

SESSIONY A KAPELY: TRADICE A INOVACE V IRSKÉ HUDBĚ

Radvan Markus

Sledujeme-li vývoj tradiční irské instrumentální hudby zhruba od 60. let minulého století,¹ 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?*“² (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 přispěvku.

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 nejružnější 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,³ 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 Hersonovy 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 jejích 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’ ‚tradicí‘ posiluje, anebo je pro ni irrelevantní, 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