písní a publikum zpívalo s ním.

Nakonec zasáhl Kantor i do osudu zpěváka, který byl tehdy na odpis. Jmenoval se Michal Prokop a díky Kantorovi zpívá dodnes. Nechal si od něj postavit kapelu i tvůrčí tým, a aniž by se Kantor podílel jediným vlastním textem, zasloužil se o LP *Kolej Yesterday* (1984) stejně jako se Masaryk zasloužil o stát. Houslista Jan Hrubý sice Milanu Tesařovi v knižním rozhovoru *housletečkahrubý* řekl, že Lád'a byl tak trochu ředitel zeměkoule a že musel zasáhnout, když Kantor chtěl přivést taky Petřinu, ale podle mě se má o mrtvých mluvit jen dobře.



*Ladislav Kantor nedělal křoví popovým hvězdám, ale stál s nimi rovnocenně v jedné linii. Na fotografii Ivana Prokopa z Bratislavské lyry v červnu 1989 zleva Joan Baez, Michal Prokop, Vladimír Merta a zcela vpravo Kantor osobně*

„Příjmením snů, té paměti, křik dětských her, kdy každý ráno má křestní jméno a ty se ptáš, co ňehu vyvolává“ je další z mých oblíbených Kantorových veršů. Jeho žena Helena Arnetová ve filmovém dokumentu Vojtěcha Lábusa nazvaném *Poetika hudební tvorby skupiny C & K Vocal* (2024) vzpomíná, jak někdy manželovy texty nechápala a chtěla, aby jí je vysvětlil. Já si tehdy ani neuvědomil, že tomu nerozumím. Možná proto, že v polovině 80. let se doba začala zrychlovat. Kantor, který měl vždycky ostré tempo, ještě přidal a dál pokračoval v komponovaných pořadech C & K Vocalu i v pořadech vlastních (*Dialogy Ladislava Kantora* v Malostranské besedě), dál spolupracoval na realizaci desek (další díly Prokopovy trilogie *Nic ve zlým* 1987 a *Snad nám naše děti* 1989), nebo na ně aspoň přispíval texty (zmiňovaný Prokop, ale taky Pospíšilovo ... *a nestrílejte na milence* 1986 a *Jsem v tom* 1988, které neprodukoval a podle toho to dopadlo), nebo taky hudebně režíroval (koncertní alba fotografa Vladimíra Merty *1* a *2*, obě 1989), od roku 1987, kdy pravda aspoň částečně zvítězila, seděl v redakční radě časopisu *Melodie* a jen tak mimochodem připravil s C & K Vocalem třetí desku (*Cesta světla*, 1989).

Vlastně vytvořil hudební stáj jako protiklad těm, co měli Hannig, Janeček nebo Štaidl. A stejně jako oni měli favoritky, ze kterých se snažili udělat hvězdy, měl ji i on. Ta tentokrát dobře rozuměla verši svého manžela „*všechny ty můj lichý roky dát za jedno svý elpí ve výlohách*“. Přestože už v roce 1984 vyhrála Vokalízu, jedinou pěveckou soutěž v ČSSR, která dávala smysl, LP ve výlohách se dočkala až o čtyři roky později. Jmenovalo se *Všechno nebo nic*, uvedený verš pocházel z Kantorova textu k písni *Zámek*, a protože na desce bylo opravdu všechno nejlepší včetně zhudebněné básničky Jana Rejžka *O smutné Karelgotě*, následovala druhá deska Arnetové *V nijakém městě*. Na trh se dostala až v roce 1990 a myslím, že jsem nebyl jediný, kdo si ji už nekoupil, protože se dělo tolik věcí, že na muziku nezbyl čas.

Kantor k tomu v cílové rovině dopomohl spolurežii melantrišských balkonů i letenské tribuny, ale to znají všichni. Já si největší koncerty C & K Vocalu, kterému poprvé nevadilo, že dělá křoví, užil i proto, že když jen o tři týdny dřív v Lucerně holdoval při třicetinách Semaforu onomu Jiřímu Suchému, zmíněnému v úvodu, vůbec mě nenapadlo, že to takhle dopadne. Možná i proto, že když Karel Gott volal z pódia tehdy populární „Tady je dneska tolik slušnejch lidí“ a upřeně hleděl do první řady, neviděl jsem ze svého místa, že se dívá na Václava Havla.

A na co jsem se tehdy v klubu Meloun chtěl Kantora zeptat? Nejspíš na to, proč na žádném z kompaktních disků dokumentujících historii C & K Vocalu není píseň *Bezmoc za Johnem Lennonem*, která v osmdesátých letech vyšla na malé desce. Ale ono je to jedno. Bude píseň...

Jsme napůl děti  
a napůl dospělí,  
smějeme se jenom, když v tom nelítáme sami.

Jsme napůl blázni  
a napůl dospělí,  
honíme vzdušné zámky kdesi pod hvězdami.

Jsme pořád děti,  
čas se nám promění,  
na spousty minut, co zaberou nám flámy.

Kdo je nám blízký,  
ten možná ocení,  
že se chcem vyhnout cestám, který jsou všem známý.

Jsme napůl blázni  
z toho, jak zpocení  
honíme vzdušné zámky kdesi pod hvězdami

Jsme možná blázni,  
žijeme v domnění,  
že kdo nám dává šanci, mrhá hodinami.

To co je blízko,  
to se tak necení,  
lítáme na houpačkách snů a cpem se vidinami.

Jsme napůl blázni  
a napůl ztracení,  
lítáme od zdi ke zdi, jak se nám co zjeví.

Jsme napůl blázni,  
žijeme v domnění,  
že kdo nám dává šanci, mrhá hodinami.

Jsme napůl děti,  
když hloupě zmatení  
lítáme od zdi ke zdi, jak se nám co zjeví.

Jsme napůl blázni,  
nevhodně zrození,  
když svy sny živíme už jenom výmluvami.

Jsme napůl děti,  
i když dobře živení,  
na cosi čekáme a co chcem, nikdo neví.

Jsme napůl děti  
a napůl dospělí...



## Medailony autorů:

**Lee Bidgood, PhD.**, je docentem na katedře apalačských studií na East Tennessee State University v Johnson City, kde vyučuje kurzy etnomuzikologie a studia bluegrassu, americké 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 připravoval od roku 1988 pořad Hudba na pomezí, který nyní pokračuje v rámci série Sedmé nebe. 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.

**Kontakt:** pdoruzka@gmail.com

**Prof. PaedDr. Bernard Garaj, CSc.**, se své profesní specializaci etnomuzikologa začal věnovat v Ústavu hudební vědy Slovenské akademie věd v Bratislavě, kde působil v letech 1986–2005. Od roku 1993 je pracovníkem Oddělení etnologie Filozofické fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitře. Zabývá se tradiční instrumentální hudbou Slovenska v kontextu střední Evropy, jejími proměnami po roce 1989 a prvky z prostředí tradiční hudby zapsanými v Reprezentativním seznamu nehmotného kulturního dědictví Slovenska.

**Kontakt:** bgaraj@ukf.sk

**Prof. Mgr. Juraj Hamar, CSc.**, vystudoval estetiku a literární vědu na Filozofické fakultě Univerzity Komenského v Bratislavě, kde od roku 1991 přednáší na Katedře estetiky, mj. interpretaci uměleckého textu a estetiku folkloru. Zabývá se i kontexty nehmotného kulturního dědictví v současnosti. Od roku 2010 je generálním ředitelem Slovenského ľudového umeleckého kolektívu v Bratislavě.

**Kontakt:** juraj.hamar@uniba.sk

**Mgr. Matěj Kratochvíl, Ph.D.**, působí v Oddělení etnomuzikologie a etnochoreologie Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i., kde se věnuje historickým záznamům lidové hudby, současným podobám a proměnám hudebních tradic či hudbě Čechů v USA. Je aktivní také jako hudební publicista (*HIS Voice, Czech Music Quarterly, Český rozhlas, Harmonie*). Přednáší na Univerzitě Karlově a New York University Prague.

**Kontakt:** [kratochvil@etno.eu.cas.cz](mailto:kratochvil@etno.eu.cas.cz)

**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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto:opekar@udu.cas.cz)

**PhDr. Jarmila Procházková, Ph.D.**, se zabývá hudebním životem v českých zemích v 19. a ve 20. století a hudební publicistikou. Je specialistkou na život a dílo Leoše Janáčka, významnou součástí její činnosti byly kritické edice Janáčkových děl.

**Kontakt:** jarpro@seznam.cz

**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. et Mgr. Milan Tesař** je vedoucím hudební redakce Radia Proglas. Jako hudební publicista spolupracuje s dalšími médii (časopisy *Harmonie*, *UNI*, *Katolický týdeník*, Brno – město hudby, ČRo Jazz). Věnuje se především tzv. menšinovým hudebním žánrům: folku, jazzu, blues, world music a alternativní hudbě.

**Kontakt:** tesar@proglas.cz

## Notes on the Contributors

**Lee Bidgood, PhD.**, is associate professor in the Department of Appalachian Studies at East Tennessee State University in Johnson City, TN, USA, where he teaches courses in ethnomusicology and in Bluegrass, Old-Time, and Roots Music Studies; he also leads the Global String Band and the ETSU Mandolin Orchestra. His research on bluegrass music in the Czech Republic led to the feature-length documentary film *Banjo Romantika* (2015) and the book *Czech Bluegrass: Notes from the Heart of Europe* (2017).

**Contact:** BIDGOOD@mail.etsu.edu

**Petr Dorůžka** is involved in world music locally and internationally. Since 1988, he has been editing the 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.

**Contact:** pdoruzka@gmail.com

**Prof. PaedDr. Bernard Garaj, CSc.** began his professional specialization as an ethnomusicologist at the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences in Bratislava, where he worked from 1986 to 2005. Since 1993 he has been a member of the Department of Ethnology at the Faculty of Arts of Constantine the Philosopher University in Nitra. His research focuses on traditional instrumental music of Slovakia in the context of Central Europe, its transformations after 1989, and elements from the traditional music environment included in the Representative List of Intangible Cultural Heritage of Slovakia.

**Contact:** bgaraj@ukf.sk

**Prof. Mgr. Juraj Hamar, PhD.**, graduated in aesthetics and literary science at the Faculty of Arts of Comenius University in Bratislava, where since 1991 he has been lecturing at the Department of Aesthetics, among others on the interpretation of artistic text and the aesthetics of folklore. He also deals with the contexts of intangible cultural heritage in the present. Since 2010 he has been the director general of the Slovak State Traditional Dance Company (SĽUK).

**Contact:** juraj.hamar@uniba.sk

**Matěj Kratochvíl, Ph.D.**, works at the Department of Ethnomusicology and Ethnochoreology of the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, where he focuses on historical records of folk music, contemporary forms and changes of musical traditions, and music of Czechs in the USA. He is also active as a music journalist (*HIS Voice, Czech Music Quarterly, Czech Radio, Harmonie*). He lectures at Charles University and New York University Prague.

**Contact:** [kratochvil@eu.cas.cz](mailto:kratochvil@eu.cas.cz)

**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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto:opekar@udu.cas.cz)

**PhDr. Jarmila Procházková, Ph.D.**, deals with musical life in the Czech lands in the 19th and 20th centuries and music journalism. She is an expert on the life and work of Leoš Janáček; critical editions of Janáček's works have been an important part of her work.

**Contact:** [jarpro@seznam.cz](mailto:jarpro@seznam.cz)

**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.

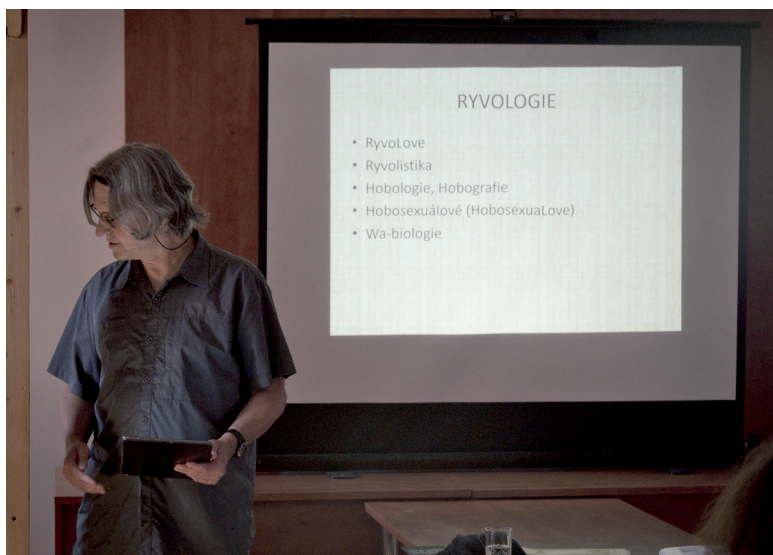
**Contact:** matthew.sweney@gmail.com

**Mgr. et Mgr. Milan Tesař** is editor-in-chief of the Music Department of Radio Proglas. In his music writing activities, he cooperates with other Czech media (*Harmonie*, *UNI*, *Katolický týdeník*, the Brno: City of Music website, Czech Radio Jazz). He deals mainly with non-mainstream genres such as contemporary folk music, blues, world music, and alternative music.

**Contact:** tesar@proglas.cz



*Jarmila Procházková prezentuje třebíčskou zpěvačku Marcelu T. /  
Jarmila Procházková presenting singer Marcela T. from Třebíč*



*Aleš Opekar při prezentaci příspěvku o bratrech Ryvolových /  
Aleš Opekar presenting his paper on the Ryvola Brothers*



*Juraj Hamar při prezentaci referátu o proměnách tradiční terčovské muziky / Juraj Hamar presenting the paper on transformations of traditional music from Terchová*

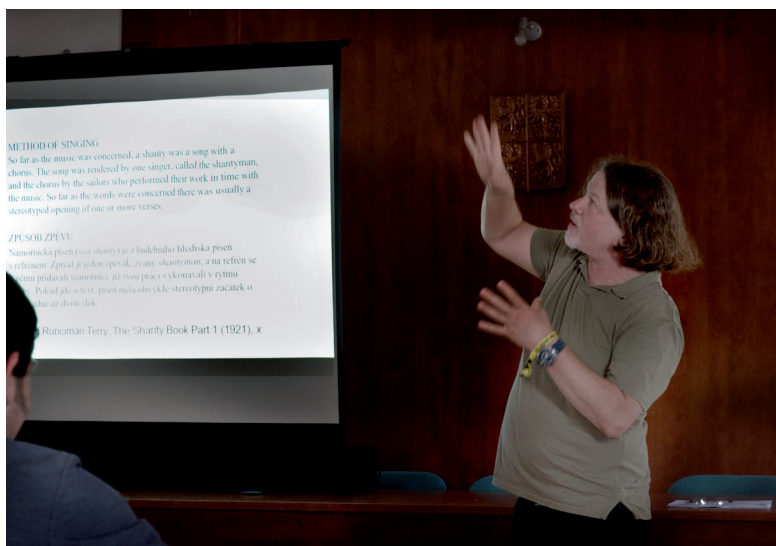


*David Livingstone při prezentaci svého referátu o Peggy a Mike Seegerových / David Livingstone presenting his paper on Peggy and Mike Seeger*





*Petr Dorůžka hovoří o reediciích archivních nahrávek hudby / Petr Dorůžka speaking on archival music reissues*



*Matthew Sweney při prezentaci příspěvku o námořnických písních / Matthew Sweney presenting his paper on sea shanties*



*Bernard Garaj při diskusi / Bernard Garaj during the discussion*



*Účastníci kolokvia / Participants of the colloquy. Náměšť nad Oslavou 2024  
Všechna foto / All photos by Kamila Berndorffová 2024*

**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 Vysočině / My Heart's in the Highlands* (2007)
5. *Hledání kořenů: Nepřerušená cesta / Searching for Roots: A Journey Uninterrupted* (2008)
6. *Smích a pláč / Laugh and Cry* (2009)
7. *Od folkloru k world music: Hudba a rituál* (2010)
8. *Od folkloru k world music: Cesty za vizi* (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)
20. *Od folkloru k world music: Nové cesty ke staré hudbě* (2023)

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 v Náměšti nad Oslavou v roce 2024.

Redakce: Lucie Uhlíková a Matthew Sweney

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

196 stran

Náměšť nad Oslavou

2024

ISBN 978-80-907033-9-1

ISSN 2336-565X

[Redacted content]