

“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 trampského písničkářství byli bratři Wabi a Miki Ryvolové a jejich spoluhráči z kapely Hoboes. Tento příspěvek pomíjí obecnější okolnosti a kontexty fenoménu trampského hnutí a hudby¹ 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 trampských 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.²

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 zkomercializovanému 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 tříčtvrtečního (valčík, waltz) a čtyřosminového (tango)“ (Kotek 1998: 114–5).

Od šlágrové produkce se dle J. Kotka trampská píseň odlišovala převahou tónin s křížky, opodstatněným 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...“³

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)⁴

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):⁵ 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).⁶ 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 parku 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 rytmtů a harmonií. Později z toho logicky vyplynulo, že jsme to začali se skládáním zkoušet sami.*“ (Motl 1995: 53)

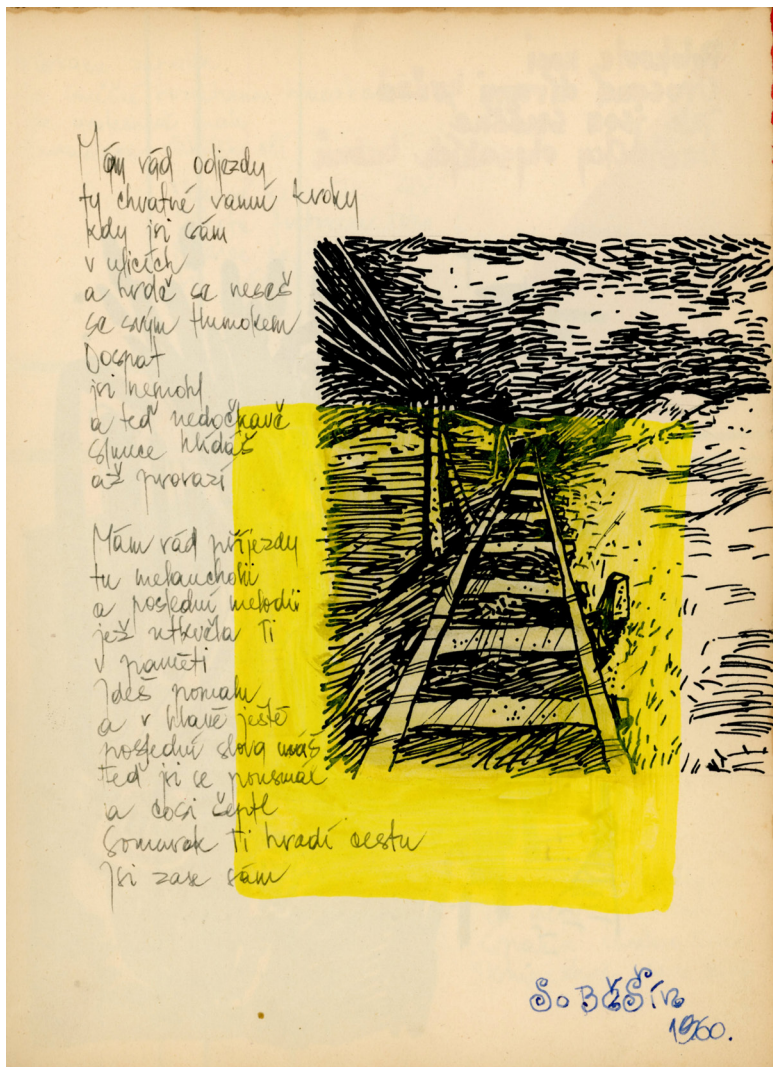
Modernost písňových textů Hoboes

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 tramských písní. Je to zejména civilní zpracování a podání vyhýbající se sentimentu a manýrární, 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“, „štípnul 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).

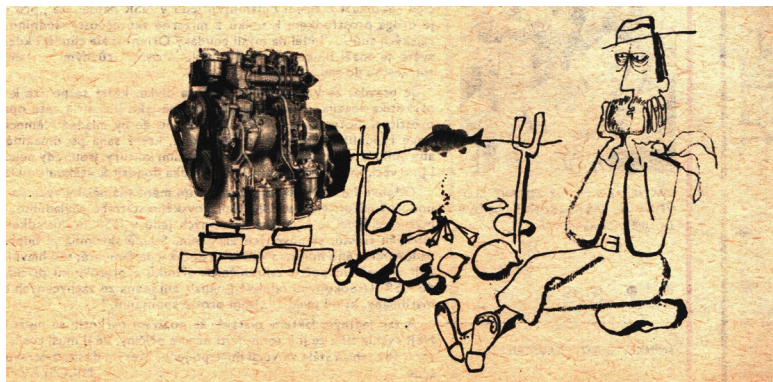
Další charakteristickou rovinou je velmi široký tematický záběr, který se rozhodně, až na výjimky, odklání od původního lpění na Divokém západu či kanadských řekách směrem k obecněji vnímané přírodě a postavě tuláka bez stálého zaměstnání (hobo), k realitě dnešního světa a dokonce i městského prostředí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

Písně se sice hemží tramskými 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 Ryvoly 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 Ryvoly 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 Wabito Ryvolý – kresba z jeho z rukopisného skicáku (1960).
Soukromý archiv rodiny Ryvolovy



*Moderní sarkasmus Mikiho Ryvola.
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 šporyn* (1969) nebo *Volání* (LP *Písně Wabiho a Mikiho* 1999 – zde již namísto Hoboes hraje studiová sestava). Oproti takto znějícím studiovým nahrávkám⁷ 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)⁸ 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*⁹

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.¹⁰ 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 písně 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 písní 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 písně *Hobo* z roku 1965 slyšíme akord B dur v rámci melodie probíhající v tónině C dur:



Část refrénu písně 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 písních *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 citění 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 Ryvolvy 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*.¹¹

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#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with a guitar trill (Gtr.) and chords E and G#m. The second staff is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring chords E7, A, and Am, with a melodic line that includes a trill and a final chord Am.

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#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line and chords G, Bm, G7, C, Cm, and G. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring chords Am7, D7, and G.

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, Odjíždím, 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-nevyskytují>>.

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